

**Poetas del *Cancionero de Palacio*  
(SA7): Diego Hurtado de Mendoza,  
García de Pedraza y mosén Moncayo.  
Edición y estudio de su poesía**

Autora: Laura López Drusetta

---

Tesis doctoral UDC / 2017

Directora: Dra. Cleofé Tato García

Programa de doctorado en Lengua, Texto y Expresión Artística



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



## RESUMEN

Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y mosén Moncayo son tres poetas cuatrocentistas, poco atendidos por la crítica, que componen, respectivamente, siete, catorce y siete poemas transmitidos únicamente a través del *Cancionero de Palacio*. En este trabajo se ofrece el análisis del proceso de transmisión de sus obras y se procede a la edición crítica y anotación de sus textos. El estudio se completa con la aproximación a sus biografías y a sus poéticas, investigación que ha permitido acabar con los problemas de homonimia y ubicarlos en dos círculos literarios: Diego Hurtado y Pedraza se relacionan con el de Santillana; Moncayo con los de los reyes Alfonso V de Aragón y Juan I de Navarra. Pero, además, estas pesquisas han permitido individualizarlos en el corpus cancioneril: Diego Hurtado practica modalidades literarias poco frecuentadas en la poesía cuatrocentista; Pedraza participa en interesantes juegos poéticos con los miembros de la familia Mendoza y desarrolla singulares motivos literarios; Moncayo interviene en una serie escrita entre algunos de los participantes en la batalla de Ponza y compone una imitación de la *Querrela de amor* de Santillana. En definitiva, se trata de tres figuras cuyo nombre merece ser destacado entre los autores cancioneriles.

## RESUMO

Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza e mosén Moncayo son tres poetas da primeira metade do século XV, pouco atendidos pola crítica, que compoñen, respectivamente, sete, catorce e sete poemas transmitidos unicamente a través do *Cancionero de Palacio*. Neste traballo ofrécese a análise do proceso de transmisión das súas obras e procédese á edición crítica e anotación dos seus textos. O estudo complétase coa aproximación ás súas biografías e ás súas poéticas, investigación que permitiu rematar cos problemas de homonimia e ubicalos en dous círculos literarios: Diego Hurtado e Pedraza relaciónanse co de Santillana; Moncayo cos dos reis Alfonso V de Aragón e Juan I de Navarra. Pero, ademáis, estas pesquisas permitiron individualizalos no corpus cancioneril: Diego Hurtado practica modalidades literarias pouco frecuentadas na poesía do século XV; Pedraza participa en interesantes xogos poéticos cos membros da familia Mendoza e desenvolve singulares motivos literarios; Moncayo intervén nunha serie escrita entre algúns dos participantes na batalla de Ponza e compón unha ceda imitación da *Querrela de amor* de Santillana. En definitiva, trátase de tres figuras cuxo nome merece ser salientado entre os autores cancionerís.

## ABSTRACT

Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza and mosén Moncayo are three poets of the first half of the 15<sup>th</sup> century who composed seven, fourteen and seven poems respectively, all of which are unique to the *Cancionero de Palacio*. This piece of work presents an analysis of the transmission process of their works and a critical edition and annotations of their texts. This research is completed with an approach to their biographies and their poetry, a study which has enabled to resolve the homonymy issues and to place them in two poetic circles: Diego Hurtado and Pedraza relate to the poetic circle of Santillana; mosén Moncayo is associated with courtly environments surrounding Kings Alfonso V of Aragón and Juan I of Navarra. Yet this research has shown the importance of the authors in the *cancionero* corpus: Diego Hurtado engages in rarely seen poetic categories of the 15<sup>th</sup> century poetry; Pedraza takes part in appealing courtly games with the members of the Mendoza family and develops unique patterns; Moncayo takes part in a *serie poética* written with some participants in the Battle of Ponza, and also composes an early imitation of the *Querrela de Amor* of Santillana. In conclusion, they are three authors whose names deserve to be highlighted among the *cancionero* writers.

## TABLA

INTRODUCCIÓN.....	9
ESTUDIO.....	23
1. GARCÍA DE PEDRAZA.....	24
1.1. CUESTIONES PREVIAS.....	25
1.2. EL AUTOR.....	28
1.2.1. García de Pedraza a partir de su obra literaria.....	29
1.2.2. García de Pedraza en otras fuentes.....	44
1.2.2.1. Los Herrera, señores de Pedraza.....	45
1.2.2.2. Otros miembros del linaje Herrera.....	63
1.2.2.3. Una propuesta de identificación.....	75
1.3. LA OBRA.....	80
1.3.1. Temas y motivos.....	81
1.3.1.1. Amor dichoso y placer.....	82
1.3.1.2. Amor y humor.....	88
1.3.1.3. Amor tristeza.....	90
1.3.1.4. Los actores de la relación.....	95
1.3.1.4.1. <i>El galán</i> .....	95
1.3.1.4.2. <i>La dama</i> .....	98
1.3.1.4.3. <i>Amor, el Corazón y otros personajes</i> .....	103
1.3.2. Relaciones literarias y juego poético.....	109
1.3.2.1. Relaciones literarias y juego poético en el entorno de los Mendoza.....	111
1.3.2.1.1. <i>Íñigo López de Mendoza</i> .....	111
1.3.2.1.2. <i>Diego Hurtado de Mendoza</i> .....	119
1.3.2.1.3. <i>Fernando de Guevara</i> .....	122
1.3.2.2. Otras relaciones literarias y juegos poéticos.....	124
1.3.3. Géneros y formas.....	127
1.3.3.1. La canción.....	127
1.3.3.2. El <i>dezir</i> .....	140
1.3.3.3. Un posible mote.....	148

2.	DIEGO HURTADO DE MENDOZA.....	151
2.1.	CUESTIONES PREVIAS.....	153
2.2.	EL AUTOR.....	163
2.2.1.	Diego Hurtado de Mendoza a partir de su obra literaria.....	163
2.2.2.	Diego Hurtado de Mendoza en otras fuentes.....	176
2.2.2.1.	Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego.....	177
2.2.2.2.	Diego Hurtado de Mendoza, primer señor de Cañete y montero mayor de Juan II.....	182
2.2.2.3.	Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado e hijo primogénito de Santillana.....	192
2.2.2.4.	Una propuesta de identificación.....	211
2.3.	LA OBRA.....	221
2.3.1.	Temas y motivos.....	221
2.3.2.	Relaciones literarias y juego poético.....	228
2.3.3.	Géneros y formas.....	230
2.3.3.1.	La canción.....	231
2.3.3.1.1.	<i>La mudança</i> .....	237
2.3.3.2.	Otras categorías poéticas minoritarias.....	238
2.3.3.2.1.	<i>El perché</i> .....	238
2.3.3.2.2.	<i>El cosaute</i> .....	242
3.	MOSÉN MONCAYO.....	253
3.1.	CUESTIONES PREVIAS.....	255
3.2.	EL AUTOR.....	257
3.2.1.	Mosén Moncayo a partir de su obra literaria.....	258
3.2.2.	Mosén Moncayo en otras fuentes.....	265
3.2.2.1.	Juan de Moncayo.....	266
3.2.2.2.	Juan de Moncayo y Coscón.....	271
3.2.2.3.	Sancho de Moncayo.....	276
3.2.2.4.	Una propuesta de identificación.....	277

3.3. LA OBRA.....	281
3.3.1. Temas y motivos.....	282
3.3.1.1. Amor dichoso y placer.....	283
3.3.1.2. Amor tristeza.....	285
3.3.1.3. Los actores de la relación: la dama.....	288
3.3.2. Relaciones literarias y juego poético.....	290
3.3.3. Géneros y formas.....	296
3.3.3.1. <i>La canción</i> .....	296
3.3.3.2. El <i>dezir</i> .....	301
EDICIÓN.....	305
4. FUENTES Y TRANSMICIÓN TEXTUAL.....	307
4.1. FUENTES.....	309
4.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL.....	310
4.2.1. García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza.....	313
4.2.2. Mosén Moncayo.....	326
5. CRITERIOS DE EDICIÓN.....	343
6. GARCÍA DE PEDRAZA.....	351
1-ID2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13).....	353
2-ID2410 “Por ser de ti namorado” (SA7-18).....	375
3-ID2411 “Traslado de alegría” (SA7-20).....	381
4-ID2413 “Sepan quantos esta carta” (SA7-22).....	389
5-ID2420 “Alli tras daquela penya” (SA7-23).....	409
6-ID2423 “Pues demando aguinaldo” (SA7-27).....	415
7-ID2424 “De Loçoya a Navafría” (SA7-28).....	421
8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado” (SA7-39).....	431
9-a) ID2432 I 2433 “Fernando senyor sabet” (SA7-40).....	441
9-b) ID2433 “Juras a nuestro senyor” (Fernando de Guevara).....	449
10-ID2602 “Si Dios a mi tanto quiere” (SA7-225).....	457

11-ID2610 “A quien diz ser mexorada” (SA7-237).....	461
12-ID2611 “Senyora tu me pareçes” (SA7-238).....	465
13-ID2612 “Coraçon pues tu querer” (SA7-239).....	469
14-ID2619 “O castillo tan famosso” (SA7-249).....	475
7. DIEGO HURTADO DE MENDOZA.....	487
15-ID2395 “Pues no quiero andar en corte” (SA7-1).....	489
16-ID2400 “Ya con tanta fermosura” (SA7-6).....	505
17-ID2408 “Aquel arbol que buelbe la foxa” (SA7-16).....	509
18-ID2409 “Vn día desta semana” (SA7-17).....	517
19-ID2414 “Fuerça he de contemplar” (SA7-36).....	521
20-ID2430 D 2414 “Si amor sse que se parte” (SA7-37).....	525
21-ID2417 “Amor quando me quitaste” (SA7-38).....	529
8. MOSÉN MONCAYO.....	533
22R <sub>1</sub> -ID2524 R 2458 “Aunque no tengo tal grado” (Juan de Villalpando).....	535
22R <sub>2</sub> -ID2525 R 2458 “Por el mal por mi passado” (SA7-135).....	541
22R <sub>3</sub> -ID2459 R 2458 “Devodo a Dios si llegado” (Juan de Tapia).....	547
22R <sub>4</sub> -ID2460 R 2458 “Si fuese tan bien fadado” (Alfonso Enríquez).....	551
22R <sub>5</sub> -ID2461 R 2458 “Buen senyor si libertado” (mosén Marmolejo).....	555
23-ID2463 “Senyora si cometi” (SA7-72).....	559
24-ID2652 “Ay mi bien e non me dedes” (SA7-293).....	563
25-ID2653 “Ni vue nin pude haber” (SA7-294).....	567
26-ID2654 “Pues veo que desechar” (SA7-295).....	573
27-ID2655 “En lalua antes del dia” (SA7-296).....	577
28-ID2664 “Pues vos he obedesçido” (SA7-299).....	591
CONCLUSIONES.....	595
CONCLUSION.....	605



BIBLIOGRAFÍA.....	613
I. MANUSCRITOS.....	615
II. FUENTES PRIMARIAS.....	615
III. FUENTES SECUNDARIAS.....	623
IV. RECURSOS EN LÍNEA.....	676
ÍNDICES.....	679
I. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS.....	681
II. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS.....	682
III. ÍNDICE DE RIMAS.....	693
IV. ÍNDICE DE TABLAS, ÁRBOLES Y LÁMINAS.....	697
APÉNDICES.....	699
I. TESTAMENTO DE PEDRO NÚÑEZ DE HERRERA.....	701
II. EXTRACTO DEL DOCUMENTO EN QUE SE INCLUYE EL TESTAMENTO DE PEDRO GARCÍA DE HERRERA, MARISCAL DE CASTILLA.....	707
III. ESTRENAS DE JUAN DE DUEÑAS (ID0488).....	714
IV. FOLIO 15R.....	715



# *INTRODUCCIÓN*



A pesar de los prejuicios que buena parte de la crítica hizo circular sobre la poesía cancioneril hasta mediados del siglo XX (un resumen en Whinnom 1981: 9-12), en los últimos años los estudios de cancionero han experimentado un notable auge, debido, en gran medida, al interés que comporta un corpus poético de alrededor de 7000 textos atribuidos a más de 700 autores según las cifras de Dutton (1990-1991, I: iv). Así, son abundantes ya desde hace algún tiempo las investigaciones sobre escritores cuatrocentistas, no solo en el caso de figuras sobresalientes como el marqués de Santillana, Juan de Mena y Jorge Manrique, sino también en el de otros cuya obra se considera representativa (tal sucede con poetas como Antón de Montoro, Pedro de Cartagena, Guevara o Alfonso Álvarez de Villasandino); sin embargo, muchos otros autores, de reducida producción conservada y, en no pocas ocasiones, de biografía desconocida, todavía son obviados o, en su defecto, calificados como *menores*, relegando su estudio a un segundo plano.

Paralelamente, aunque el avance en lo que toca al conocimiento y edición crítica de fuentes y textos cancioneriles ha sido importante, contando con estudios y ediciones actualizadas de colectáneas de considerable relieve como el imprescindible *Cancionero General* de Hernando del Castillo o el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, todavía es mucho lo que queda por hacer. Tal es lo que sucedía hasta no hace demasiado con el manuscrito 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, conocido actualmente como el *Cancionero de Palacio* o SA7, siguiendo la nomenclatura propuesta por Dutton (1982). Es esta una de las antologías cuatrocentistas castellanas que ofrece un mayor interés: no solo es la más antigua de las conservadas –*Baena*, aunque compilado más tempranamente, ha llegado en una copia tardía de hacia 1460– (Dutton 1982: 85), sino que también es más representativa de las preferencias y modos poéticos de la primera mitad del siglo XV –en ella predominan los géneros ligeros y la temática amorosa– (Dutton 1990-1991, I: vi), recoge las primeras muestras de algunos “géneros formales y modalidades poéticas determinadas por el contenido” (Tato 2012a: 302) y allí se coleccionan una gran cantidad de textos (algo menos de 400) debidos a escritores cuya obra se conoce únicamente gracias a este manuscrito (Tato 2005a: 69).

Aunque su importancia es notable, SA7 no obtuvo en el pasado la atención que mereció; ello pudo deberse, entre otros motivos, a las dificultades que subyacen a su estudio: además de los problemas materiales que presenta (pérdidas, transposiciones de folios,

desaparición de la encuadernación primitiva...), no semeja haber existido un plan previo para su compilación; asimismo, trabajaron en él varias manos, circunstancia habitual en la elaboración de estas colectáneas, lo que añade una dificultad más a la investigación; por otro lado, el que muchos de sus autores estén representados por un escaso número de composiciones y no sean conocidos tampoco parece haber jugado a su favor.<sup>1</sup> A estos inconvenientes habría que añadir la temprana publicación del *Cancionero de Baena* en 1851, que lo privilegió entre las antologías cuatrocentistas, relegando a un segundo plano a otros como *Palacio*; el mismo Dutton hacía notar hace veinticinco años que “de haberse publicado en 1851, hubiera sido muy distinta la historia de la crítica literaria de la poesía cancioneril. El *Cancionero de Palacio* es mucho más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del siglo XV” (1990-1991, I: iv).<sup>2</sup>

Las investigaciones llevadas a cabo en los últimos tiempos sobre la colectánea salmantina han permitido adelantar de forma significativa en su conocimiento, tanto en lo que respecta a la materialidad del mismo como a sus autores y textos; ahora bien, SA7 sigue planteando numerosos interrogantes, en especial en lo que toca a sus poetas, de los que, en muchos casos, es poco lo que se sabe.<sup>3</sup> Y es que el que bastantes de sus escritores –cuya biografía suele permanecer oculta o no es precisa– sean conocidos como tales únicamente gracias a este manuscrito, en el que suelen copiarse pocos poemas de cada uno, no supuso un estímulo para los investigadores, sino más bien todo lo contrario, al considerar que se trataba de autores *menores*, incidiendo con este calificativo no solo en un aspecto cuantitativo sino también cualitativo. Poeta *menor* suele equivaler, pues, a *ocasional*, esto es, un escritor con un corpus poético limitado, que acude al verso esporádicamente y cuya obra cuenta con una escasa calidad literaria (Tato 2014: 894).

No obstante, es importante tener en cuenta que el volumen de textos cancioneriles de que se dispone actualmente es solo la punta del iceberg de lo que debió de ser el fenómeno de la poesía cuatrocentista, de gran alcance en el momento; por este motivo, cabe pensar que algunos de los escritores de quienes se conservan pocas composiciones pudieran gozar en su

---

<sup>1</sup> Para todo lo relativo a la materialidad, génesis y compilación de los cancioneros, son esenciales los numerosos trabajos que Beltrán ha dedicado a estos asuntos (1990, 1995a, 1995b, 1996, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 2002a, 2003, 2005a, 2005b, 2006, 2009c, 2010a, 2011, entre otros).

<sup>2</sup> La primera edición parcial de SA7 fue publicada en 1884 por Pérez Gómez Nieva, quien recoge unos 180 textos extraídos de esta colectánea en su *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*; no será hasta 1945 cuando se pueda contar con una edición completa de *Palacio*, a cargo de Vendrell. Más adelante, Dutton publica la transcripción completa del manuscrito en su magna obra; por último, más recientemente, en 1993, Álvarez Pellitero preparó otra edición que, aun cuando resulta de utilidad, no es definitiva.

<sup>3</sup> Sobre el *Cancionero de Palacio* deben consultarse los fundamentales trabajos de Tato (2000a, 2003, 2005a, 2006, 2010, 2012a, 2016a), así como Whetnall (2009) y Chas Aguión (2012a), además de las ediciones del mismo.

momento de una cierta trascendencia, posteriormente minimizada por la pérdida de parte de los testimonios de sus textos. Como ha estudiado Tato, es esto lo que hubo de ocurrir en el caso del duque de Arjona, a quien se podría considerar *menor* en virtud de las cuatro composiciones que de él se pueden leer hoy, pero cuya labor poética elogia el marqués de Santillana en el *Proemio*; y es que, como indicó esta investigadora, todo induce a pensar que en torno a su figura existió una corte donde la poesía era uno de los entretenimientos de la nobleza (2014: 908).<sup>4</sup>

Habida cuenta de la inoperatividad de apriorismos de escaso rigor científico como la etiqueta de poeta *menor*, el estudio individualizado de estos olvidados escritores y de sus biografías se revela como una tarea necesaria y aun urgente, cuya utilidad ha sido avalada ya por trabajos como el de Caravaggi *et alii* (1986) o el más reciente de Torró (2009), investigaciones que repercuten no solo en beneficio del mejor conocimiento de las antologías en las que los poetas se insertan, sino también del fenómeno cancioneril en su conjunto. Son significativas a este respecto las palabras de Salvador Miguel:

El día en que estas investigaciones biográficas se completen quizá nos llevemos más de una sorpresa al descubrir que tal o cual autor, del que nada se sabía, es, realmente, el iniciador de un motivo nuevo, y que tal o cual faceta novedosa se ha originado con anterioridad a lo que se venía creyendo (1977: 18).

Asumiendo los antecedentes expuestos como punto de partida, el objetivo de esta tesis doctoral es ofrecer el estudio y la edición de tres poetas que se hallan en esa situación, por cuanto forman parte de la nómina de los alrededor de 73 que figuran en el *Cancionero de Palacio*: Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y mosén Moncayo. La elección no resulta azarosa, pues se trata de tres figuras equiparables en varios aspectos: para empezar, los tres forman parte del grupo de los más de 30 escritores cuyas composiciones solo fueron conservadas por este cancionero (Tato 2005a: 69), una circunstancia interesante para ubicarlos en un determinado contexto; en segundo lugar, aunque escaso en términos absolutos, el volumen de textos que de ellos se compila no es despreciable en la antología, pues en SA7 no son muchos los poetas de los que, como ocurre con estos, se copian entre siete y quince composiciones (tras las 47 de Pedro de Santa Fe y las 34 de Juan de Torres se encuentran ya escritores con menos de quince textos como Santillana, Álvaro de Luna, Suero de Ribera o Torquemada; véase apartado 4.2. y Tato 2005a: 66-67).

---

<sup>4</sup> No quiere ello decir que este caso se produjese con todos los autores cancioneriles en esta situación —pues existieron también multitud de poetas ocasionales, cuya obra llega a nosotros fruto del azar—, pero es conveniente tenerlo en cuenta antes de emitir juicios *a priori* sobre la relevancia de un autor cancioneril.

Además, la identificación de estos personajes constituía todavía una tarea pendiente, apenas esbozada en el caso de García de Pedraza y mosén Moncayo y replanteable en el de Diego Hurtado, lo que supone un acicate más para la investigación. Complementariamente, entre sus obras se cuentan piezas de particular interés, como ocurre con el *perqué*, el *cosante* o la serrana de Diego Hurtado de Mendoza; lo mismo se podría afirmar del *dezir* a imitación del *Infierno de los enamorados*, la serrana en colaboración con Rodrigo Manrique e Íñigo López, las estrenas o los *dezires* dirigidos a Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Guevara escritos por Pedraza; por no hablar del intercambio con los hermanos Francisco y Juan de Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo o el *dezir* a imitación de la *Querella* de amor a cargo de mosén Moncayo. Otra concomitancia entre los tres reside en el hecho de que todos guardan algún tipo de vinculación con Íñigo López de Mendoza, ya sea poética, como en el caso de Pedraza y Moncayo, ya familiar, como sucede con Diego Hurtado de Mendoza. Por último, aunque no sea argumento de menor entidad, entre Diego Hurtado y García de Pedraza media una importante relación literaria que aconseja un estudio conjunto de ambos escritores como el que pretendo.

En cuanto a las motivaciones personales que me llevaron a acometer esta empresa, mi interés por la literatura medieval principió ya durante mis estudios de Filología Hispánica en la *Universidade da Coruña*; concretamente, en el marco de varias asignaturas optativas sobre el período que impartía la profesora Cleofé Tato García. El disfrute, durante el curso 2009/2010, de una beca de colaboración ministerial vinculada al proyecto HUM2007-63484/FILO “El *Cancionero de Palacio*: hechos y problemas”, del que la Dra. Tato era investigadora principal, contribuyó a incrementar mi inclinación por este campo, al tiempo que me permitió familiarizarme con las fuentes instrumentales básicas en el estudio de la poesía de cancionero, así como con los problemas que se presentan a la hora de acercarse a sus autores.

Producto de la colaboración con la profesora Tato, comencé a indagar sobre uno de los poetas que hoy conforman la tesis, mosén Moncayo, ofreciendo mis primeros avances en un trabajo que presenté al *IX Certamen Universitario “Arquímedes” de Introducción a la Investigación Científica* (2010), organizado por el Ministerio de Educación; con él obtuve el *Premio especial “Miguel Hernández” al mejor trabajo en la especialidad de Filología*, reconocimiento que estimuló aún más mi interés y curiosidad por proseguir en el estudio de este desconocido autor. Así lo hice y, en el curso académico 2010/2011, compaginé la realización del *Máster universitario en profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y enseñanza de*



*idiomas* en la *Universidade da Coruña* con la investigación sobre mosén Moncayo bajo la dirección de la Dra. Tato, trabajo que fructificó en una tesis de licenciatura que lleva por título *Mosén Moncayo, poeta del Cancionero de Palacio (SA7): edición y estudio de su poesía* y que fue presentada en esta universidad en julio de 2011.

A través del estudio de este poeta aragonés pude comprobar las dificultades y retos que ofrecían el *Cancionero de Palacio* y sus poetas, especialmente en lo tocante a las todavía poco conocidas biografías de los autores y a la edición de sus numerosas piezas en testimonio único. Lejos de desalentarme, estas problemáticas supusieron un estímulo para mí, lo que me llevó a abrir nuevas vías de investigación para iniciar mis estudios de doctorado. Con la ayuda de la profesora Tato, me decanté por proseguir el camino que ya había iniciado con Moncayo, y de ahí que seleccionase otros dos autores que tuviesen SA7 como fuente única de sus poesías y con un volumen de producción significativo que posibilitase el estudio de sus personalidades poéticas. La concesión, a tal fin, de un contrato predoctoral de la *Universidade da Coruña* (convocatoria 2012) primero y de una beca predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte después (2012-2016) resultaron esenciales para financiar el nuevo período investigador, en el que, además, formé parte de los proyectos FFI2010-17427 “El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)”, FFI2013-47746-P “Poesía *minor*: textos y autores cancioneriles olvidados” y FFI2016-78302-P “De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista” (al que sigo ligada), todos encabezados por la Dra. Tato e integrados en el grupo “Hispania” de la *Universidade da Coruña* (G000208), con anterioridad segmentado en dos ramas.

Al tiempo, durante esta etapa predoctoral tuve ocasión de continuar con mi formación, pues en el año académico 2011/2012 cursé el *Máster universitario en Estudios Medievales Europeos: imágenes, textos y contextos* en la *Universidade de Santiago de Compostela*; en él no solo amplí mi formación histórica, artística y literaria sobre la etapa, sino que también elaboré el trabajo fin de máster *Una aproximación a la figura y la obra de Diego Hurtado de Mendoza, poeta del Cancionero de Palacio (SA7)* bajo la supervisión de la profesora Pilar Lorenzo Gradín, un primer acercamiento a la personalidad poética de Diego Hurtado. Tuve, asimismo, la oportunidad de realizar dos estancias de investigación en el Magdalen College (*University of Oxford*) y en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas (Universidad de Salamanca) bajo la tutela de los profesores Juan Carlos Conde y Pedro M. Cátedra, respectivamente, con quienes estoy en deuda por su grata acogida en sus instituciones de

pertenencia. La asistencia a cursos y encuentros científicos de ámbito internacional en los que pude ofrecer algunos avances sobre mis investigaciones, así como la publicación de varios de esos trabajos en libros y revistas especializadas, completaron este aprendizaje, estimulado recientemente con la concesión del premio provincial a la investigación *Deputación de Pontevedra*, modalidad *Novos investigadores: Humanidades e Ciencias Sociais* por el trabajo *Diego Hurtado de Mendoza, un seguidor de la poesía galaico-portuguesa en la Castilla bajomedieval. Estudio biográfico y literario*.

Como resulta evidente, todo ello revirtió en aquellas otras tareas relacionadas con el propósito principal de la investigación, la edición y estudio de las poesías de Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y mosén Moncayo, quehaceres que se pueden sintetizar en los siguientes:

- Recopilación y delimitación de sus repertorios poéticos de atribución segura.
- Aproximación al contexto literario y social en que se gestaron las composiciones.
- Estudio de su transmisión textual.
- Edición de los poemas.
- Anotación de los textos.
- Estudio de los motivos y formas presentes en sus quehaceres poéticos.
- Delimitación de un perfil histórico de los autores.

De modo general, y como sucede en cualquier estudio que se pretenda riguroso, para llevar a cabo estas tareas, la metodología empleada fue la propia de la investigación filológica; es decir, en ningún caso he perdido de vista que trabajo con textos, que han de ser de interpretados y en los que se ha de atender a distintos aspectos. No he olvidado tampoco que se trata de poemas del pasado, pertenecientes a un período literario determinado; ello me ha obligado a considerar el fenómeno literario desde la dimensión temporal: el contexto de las composiciones ha sido siempre elemento relevante en el estudio. Además, y ya que abordaba una edición, tuve que asentar y ampliar mi formación en disciplinas como la paleografía y la codicología, pues ambas resultan indispensables para afrontar la transcripción y el examen del manuscrito, pero, sobre todo, hube de afianzar mi conocimiento de la crítica textual. Dado que, además, esta es una edición de obras que conocen un único testimonio, la fijación de los textos no resultó fácil, pues la primera transcripción que llevé a cabo reveló que me hallaba ante una copia no muy depurada de las poesías de los tres autores. Sin *collatio* y sin variantes, la labor editorial se veía muy limitada; por ello, no solo atendí a la materialidad del

códice (pérdidas, transposiciones...), sino que presté atención a otros aspectos como la distribución de las obras y autores que en él se incluyen, la secuencia de los textos, la conexión temático-formal de estos...

Por lo que se refiere a la investigación histórica, el esfuerzo por identificar a los poetas ha propiciado un más profundo acercamiento al entorno de la poesía del siglo XV, consultando algunas de las fuentes de información básicas para el estudio de la historia del momento y de enorme utilidad para un mejor conocimiento de la literatura del período: documentación de archivo, crónicas, anales, estudios históricos, etc. Con todo, no ha de perderse de vista que, siendo este un trabajo que necesariamente se apoya en la historia, los textos con los que contamos son muestras de literatura y, como tales, se incardinan en tradiciones que los explican y los impregnan (el amor cortés); ello ha propiciado que, en el estudio de la obra, considerase también otras literaturas peninsulares y extrapeninsulares, haciendo del comparatismo una útil herramienta.

Finalmente, he atendido también a la realidad lingüística de los poemas, de forma que hube de manejar nociones sobre historia de la lengua, dialectología, lexicografía, etc., pero también me adentré en otros ámbitos como la métrica, la retórica, la crítica literaria... En suma, el estudio literario de los textos exige un conocimiento multidisciplinar, en el que las diferentes materias de la Filología (la lengua, la literatura, la teoría de la literatura...) han de servirse del auxilio de muchas otras, no propiamente filológicas. Por otra parte, y como resulta lógico, hube de emplear asimismo las herramientas y el sistema de trabajo aplicable en la elaboración de cualquier trabajo científico: la observación y la verificación de datos, la labor de síntesis y análisis, la deducción e inferencia de información...

En cuanto al proceso en que desarrollé la investigación, la primera fase radicó en la compilación del corpus poético de los tres escritores, integrado por un total de 28 textos de atribución segura, todos ellos localizados en el *Cancionero de Palacio* (catorce pertenecientes a García de Pedraza, siete a Diego Hurtado de Mendoza y otros siete a mosén Moncayo). Al ser este un cancionero del que disponemos de una cuidada digitalización en el Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca (*Gredos*), pude realizar sin demasiados problemas una primera transcripción de las composiciones, que me sirvió para tomar

contacto con su idiosincrasia y problemática, así como un primerizo estudio de la fuente, lo que implicó la consulta de la bibliografía primaria y secundaria existente al respecto.<sup>5</sup>

Partiendo de las noticias extraídas de la lectura de sus versos, inicié, de forma complementaria, la indagación en la personalidad histórica de los tres personajes, pues eran pocos y no seguros los datos que poseíamos sobre dos de ellos (García de Pedraza y mosén Moncayo), mientras que, en el caso de Diego Hurtado, las informaciones procedentes de la literatura aconsejaron la revisión de su tradicional y unánimemente aceptada identificación con el almirante homónimo (nac. c. 1366, †1404). Ello propició una intensa búsqueda en las fuentes históricas de candidatos que se ajustasen al perfil esbozado a partir de los datos procedentes de los poemas, esto es, de modo general, individuos que hubiesen nacido en la primera mitad del siglo XV y que pudiesen haberse ejercitado en la poesía antes de 1444 (fecha límite para la compilación de la colectánea salmantina).

La rigurosidad que demandaba esta tarea, en la que el investigador ha de enfrentarse a problemas como la tan frecuente homonimia entre individuos o la inexactitud de los estudios lejanos temporalmente a la etapa en que vivió el escritor, aconsejaron privilegiar aquellas fuentes contemporáneas a los poetas, tales como la documentación de archivo, las crónicas de la época o los modernos estudios históricos que hubiesen surgido fruto de una investigación documentada y explicitada en dichas obras; y es que son estas las fuentes a las que hemos de dar una mayor credibilidad, habida cuenta de que son simultáneas o algo posteriores al momento en que se desarrolla la actividad vital de los personajes. Ese afán de exactitud me llevó, asimismo, a considerar la información procedente de otras fuentes históricas secundarias tales como genealogías o nobiliarios tardíos únicamente de forma complementaria, sin otorgar carácter de verdad absoluta a las informaciones allí recogidas, pues en no pocas ocasiones proporcionan datos poco precisos, erróneos o incluso falseados para mayor gloria de sus protagonistas.<sup>6</sup>

Avanzadas estas tareas, la siguiente fase tuvo por objetivo fundamental el establecimiento de unos textos fiables, pues aun cuando estos se transmiten a través de un único testimonio, la dificultad no es menor: varios poemas presentan problemas textuales hoy difícilmente solucionables, y las lecturas que ofrece el *codex unicus* no siempre resultan las más satisfactorias. En este sentido, resultó imprescindible la inspección directa del *Cancionero*

<sup>5</sup> La digitalización del código es accesible en su página web: <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/81629>>.

<sup>6</sup> Existen igualmente obras genealógicas del pasado cuya calidad ha sido avalada por el paso del tiempo; tal es lo que sucede, por citar un célebre ejemplo, con el trabajo de Salazar y Castro (1694-1697).

*de Palacio* en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; a tal efecto, llevé a cabo la ya mencionada estancia de investigación en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas bajo la tutela del Dr. Cátedra, lo que me permitió analizar demoradamente aquellos aspectos no perceptibles en la digitalización disponible en red (hay palabras escritas sobre algo borrado y apenas perceptible en la digitalización, se advierten también accidentes materiales no distinguibles sino con la inspección directa –pérdidas de folios, estado del papel, las tintas, etc.–).

Ello desembocó en la fijación definitiva y anotación de las piezas, una tarea en la que, como ya he puesto de manifiesto, entran en juego multitud de disciplinas no siempre estrictamente filológicas como la historia, la historia de la lengua, la métrica, la retórica, la literatura comparada, etc. En la práctica, la labor se tradujo en la consulta de numerosos estudios de diversa índole, que abarcan desde antologías y ediciones cancioneriles hasta historias de la lengua, diccionarios etimológicos, manuales literarios, métricos, historias de la literatura, compendios de refranes, etc. Concluidas estas labores, procedí a organizar la información en varias secciones y capítulos, en aras a ofrecer los resultados de la investigación de modo coherente y ordenado.

Así, tal y como se puede apreciar en el índice general, tras este preámbulo de carácter introductorio, la tesis se articula en dos parcelas bien diferenciadas, el *Estudio* y la *Edición* de las poesías: mientras que el *Estudio* se entiende como un complemento de la edición que facilita y, en cierto modo, anticipa lo que allí se trata, la *Edición* constituye, en realidad, la parte fundamental del trabajo, el propósito último de la investigación. Ambas secciones son complementadas por un breve capítulo final en el que esgrimo algunas consideraciones a modo de conclusión, así como la bibliografía, índices y apéndices.

En lo que toca al *Estudio*, este se estructura a su vez en tres grandes apartados correspondientes a los tres autores que atiende la tesis –*García de Pedraza* (1.), *Diego Hurtado de Mendoza* (2.) y *Mosén Moncayo* (3.)–; cada una de estas secciones es planteada de idéntica manera, abordando en primer lugar unas *Cuestiones previas* (1.1., 2.1. y 3.1.), en segundo lugar un capítulo dedicado a *El autor* (1.2., 2.2. y 3.2.) y, en tercero, a *La obra* (1.3., 2.3. y 3.3.). Aun cuando el título de la investigación ordena los poetas de una manera diferente a la que aquí propongo (*Poetas del Cancionero de Palacio (SA7): Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía*), he considerado pertinente comenzar por García

de Pedraza, cuyo perfil biográfico es necesario conocer antes de abordar la personalidad de Diego Hurtado de Mendoza.

En cada uno de los escritores, el apartado *Cuestiones previas* (1.1., 2.1. y 3.1.) revisa las aproximaciones críticas a la figura llevadas a cabo hasta la fecha (el llamado estado de la cuestión). Aunque su fortuna literaria es distinta en cada caso, los tres tienen en común el no haber gozado de una atención individualizada por parte de la crítica, así como haber dado pie a afirmaciones sobre su figura no siempre debidamente justificadas, que dieron lugar a datos erróneos y confusos.

Los capítulos dedicados a *El autor* (1.2., 2.2. y 3.2.) se consagran a la dimensión histórico-social de los personajes, pues en ellos vierto los datos recopilados sobre sus biografías. Para ello parto, en primer lugar y dejando a un lado los acercamientos previos a cada poeta, de las informaciones extraíbles *de su obra literaria* (1.2.1., 2.2.1. y 3.2.1.), lo que implica contemplar aspectos como las rúbricas de sus composiciones, la distribución de las mismas en el manuscrito, sus relaciones literarias, las citas en boca de otros escritores, etc. Atender a estos elementos contribuyó a avanzar en el conocimiento de los autores desde el punto de vista biográfico, pero, al tiempo, me permitió identificar algunos círculos literarios y cortesanos en los que se difundieron (o incluso se crearon) algunos de los poemas incluidos en *Palacio*. Una vez desarrollada suficientemente esta vertiente, y habiendo trazado un bosquejo de la trayectoria vital del escritor, procedí a la búsqueda *en otras fuentes* (1.2.2., 2.2.2. y 3.2.2.), una sección en la que individualizo y caracterizo a cada uno de los sujetos localizados en la época y compatibles con la personalidad poética de los autores en cuestión; la idiosincrasia de cada pesquisa biográfica determina la configuración y extensión de estos subapartados (1.2.2.1. y 1.2.2.2. en Pedraza; 2.2.2.1., 2.2.2.2. y 2.2.2.3. en Diego Hurtado; y 3.2.2.1., 3.2.2.2. y 3.2.2.3. en Moncayo), pero en los tres casos figura uno final en el que, partiendo de las trayectorias vitales esbozadas previamente, ofrezco *Una propuesta de identificación* del poeta (1.2.2.3., 2.2.2.4. y 3.2.2.4.).

Los apartados de *La obra* (1.3., 2.3. y 3.3.) estudian la poética de cada autor desde varias perspectivas. En primer lugar, incido en los *Temas y motivos* (1.3.1., 2.3.1. y 3.3.1.) presentes en su producción, en la que se dan cita algunos de los tópicos usuales en la poesía cancioneril castellana, pero que entran en contacto, en los tres casos, con originales formulaciones temáticas que singularizan sus creaciones. En *Relaciones literarias y juego poético* (1.3.2., 2.3.2. y 3.3.2.) pretendo atender a un aspecto tan relevante en esta poesía como lo fue

su dimensión social y metaliteraria, materializada no solo a través de la cita e imitación de otras composiciones, sino también de colaboraciones poéticas entre los autores, dedicatorias u otro tipo de relaciones intertextuales. Por último, estudio también los *Géneros y formas* (1.3.3., 2.3.3. y 3.3.3.) cultivados por los tres escritores cancioneriles, pues en sus obras se dan cita, además de las dos grandes categorías literarias del cuatrocientos (la canción y el *deziŕ*), otras interesantes formas como el *cosante* o el *perqué*; además, esa variedad da buena cuenta de la pericia poética de sus autores.

En lo concerniente a la *Edición*, esta se inicia con un capítulo fundamental sobre las *Fuentes y transmisión textual* de las poesías (4.); en él describo la fuente en la que se han transmitido estos textos y también analizo aspectos que tienen que ver con la transmisión de las obras tales como la inclusión de los poetas en la colectánea salmantina, la posible existencia de producción perdida, la problemática en la fijación de los textos en testimonio único, etc. A continuación figuran los imprescindibles *Criterios de edición* (5.), basados en el principio de fidelidad a la única fuente que ha legado los poemas de estos escritores, a los que sigue ya la edición propiamente dicha. Para la presentación de la misma, he optado por organizar los poemas, en primer lugar, atendiendo a los autores, que figuran en el mismo orden en que lo hacían en el *Estudio: García de Pedraza* (6.), *Diego Hurtado de Mendoza* (7.) y *mosén Moncayo* (8.). En el apartado dedicado a cada escritor, los poemas, a los que asigno un número correlativo, figuran en el orden en que lo hacen en el manuscrito. Precediendo a cada texto dispongo algunas indicaciones sobre la fuente, las ediciones previas o la métrica, así como un breve comentario que anticipa su lectura; tras la poesía figuran el aparato crítico y las notas, en las que pretendo aclarar cuestiones relativas a la intervención editorial u otras consideraciones de tipo lingüístico, sintáctico, literario, etc.

Completa la investigación un capítulo en el que, a modo de *Conclusiones*, ofrezco algunas reflexiones sobre los aspectos de mayor interés tratados en la tesis, así como los resultados obtenidos. El apartado correspondiente a la *Bibliografía* no pretende ser exhaustivo, pues en él tan solo consigno las obras citadas a lo largo del trabajo, que figuran en orden alfabético y agrupadas en distintos bloques (manuscritos, fuentes primarias, fuentes secundarias, recursos en línea); siguen a este los necesarios *Índices* de primeros versos, de palabras anotadas y de rimas, que facilitan el manejo de la tesis. El volumen se cierra con unos *Apéndices* en los que ilustro algunas de las cuestiones tratadas a lo largo del trabajo.

Ya para terminar, quisiera aprovechar estas páginas para mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de un modo u otro, se han visto implicadas en esta investigación; en primer lugar, a la profesora Cleofé Tato, a quien debo mi gratitud por su tiempo y dedicación durante estos años de formación académica. Asimismo, quisiera dar las gracias a los profesores Juan Carlos Conde y Pedro Cátedra, quienes me proporcionaron una excelente acogida durante mis estancias de investigación en el *Magdalen College* de la *University of Oxford* y el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca; también quedo en deuda de gratitud con la profesora Jane Whetnall, siempre atenta a mis avances en el desarrollo de la tesis y con la que tuve el privilegio de descubrir los cancioneros de la *British Library* en un día para mí memorable. Tampoco quiero olvidar a los profesores Antonio Chas Aguión, Vicenç Beltran e Isabella Tomassetti, cuyo interés y apoyo a mi investigación me alentaron en el desarrollo de la misma, ni a las profesoras Pilar Lorenzo Gradín y Mercedes Brea, del área de Filología Románica de la *Universidade de Santiago de Compostela*, bajo cuya tutela en el máster de *Estudios Medievales Europeos* tuve la oportunidad de crecer académicamente. A estos apoyos puede sumarse el de los miembros del departamento de Filología Española y Latina, en especial del profesor Ignacio Pérez Pascual y de la profesora Nieves Pena Sueiro, siempre dispuestos a colaborar, de mis compañeras de la Sala 2 y del personal de los servicios administrativos y de la biblioteca. Pero, sobre todo, quisiera agradecer a mi familia, pareja y amigos su apoyo, paciencia y comprensión durante estos años, especialmente en los momentos más difíciles del proceso.



*ESTUDIO*



# 1. GARCÍA DE PEDRAZA



## 1.1. CUESTIONES PREVIAS

Al igual que ocurre con otros poetas del *Cancionero de Palacio*, García de Pedraza no ha sido, hasta la fecha, objeto de una atención individualizada por parte de la crítica literaria, no contando todavía con una edición y estudio de sus textos. Con todo, ello no ha impedido que algunos estudiosos lo mentasen en sus trabajos, ya fuese a propósito de la serrana que compuso junto con Rodrigo Manrique y el marqués de Santillana (7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”), ya atribuyéndole un supuesto origen occidental.

Hasta donde he podido saber, la primera mención conocida de Pedraza se encuentra en MN13, proyecto iniciado en 1807 para formar un cancionero general del siglo XV, inconcluso a causa de la invasión francesa de 1808, y que fue desconocido hasta la segunda mitad del XX (Piccus 1963: 1-34); en él se copian catorce composiciones atribuidas al poeta, indicando el manuscrito en el que se encuentran, SA7.<sup>7</sup> Tanto las adiciones de Gayangos y Vedia a la *Historia de la literatura española* de Ticknor (1851, I: 571), como la introducción del *Cancionero del Baena*, publicado en el mismo año bajo el patrocinio de Pidal (1851: CXVIII), aportan tan solo el nombre del escritor y le atribuyen un número de catorce composiciones.

En 1865, Ríos ofrece una breve noticia biográfica sobre él en su magna *Historia crítica de la literatura española*, obra a través de la cual dio a conocer un buen número de autores y textos cancioneriles que permanecían olvidados en los anaqueles de las bibliotecas. A este poeta atribuye doce composiciones y afirma que fue un “hijo-dalgo y escudero muy bien recibido en la corte” (1861-1865, V: 294); asimismo, lo sitúa entre los trovadores de la casa del almirante Diego Hurtado de Mendoza (nac. c. 1366, †1404), a quien poco antes había identificado como el escritor de SA7 del mismo nombre y destinatario, según él, de 8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado”, escrita por el de Pedraza. De este dice también que “alcanzó buena parte del reinado de don Juan II” (*ibid.* p. 295, n. 1), a juzgar por el *deçir* 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando senyor sabet”, que, basándose en la rúbrica, cree dedicado a Fernando de Sandoval (casado en 1427 con doña Juana Manrique). Mayores dudas le plantea la serrana que escribe con Rodrigo Manrique e Íñigo López (7-ID2424 “De Loçoya a

---

<sup>7</sup> *Palacio* es allí designado como el *Cancionero de Diego Hurtado de Mendoza*, por ser de este autor la primera pieza que aparece en la colectánea. He tenido acceso a MN13 a través de la digitalización disponible en la *Biblioteca Digital Hispánica* <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000131636&page=1>> [visitada el 6 de mayo de 2016]. Para más información sobre este cancionero de cancioneros, véase el portal *Cancioneros Impresos y Manuscritos* <<http://www.cancioneros.org/mn13/mn13enlared.aspx>> [visitado el 6 de mayo de 2016].

Navafria”); y es que, en lo que respecta a la copla de Íñigo López, Ríos duda entre atribuírsela a Santillana o a su tío el señor de Rello, portador del mismo nombre (*ibid.*).<sup>8</sup> El de Ríos supone el primer acercamiento individual a este autor, aunque incurre en algunos errores que serán asumidos por la crítica posterior.<sup>9</sup>

En la introducción a su edición del *Cancionero de Palacio*, publicada en 1945, Vendrell incide en las escasas noticias biográficas existentes sobre García de Pedraza, si bien llama la atención sobre su auto-caracterización como “extranjero” (v. 13) y “escudero” (v. 59) en el *deŷir* 1-ID2406 “Partiendo de madrugada” –la composición de este autor a la que más espacio dedica (1945: 58). Siguiendo un proceder análogo al de Ríos, entre las piezas que comenta se encuentran 8-ID2431 “Buen señor Diego Furtado” y 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando señor sabet”. Sobre la primera, probablemente detectando un problema cronológico, descarta que haya sido dirigida al almirante Diego Hurtado de Mendoza (para ella, también el poeta de SA7): la considera dedicada al hijo de Juan Furtado así llamado, “que estaba en Jaén con el Prior de San Juan, cuando la sitiaron los moros en 1407” (*ibid.* p. 60). Sobre la segunda, y basándose, como Ríos, en la rúbrica, opina que su destinatario fue Fernando de Sandoval, de quien apunta fue hijo de Diego Gómez de Sandoval, conde de Castro (*ibid.*).

Por su parte, Álvarez Blázquez sitúa a García de Pedraza en la primera mitad del siglo XV merced a sus relaciones literarias con figuras de esta época como Rodrigo Manrique y el marqués de Santillana (juntos componen la serrana en colaboración 7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”) y, partiendo de algunos rasgos lingüísticos occidentales que detecta en la edición de Vendrell, le atribuye un posible origen gallego-portugués, reforzado por su descripción como “extranjero” (en el sentido de no originario de la corte castellana) y “escudero” en el *deŷir* 1-ID2406 “Partiendo de madrugada” (1959: 64-65). Como se puede observar, las primeras aproximaciones, si bien se basan en datos procedentes de su obra literaria (por

---

<sup>8</sup> En realidad, como demostraron en su día Campos Souto y Chas Aguión en sus respectivos estudios, el *deŷir* 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando señor sabet” hubo de ser dirigido a Fernando de Guevara, primo de Santillana (véase Campos Souto 2008: 25 y Chas Aguión 2012a: 203-204 y apartado 1.3.); por otra parte, hoy en día se acepta que la serrana en colaboración fue escrita por Rodrigo Manrique, García de Pedraza e Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (y no por su tío el señor de Rello). En cuanto al *deŷir* dirigido a Diego Hurtado de Mendoza, no fue dedicado al almirante así llamado, al no ser este el poeta de SA7 (véase apartado 2.2.).

<sup>9</sup> Pérez Gómez Nieva, quien editó por vez primera y parcialmente el *Cancionero de Palacio*, no incluyó composición alguna de García de Pedraza (1884).

cierto, no siempre correctamente interpretados), prescinden del contraste con otras fuentes, dejando pendiente la labor de documentación del personaje.<sup>10</sup>

Será en época más reciente cuando esta otra tarea sea llevada a cabo, al proponerse figuras históricas que podrían ser relacionadas con la del escritor. Así, en la entrada *García de Pedraza* de su índice de autores, Dutton consigna catorce composiciones del poeta en SA7, lo relaciona con el almirante Diego Hurtado de Mendoza y con su hijo Santillana en el período 1380-1430 (en virtud de los textos 8-ID2431 “Buen señor Diego Furtado” y 7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”, respectivamente) y propone su posible identificación con *Pedro García de Herrera*, a quien atribuye el señorío de Pedraza;<sup>11</sup> llamativamente, dedica una entrada distinta a otro *Pedro García de Herrera*, de quien dice fue mariscal de Castilla y señor de Ampudia, y le imputa dos poemas propios y varias menciones en boca de otros autores en el contemporáneo *Cancionero de Baena* (PN1) (1990-1991, VII: 376 y 414).<sup>12</sup> Para Pérez Priego, el escritor se identificaría con un individuo de nombre *Pedro García de Herrera*, según él, señor de Pedraza y mariscal del rey; en esta última condición habría intervenido como juez, junto con don Íñigo López, en las justas celebradas en Valladolid en 1434, a las que también concurrió Rodrigo Manrique –momento en que, a su juicio, habría sido compuesta la serrana entre los tres autores (1999: 43-44 y 127).<sup>13</sup>

En su antología de 2004, Dutton y Roncero son ya más cautos y, aunque en esta obra el escritor sigue siendo situado entre los siglos XIV y XV y relacionado tanto con el almirante Diego Hurtado de Mendoza (nac. c. 1366, †1404) como con su hijo Íñigo López (1398-1458) en un dilatado período de 50 años (de 1380 a 1430), apuntan que quizá la figura de García de Pedraza deba asociarse con la de algún pariente del mariscal *Pedro García de*

<sup>10</sup> Se le cita, además, en la *Bibliografía* de Simón Díaz (1965, III, vol. II: 214). Steunou y Knapp atribuyen, asimismo, un número de catorce composiciones a García de Pedraza en su *Bibliografía* (1975, II: 587).

<sup>11</sup> Menos precisa resulta la cronología aportada por Viña Liste, quien, basándose en la fuente de sus poesías, tan solo indica que su nacimiento se habría producido antes de 1438 (1991, I: 114).

<sup>12</sup> Considera, por tanto, al escritor García de Pedraza de *Palacio* y al Pedro García de Herrera de *Baena* dos personajes diferentes pero homónimos. A Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla y señor de Ampudia, atribuye los textos ID1551 R 1550 “Señor han me dicho que alla en Alimaña”, respuesta a ID1550 “Señores discretos dexando la ssaña” de Juan Alfonso de Baena; e ID1694 R 1693 “A todos poneys spantos”, respuesta a ID1693 “Sepa el rey y sepan quantos” de Fernán Pérez de Guzmán. Además, según consta en su índice, es mencionado en piezas de Ferrán Manuel de Lando (ID0536), de Alfonso Álvarez de Villasandino (ID1236, ID1300, ID1330, ID1340 e ID1343) y de Juan Alfonso de Baena (ID1547 e ID1549).

<sup>13</sup> La serrana escrita entre Rodrigo Manrique, Íñigo López y García de Pedraza (7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”) es una de las piezas más interesantes que se cuentan en el repertorio poético del pedrazano, no solo desde el punto de vista literario, sino también en cuanto aporta importantes datos para ubicar al autor. Con todo, todavía no existe consenso acerca de la fecha de composición: Campos Souto la sitúa algo antes que Pérez Priego, en 1429 (2012: 190); este, como ya se ha dicho, en 1434, con motivo de la justa vallisoletana (1999: 127), mientras que Beltrán ofrece como fecha límite 1439 (2009a: 905). La cronología que cada investigador atribuye a la pieza viene dada, en gran medida, por la identificación que proponen del poeta García de Pedraza.

*Herrera*, a quien, por cierto, consideran el señor de Pedraza (2004: 141).<sup>14</sup> Beltran, con dudas, propone que se filie al autor de *Palacio* con *García de Herrera*, hijo primogénito del mariscal de Castilla *Pedro Núñez de Herrera*; este personaje, tras heredar las posesiones y cargos de su padre en 1439, habría muerto en 1483 (2009a: 905). En los últimos tiempos, Campos Souto ha vuelto sobre el asunto, allegando nuevos y desconocidos datos para la identificación del escritor; con todo, y pese a percibir importantes contradicciones entre las cuantiosas fuentes que maneja (especialmente en lo relativo a fechas, enlaces matrimoniales y descendencia), ve posible que el poeta de SA7 pueda ser *Pedro Núñez/García de Herrera*, según ella, mariscal del rey, señor de las villas de Pedraza y Ampudia y muerto en 1455 (2012: 133-146).<sup>15</sup> Existe, por lo tanto, una importante confusión entre los modernos estudiosos de cancionero acerca de la personalidad del creador de *Palacio*, debida a un problema de homonimia que oscureció la identificación de esta figura y que es imprescindible abordar.

## 1.2. EL AUTOR

Cuando se trabaja con escritores del pasado, es frecuente que las noticias sobre sus biografías sean escasas, cuando no inexistentes, especialmente en el caso de los pertenecientes a linajes con poca relevancia desde un punto de vista histórico. Así, son todavía numerosos los poetas cancioneriles cuya identificación sigue pendiente o no es segura, en gran medida a causa de la dificultad que esta tarea entraña para el investigador: al silencio de las fuentes históricas pueden sumarse otros problemas como el de la tan frecuente homonimia (esto es, la coincidencia nominal entre dos individuos) o el ser responsable de una obra literaria parca en detalles sobre la trayectoria vital de su creador. Con todo, cualquier pesquisa biográfica que se pretenda rigurosa ha de atender a una premisa básica a la hora de ser llevada a cabo: debe partir del análisis demorado de los textos, que proporcionan informaciones con seguridad referidas al autor. Así, la fuente o fuentes de sus creaciones, la

---

<sup>14</sup> El término *escudero* de 1-ID2406 “Partiendo de madrugada” tampoco escapa a la atención de estos dos investigadores, quienes conjeturan que podría ser indicio de una composición temprana del texto, lo que casaría bien con sus supuestas relaciones con el almirante Diego Hurtado, muerto en 1404. No obstante, y como más adelante se expondrá (véase apartado 1.3.), es imposible que 1-ID2406 fuese compuesto antes de la muerte del almirante, pues el *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza (texto citado en el de Pedraza) fue escrito después del deceso del almirante don Diego.

<sup>15</sup> En su estudio de 2012, la autora se refiere a esta figura indistintamente como *Pedro Núñez de Herrera* o *Pedro García de Herrera*, al considerar que se trata de una fluctuación del apellido debida a algún interés de tipo económico, testamentario, afectivo o similar. Cambia, pues, de opinión, con respecto a lo manifestado en 2008 (p. 25, n. 37), en donde, acertadamente, sugería que el escritor de *Palacio* podía ser, en realidad, *García de Herrera*, tercer señor de Pedraza y marido de María Niño, hija del conde de Buelna (véase apartado 1.2.2.).



distribución de las piezas, las rúbricas, la existencia de destinatarios, las referencias a personajes, lugares o acontecimientos, las citas a otros escritores y, en fin, cualquier otra noticia objetiva que pueda ser inferida de la lectura de sus versos se convierte en valiosa herramienta mediante la que acometer un primer acercamiento a las coordenadas vitales de un determinado poeta. Solo tras haber cubierto esta primera fase, y partiendo de las informaciones obtenidas, se ha de acudir a otro tipo de fuentes complementarias que proporcionen datos sobre el personaje histórico, siempre que estos se ajusten a aquellos disponibles en la literatura (Tato 2013a: 15).

### 1.2.1. García de Pedraza a partir de su obra literaria.

Como ya señalaban gran parte de los investigadores que se ocuparon de su figura, su repertorio se compone de catorce piezas transmitidas a través del *Cancionero de Palacio*. La cifra, escasa si se compara con la producción de otros poetas contemporáneos de nombre más conocido, lo sitúa, sin embargo, como el quinto autor mejor representado (por número de obras) en el manuscrito salmantino, casi a la par del marqués de Santillana y de Álvaro de Luna, personajes de gran importancia en el entorno áulico, que figuran en el cancionero con quince textos cada uno (véase apartado 4.2.). Así, pues, la presencia de García de Pedraza en SA7 no resulta desdeñable, algo que no sorprende teniendo en cuenta que sus poemas armonizan plenamente con la tónica cortesana de la colección.

Las catorce piezas que allí se recogen son las siguientes:

- 1-ID2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13)
- 2-ID2410 “Por ser de ti namorado” (SA7-18)
- 3-ID2411 “Traslado de alegría” (SA7-20)
- 4-ID2413 “Sepan quantos esta carta” (SA7-22)
- 5-ID2420 “Alli tras daquela penya” (SA7-23)
- 6-ID2423 “Pues demando aguinaldo” (SA7-27)
- 7-ID2424 “De Loçoya a Navafria” (SA7-28)
- 8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado” (SA7-39)
- 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando senyor sabet” (SA7-40)
- 10-ID2602 “Si Dios a mi tanto quiere” (SA7-225)
- 11-ID2610 “A quien diz ser mexorada” (SA7-237)

12-ID2611 “Senyora tu me pareçes” (SA7-238)

13-ID2612 “Coraçon pues tu querer” (SA7-239)

14-ID2619 “O castillo tan famosso” (SA7-249)<sup>16</sup>

Al haber sido transmitida únicamente a través de esta colectánea, ha de admitirse que toda su poesía fue escrita antes de 1444 (fecha límite para la compilación de SA7);<sup>17</sup> hubo de ser compuesta en alguno de los círculos cortesanos que existieron en torno al rey Juan II de Castilla y su privado Álvaro de Luna, o bien en torno a sus primos los infantes de Aragón, ambientes en que se gestaron o circularon la mayor parte de los materiales incorporados en la antología (Dutton 1979: 447-456; Beltran 2001a: 68-71 y 2009a: 23; véase también apartado 4.2.).

En cuanto a las rúbricas que anteceden a sus composiciones, conforme a la tónica general del florilegio (Tato 2005a: 72, n. 35), proporcionan, en la práctica totalidad de las piezas, la atribución, la modalidad poética y, en dos ocasiones, los destinatarios.<sup>18</sup> En lo que respecta a la atribución, son doce los textos que consignan el antropónimo (*García*) y su lugar de origen o señorío (*de Pedraza*), una clave utilizada ya desde mediados del siglo XII para distinguir individuos entre sí, especialmente en el caso de linajes nobiliarios (Salazar y Acha 2006: 278). No existen problemas para imputarle los dos poemas restantes (5-ID2420 y 12-ID2611) pues, pese a que en ellos no figura su nombre, ambas son canciones inequívocamente ligadas al poeta mediante el epígrafe *el mesmo* (*Cancion. El mesmo* en 5-ID2420 y *Otra cançion. El mesmo* en 12-ID2611).<sup>19</sup>

En lo que toca a la modalidad poética, los rótulos incorporan el tecnicismo *cançion* en siete ocasiones (2-ID2410, 5-ID2420, 6-ID2423, 10-ID2602, 11-ID2610, 12-ID2611 y 13-ID2612) y el de *dezir* en seis (1-ID2406, 3-ID2411, 4-ID2413, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619). En la serrana 7-ID2424, la rubricación del manuscrito ha causado una clara confusión pues, en los epígrafes y subepígrafes, se diferencia el género *serrana* (solo al

<sup>16</sup> Los textos figuran con el número correlativo que les asigno en la edición, al que sigue la referencia ID de Dutton, el incipit y, en este caso, también su número en la antología en la que se encuentran compiladas. Sobre la idiosincrasia de 7-ID2424 “De Loçoya a Navafria” y 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando senyor sabet” véase *infra*. Por otro lado, a su inventario poético todavía cabría añadir 9-b) ID2432, composición a cargo de Fernando de Guevara –conectada temáticamente, como se verá, con 9-a) ID2432 I 2433–, pero en la que colabora también Pedraza (véase 9-a) ID2432 I 2433 y 9-b) ID2432).

<sup>17</sup> Uno de los criterios que permite acotar la fecha de composición de *Palacio* en 1444 es el que Íñigo López de Mendoza no sea denominado en ninguna de sus rúbricas como *marqués de Santillana* (dignidad que recibió en 1445), sino con su nombre y apellidos o con su título de *señor de Buitrago* (Dutton 1979: 447-456).

<sup>18</sup> Para las rúbricas en la poesía cancioneril puede consultarse Garribba (2008), donde se recogen algunos trabajos sobre esta temática.

<sup>19</sup> Sobre el problema de las atribuciones en SA7, véase Tato (2010a).

comienzo del texto) y los responsables de los versos (se distinguen las voces de Rodrigo Manrique, Íñigo López de Mendoza y García de Pedraza), lo que ha propiciado una errónea segmentación de la pieza: ya desde la publicación de las *Obras* de Santillana debida a Ríos (1852: 474-475), algunos estudiosos transcribían tan solo la intervención de don Íñigo (algunos, incluso, entendiéndola como autónoma), circunstancia que quizá llevó a Dutton a asignar tres números de identificación distintos al poema, una canción cuya cabeza y primera vuelta corre a cargo de Manrique (ID2424 “De Loçoya a Navafria”), la segunda vuelta a cargo de Santillana (ID2425 R 2424 “Serrana tal casamiento”) y la tercera al de Pedraza (ID2426 R 2424 “Serrana si vos queredes”).<sup>20</sup>

Otra información que aportan estos rótulos es la que tiene que ver con los destinatarios de dos de sus piezas: así, en el que encabeza 8-ID2431, se informa de que este es un *Dezir. Garcia de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza*; y lo cierto es que hubo de serlo, pues no solo la rúbrica revela la identidad del destinatario de la composición, sino que en el cuerpo del texto se interpela a este personaje (“Buen senyor Diego Furtado”, v. 1), quien parece estar presente durante la declamación. Mayor dificultad plantea el epígrafe de 9-a) ID2432 I 2433, que reza *Dezir. Garcia de Pedraza a Ffernando de Sandoval* y semeja desvelar la identidad del destinatario: ese nombre es, sin embargo, erróneo ya que, como se verá, el personaje anunciado en el paratexto no es Fernando de Sandoval, sino Fernando de Guevara, responsable del siguiente texto (9-b) ID2433), que conecta con el anterior.<sup>21</sup>

Si se atiende ahora a las relaciones literarias constatables a partir de sus textos, Pedraza es autor de una imitación del *Infierno* de Íñigo López de Mendoza en la que cita explícitamente sus dos primeros versos (1-ID2406), además de la serrana escrita con este y Rodrigo Manrique (7-ID2424). Otra conexión se produce con Diego Hurtado de Mendoza, a quien no solo dedica 8-ID2431, sino que parafrasea en dos ocasiones algún texto suyo en su

---

<sup>20</sup> Sería conveniente, pues, proceder a una reducción de estos números ID, que podría presentarse como ID2424 “De Loçoya a Navafria” = ID2424 “De Loçoya a Navafria” + ID2425 “Serrana tal casamiento” + ID2426 “Serrana si vos queredes”, solución adoptada en esta investigación (7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”).

<sup>21</sup> En lo que respecta a la numeración de estos poemas, se trata de un caso distinto al de la serrana, pues son dos piezas diferentes (como se percibe tanto por la forma como por el contenido) pero indisolubles: solo leyéndolas en conjunto se comprende el juego poético practicado entre sus autores; así, ID2432 “Fernando senyor sabet” anuncia el género que presentará la siguiente (ID2433 “Juras a nuestro senyor”), lo que, indiscutiblemente, evidencia la conexión textual. Dutton no se percató de ello y les asignó dos números de identificación distintos, sin establecer ninguna relación entre ambas; considero necesario, sin embargo, no disociarlas y, por ello, intentando no incrementar las referencias de este investigador, he hecho visible esa conexión siguiendo sus parámetros en el número que asigno a la edición: 9-a) ID2432 I 2433 “Fernando senyor sabet” para el primero (a cargo de Pedraza) y 9-b) ID2433 “Juras a nuestro senyor” para el segundo (cuyo autor es Fernando de Guevara). Véase apartado 1.3.2.

*dezir* citador 4-ID2413, en el que incorpora también versos de Macías y de Francisco Bocanegra (e incluso varios otros de procedencia hoy desconocida). La vinculación que mantiene con Fernando de Guevara merced a los textos 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433 completa esta nómina, que lo muestra ya como un poeta resuelto, activo participante del juego lúdico-cortesano cuatrocentista. Con todo, las piezas de García de Pedraza no son citadas por otros escritores, ni figura como destinatario de composición alguna, lo que parece apuntar hacia una escasa difusión de su obra más allá de los ambientes en que se originó.

En lo que toca al examen individual de sus poemas, y al ser estos de contenido amoroso, es poco más lo que puede concluirse, pero algunas informaciones han de ser tenidas en cuenta a la hora de establecer una biografía del personaje. Así, resulta particularmente interesante el *dezir* 1-ID2406, imitación del *Infierno* santillanesco, pues, dada la cronología de su modelo, hubo de ser compuesto en una fecha que oscila entre el segundo y el cuarto decenio del siglo XV;<sup>22</sup> también, y como ya fue señalado por algunos críticos (véase apartado 1.1.), no ha de pasarse por alto que en esta pieza el poeta se auto-denomina “extrangero” (v. 13) y “escudero” (v. 59), una circunstancia que podría corresponderse con su propia biografía (aunque quizá se trate tan solo de una convención literaria). Mucha mayor importancia ofrece el sintagma “a mata d’um espino” (v. 3), que podría aludir a un emplazamiento en la sierra de Guadarrama al que también se refiere Santillana en una de sus serranillas (véase apartado 1.3.2. y 1-ID2406, nota 1-4); en esta misma línea, de interés resultan los topónimos que proporciona Rodrigo Manrique en la serrana en colaboración 7-ID2424, “Loçoya” y “Navafría” (v. 1), dos localidades pertenecientes a la tierra de Buitrago (de la que era señor Íñigo López) y a pocos kilómetros de la villa de Pedraza de la Sierra (actual provincia de Segovia), el lugar del que procede el poeta objeto de estudio (véase apartado 1.2.2.).

Resulta imprescindible atender ahora a la distribución de las piezas del escritor en SA7, pues vienen a corroborar y aun a ampliar sus vinculaciones poéticas con nuevos datos. Y es que, aun cuando son todavía numerosos los interrogantes en torno a la compilación de la colectánea salmantina, aparentemente desorganizada y en la que los materiales se habrían ido sedimentando sin un plan previo, es manifiesta la utilidad de la revisión de la secuencia y

---

<sup>22</sup> No existe consenso acerca del momento de creación del *Infierno* de Íñigo López de Mendoza: Lapesa lo considera escrito después de 1427-1428, años en los que debieron de llegar a sus manos las traducciones de la *Eneida* y la *Divina Comedia* realizadas por su tío Enrique de Villena, dos obras cuya lectura reciente se percibe con claridad en el *Infierno* (1957: 96); por su parte, Gómez Moreno y Kerkhof proponen una fecha indeterminada posterior a 1428 (1988: XXXIV), mientras que Pérez Priego lo supone creado hacia 1440 (2002a: 312). Véase apartado 1.3.2.1.1.

distribución de los poemas, algo que todavía “no se ha tenido demasiado en cuenta” en esta antología (Tato 2012a: 307); sin embargo, resulta muy conveniente tomarlo en consideración en cuanto permite “reconstruir aspectos no solo de la vida interna de estas cortes (qué autores concurrían, cronología de su producción, etc. [...]) sino de la propia manufactura de los manuscritos” (Beltran 1998b: 21). Por citar algún ejemplo en este sentido, ya hace algún tiempo Tato demostró la operatividad de la metodología para el caso del poeta Pedro de Santa Fe, llegando incluso a probar la existencia de un cancionero perdido suyo (2005a); a similares resultados llegó esta investigadora con otras secuencias del *Cancionero de Palacio*, en las que encontró significativas conexiones entre textos y autores que constituyen “auténticas microsecciones poéticas” (Tato 2006: 805, n. 71).

En efecto, a propósito de García de Pedraza, la aplicación de este proceder arroja interesantes resultados, pues la mayor parte de sus obras pueden vincularse con los textos que las rodean, ya sea porque aparecen cercanas o en vecindad directa con piezas de autores con los que también mantiene relación literaria –fundamentalmente el marqués de Santillana y Diego Hurtado de Mendoza, pero también otros como Francisco Bocanegra o Fernando de Guevara–, ya sea porque conectan con los textos circundantes por rasgos de contenido u otros. Interesa, además, adelantar aquí que las dos partes del manuscrito en que se localizan actualmente sus poemas (los nueve primeros entre los folios 4v y 16r, los cinco restantes entre el 98v y el 107r) se hallaban en el pasado más próximas de lo que hoy permite suponer el códice: como han demostrado las investigaciones en torno a la materialidad del manuscrito, a los 23 primeros folios deben seguir los que se extienden del 87 al 136, secciones que debieron de ser contiguas en el pasado y muy posiblemente copiadas por una misma mano (Tato 2005a: 82, n. 55; véase apartado 4.2.).

A través de las siguientes tablas o bloques textuales se estudia la posición de sus poemas, aspecto que permitirá profundizar en el estudio de sus relaciones literarias y aun aportar otras consideraciones de interés que atañen al escritor.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Para mayor claridad, los textos de Pedraza aparecen en negrita en las tablas, mientras que aquellos no relacionados con su producción figuran en un tono más claro. Las piezas que guardan alguna relación entre sí (escritas en colaboración, temática similar, etc.) se separan mediante una línea discontinua; por otro lado, en la explicación de las tablas, aludiré a los poemas mediante la numeración de *Palacio*, que deja traslucir el orden en que estos se disponen en el manuscrito, si bien en el caso de los de Pedraza y Diego Hurtado aportó también entre paréntesis el número con que figuran en esta edición. Una primera versión de estas ideas puede verse en López Drusetta (en prensa a).

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-9	3v-4r	2403	Francisco Bocanegra	<i>Cancion. Francisco Bocanegra</i>	Se que pueden buen dezir
SA7-10	4r	2404 R 2403	Íñigo López de Mendoza	<i>Enyego Lopeç de Mendoza</i>	Desfraço es que bien sentiende
SA7-11	4r-v	2290	Francisco Bocanegra	<i>Cancion. Francisco Bocanegra</i>	Pues tanto tuyo feziste
SA7-12	4v	2405	Pedro de Quiñones	<i>Cancion. Pedro de Quiñones</i>	Por la fin del que bien ama
<b>SA7-13</b>	<b>4v-6r</b>	<b>2406</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Dezir. Garçia de Pedraça</i></b>	<b>Partiendo de madrugada</b>
SA7-14	6r	2254	Juan Pimentel	<i>Cancion. Don Ioban Pimentel</i>	Quando tu a mi oyas

Tabla I

En primer lugar, y para lo que ahora interesa, puede diferenciarse una agrupación de composiciones que comprende desde SA7-9 hasta SA7-14 y que abre Santillana con su canción en colaboración con Francisco Bocanegra (los textos SA7-9 y SA7-10), de quien también se copia en este núcleo SA7-11, una canción que Pedraza hubo de conocer, pues la cita más adelante en SA7-22 (4-ID2413);<sup>24</sup> ello permite establecer un vínculo entre Bocanegra, doncel de Juan II que vive en las décadas centrales del siglo XV, y García de Pedraza.<sup>25</sup> Siguen a aquella canción tres textos (SA7-12 de Pedro de Quiñones, SA7-13 de García de Pedraza [1-ID2406] y SA7-14 de Juan Pimentel) que, como hizo notar Tato, evocan el *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza, escritor que abre este bloque y cuyo *Infierno* también fue copiado más adelante en el cancionero;<sup>26</sup> la coincidencia parece sugerir un contexto de creación o circulación común, de manera similar a lo que ocurre en otros casos en el códice. Además, esa conexión textual pone en relación a estos autores entre sí (sus textos hacen referencia al *Infierno*) y con Íñigo López (su creador), una vinculación plausible en tanto Pedro de Quiñones y Juan Pimentel están activos también en la primera mitad del XV.<sup>27</sup> Por otro lado, este primer bloque refleja ya el peso de Santillana: no solo se

<sup>24</sup> Es mi intención proseguir con el estudio de estas agrupaciones intentando establecer otras conexiones entre más autores y textos. Provisionalmente, y por motivos de claridad, he conformado varios bloques o núcleos en la obra de García de Pedraza; no obstante, en realidad, gran parte de su producción parece integrarse en la misma sección del cancionero (véase apartado 4.2).

<sup>25</sup> Para la figura de Francisco Bocanegra, véase Caravaggi *et alii* (1986: 31-84) y Conde Solares (2009: 60-61).

<sup>26</sup> SA7-12 es una canción de Pedro de Quiñones en la que se presenta una muerte por amor de un enamorado que “arde en biva llama”; SA7-13 (1-ID2406) de Pedraza, es, como se verá más adelante, un *dezir* paródico que sigue el modelo del de Íñigo López, llegando incluso a introducir al marqués como personaje activo en su relato (véase apartado 1.3.); finalmente, SA7-14 es una canción de Juan Pimentel que menciona explícitamente a Macías y que presenta a un yo lírico que da voces mientras se quema ardiendo de amor (Tato 2005a: 78, n. 43).

<sup>27</sup> Pedro de Quiñones nace en 1408 y se tienen noticias de él hasta 1451 (Caravaggi *et alii* 1986: 89-113); de Juan Pimentel se sabe que murió prematuramente en 1437 mientras se preparaba para un torneo caballeresco (Tomassetti 2013: 403-426).

recogen textos suyos, sino que su obra parece ser fuente de inspiración y punto de partida para otras creaciones de escritores que, presumiblemente, mantuvieron contacto con él.<sup>28</sup>

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-15	6v	2407	Rodrigo de Cárdenas	<i>Cancion. Rodrigo de Cardenas</i>	Que senyal es de medrar
SA7-16	6v-7r	2408	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cossaute. Diego Furtado de Mendoça</i>	Aquel arbol que buelbe la foxa
SA7-17	7r	2409	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Serrana. Diego Furtado de Mendoça</i>	Un dia desta semana
<b>SA7-18</b>	<b>7r-v</b>	<b>2410</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Cancion. Garcia de Pedraza</i></b>	<b>Por ser de ti namorado</b>
SA7-19	7v-8r	2291	Rodrigo de Torres	<i>Cancion. Rodrigo de Torres</i>	Pues plazer se me partio
<b>SA7-20</b>	<b>8r-v</b>	<b>2411</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Dezir. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>Traslado de alegria</b>
SA7-21	8v	2412	García de Medina	<i>Cancion. Garçia de Medina</i>	Coraçon morir morir
<b>SA7-22</b>	<b>9r-10v</b>	<b>2413</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Dezir. Garçia de Pedraça</i></b>	<b>Sepan quantos esta carta</b>
<b>SA7-23</b>	<b>10r-v</b>	<b>2420</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Cancion. El mesmo</i></b>	<b>Alli tras daquella penya</b>

Tabla II

A continuación, y mediando tan solo una canción de Rodrigo de Cárdenas cuya relación con el resto de piezas no he logrado percibir (SA7-15), distingo otro bloque de textos que se abre con SA7-16 (17-ID2408) y SA7-17 (18-ID2409), un *cosaute* y una serrana debidos a la pluma de Diego Hurtado de Mendoza; en vecindad inmediata se copia SA7-18 (2-ID2410), canción de García de Pedraza. Por su proximidad, solo estorbada por las piezas SA7-19 de Rodrigo de Torres y SA7-21 de García de Medina, parece pertinente incluir aquí también los *dezires* SA7-20 (3-ID2411) y SA7-22 (4-ID2413) y la canción SA7-23 (5-ID2420) del pedrazano.<sup>29</sup> Diego Hurtado de Mendoza, poeta que inicia esta agrupación, es otra de las figuras con las que es posible vincular a Pedraza pues, como he apuntado, a él dedica la pieza SA7-39 (8-ID2431), copiada unos folios después; igualmente, aquí, en el *dezir* SA7-22 (4-

<sup>28</sup> Una de las notas dominantes en SA7 es la considerable impronta santillanesca que en él se percibe: allí se copian piezas suyas como el *Infierno* (ID0028), la *Querella* (ID0127), la *Visión* (ID0289), el *Triumphete* (ID0291) o la *Pregunta de nobles* (ID0165) –una situación nada extraordinaria, pues son en su totalidad composiciones muy difundidas por otros cancioneros–; también otras de tradición textual mucho más limitada como el *Dezir contra los aragoneses* (ID2603), su serrana tercera (ID2427) o la que compone en colaboración con Rodrigo Manrique y Pedraza (7-ID2424). Pero es, sobre todo, su influencia en otros poetas de la colectánea el aspecto que quizá revierta un mayor interés, al afectar directamente a los autores objeto de estudio. Sobre la trayectoria vital del marqués de Santillana, es mucha la bibliografía existente, para más información véase el apartado 2.2.2.3.

<sup>29</sup> Y quizás los poemas de Rodrigo de Torres (SA7-19) y García de Medina (SA7-21) no rompiesen esa continuidad en que vengo incidiendo ya que, como se verá, no es esta la única ocasión en que aparece un texto de Rodrigo de Torres cercano a los de Pedraza. Por otra parte, las piezas correlativas SA7-22 y SA7-23 del pedrazano aparecen conectadas entre sí temáticamente, pues ambas se articulan en torno al dolor por la partida de la dama (véanse 4-ID2413 y 5-ID2420).

ID2413), cita las canciones SA7-36 (19-ID2414) y SA7-38 (21-ID2417) de Diego Hurtado, además de los versos de SA7-11 de Francisco Bocanegra y aun otros de SA7-290 de Macías, personaje cuya influencia es palpable en varios de estos poetas (véanse apartados 1.3.2. y 2.3.2.).

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-24	11r	0404	Juan de Torres	<i>Cancion. Johan de Torres</i>	Sepas tu senyora mia
SA7-25	11r	2421	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir. Enyego Lopez de Mendoza</i>	En mirando una ribera
SA7-26	11v	0488	Juan de Dueñas	<i>Cançion. Johan de Duenyas</i>	Aunque veo ques mi danyo
<b>SA7-27</b>	<b>11v-12r</b>	<b>2423</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Cançion. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>Pues demando aguinaldo</b>
SA7-28	12r	2424	Rodrigo Manrique	<i>Serrana. el comendador de Segura</i>	De Loçoya a Navafria
SA7-29	12r	2425 R 2424	Íñigo López de Mendoza	<i>Enyego Lopez de Mendoza</i>	Serrana tal casamiento
<b>SA7-30</b>	<b>12v</b>	<b>2426 R 2425</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Garçia de Pedraza</i></b>	<b>Serrana si vos queredes</b>
SA7-31	12v-13r	2427	Íñigo López de Mendoza	<i>Serrana. Enyego Lopez de Mendoza</i>	Desque naçi
SA7-32	13r	2312	Alfonso de Montoro	<i>Cançion. Alonso de Montoro</i>	Mas quiero contigo guerra
SA7-33	13r-v	2428	Francisco Bocanegra	<i>Serrana. Francisco Bocanegra</i>	Legando a Pineda
SA7-34	13v	2429	Mendo de Campo	<i>Serrana. Mendo de Campo</i>	Vy una serrana

Tabla III

Tras SA7-24, canción de Juan de Torres, marco otra agrupación que inicia Santillana con su *dezir* SA7-25, al que siguen las canciones SA7-26 de Juan de Dueñas (nac. *c.* 1400, † *c.* 1460) y SA7-27 (6-ID2423) de García de Pedraza, autores ambos que intercambian versos con don Íñigo en el cancionero y que es posible relacionar aquí por el contenido de sus textos: como señaló Campos Souto (2008: 30), estas dos canciones son estrenas o aguinaldos poéticos, una temática característica de la Navidad cuya ubicación correlativa en este lugar parece sugerir un contexto compartido de creación en unas fechas muy concretas –quizá con motivo de algún festejo cortesano en la Pascua de Navidad o en la entrada de un nuevo año, sin olvidar que el propio Santillana fue autor de unas estrenas poéticas (ID0292 “Sacadme ya de cadenas”).<sup>30</sup> Siguen las serranas SA7-28 a SA7-34 (excluida SA7-32 de Alfonso de

<sup>30</sup> Mientras que en el de Juan de Dueñas el poeta habla de entregarse a su señora “en estrenas de buen año”, en el de Pedraza este le demanda “aguinaldo por buen estrena” (véanse apartado 1.3.2. y 6-ID2423); esta coincidencia ya había sido detectada por Tato (2006: 806). Sobre Juan de Dueñas véanse Salvador Miguel (1977: 78-84), Presotto (1997) y Beltran (2009a: 466).



Montoro), en una secuencia en la que Santillana, máximo exponente de esta modalidad, vuelve a cobrar protagonismo: SA7-28, SA7-29 y SA7-30 (7-ID2424) son los tres fragmentos de la escrita entre Rodrigo Manrique (1406-1477), Íñigo López y Pedraza; tras ella se copia SA7-31, de Santillana, a la que, con la interpolación de la pieza de Montoro, suceden las de Francisco Bocanegra (SA7-33) y Mendo de Campo (SA7-34).<sup>31</sup> Interesa resaltar aquí de nuevo la aparición de Francisco Bocanegra, autor vinculado literariamente con el marqués de modo directo (como se percibe en SA7-9 y SA7-10) y con García de Pedraza en tanto este lo cita en el cancionero (SA7-22 o 4-ID2413); con ellos comparte, además, la particularidad de haber compuesto serranas.

Lo cierto es que el marqués de Santillana tiene mucho que ver en la creación de las serranas que fueron incluidas en este florilegio: no solo interviene en la escrita en colaboración con Rodrigo Manrique y Pedraza (SA7-28, SA7-29 y SA7-30 o 7-ID2424), sino que compone otra con Gómez Carrillo de Acuña copiada más adelante (SA7-220 y SA7-221), a la que hay que sumar la que él mismo creó individualmente (SA7-31). Por otro lado, la serrana SA7-33, de Francisco Bocanegra, pudo sonar en el mismo contexto, pues la canción en colaboración entre Bocanegra y el marqués incluida folios atrás (SA7-9 y SA7-10) es testigo de la relación literaria que mantuvieron ambos; tampoco se puede descartar que tanto la serrana SA7-17 (18-ID2409) de Diego Hurtado de Mendoza (cuyo apellido evidencia su relación familiar con el marqués) como SA7-34 de Mendo de Campo obedezcan a la misma circunstancia.<sup>32</sup> Hacia esta hipótesis apuntaría también la teoría de Garcia, quien ya acertadamente advertía, en relación con las piezas de este tipo compiladas en SA7, que estas se concentran casi en su totalidad en la primera sección del códice y que, además, comparten otras características que podrían traslucir una composición simultánea a partir de ciertas directrices acordadas previamente (2005: 28-31).

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-35	14r	0403	Juan de Silva	<i>Cançon. Joban de Silva</i>	Cuyo soy sepa de mi
SA7-36	14r-v	2414	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cançon. Diego Furtado de Mendoça</i>	Fuerça he de contemplar
SA7-37	14v	2430 D 2414	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Mudança</i>	Si amor sse que se parte
SA7-38	14v	2417	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cançon. El mesmo</i>	Amor quando me quitaste

<sup>31</sup> Sobre la trayectoria vital de Rodrigo Manrique véase Montero Tejada (1996) y Campos Souto (2011).

<sup>32</sup> De Mendo de Campo solamente se conserva esta serrana, y su perfil histórico todavía no ha sido esbozado. Nada contradice, pues, que este personaje pudiese conocer las serranas de Santillana y, al igual que Bocanegra, componer una.

SA7-39	15r	2431	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza</i>	Buen senyor Diego Furtado
SA7-40	15v-16r	2432	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraza a Fernando de Sandoval</i>	Fernando senyor sabet
SA7-41	16r-v	2433	Fernando de Guevara	<i>Juramento. Fernando de Guevara</i>	Juras a nuestro senyor
SA7-42I	16v	2434 I 4341	Francisco Bocanegra	<i>Copla de Françico Bocanegra</i>	Alto Rey mexor que todos
SA7-42	16v-17r	4341	Francisco Bocanegra		Amor que quereys de mi
SA7-43	17r	2435	Rodrigo de Torres	<i>Dezir. Rodrigo de Torres</i>	O tu verdadero amor
SA7-44	17v	2436	Juan Pimentel	<i>Coplas de don Joban Pimentel</i>	Si te plaz certificar
SA7-45	17v	2437	Gómez Carrillo de Acuña	<i>Copla que fizo Gómez Carillo a Joban de Merlo</i>	Que fara quien alegrar
SA7-46	18r	2438 R 2437	Juan de Merlo	<i>Repuesta de Joban de Merlo</i>	Senyor primo tu fablar
SA7-47	18r	2439 R 2437	Fernando de Guevara	<i>Repuesta. Fernando de Guevara a Joban de Merlo</i>	Pous (!) he visto requestar
SA7-48	18r	2440	Álvaro de Luna	<i>Copla del condestable que fizo al Rey de Castilla</i>	Coluna de gentileza
SA7-49	18v	2441 R 2440	Juan II	<i>Repuesta del Rey al condestable</i>	Cierto es que la firmeza

Tabla IV

Tras SA7-35 de Juan de Silva, la siguiente agrupación se abre con SA7-36, SA7-37 y SA7-38 (19-ID2414, 20-ID2430 D 2414 y 21-ID2417) de Diego Hurtado de Mendoza, dos canciones –la primera de ellas con un apéndice rubricado como *Mudança* (SA7-37 o 20-ID2430 D 2414)– a las que, muy significativamente, sigue SA7-39 (8-ID2431), el *Dezir. Garçia de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza*, tal y como reza la rúbrica. La vecindad de este poema con las canciones de Diego Hurtado, que Pedraza hubo de conocer, pues cita ambas en SA7-22 (4-ID2413), junto con el hecho de que en el cuerpo del *dezir* se dirige a él como si estuviese en su presencia, indica que ambos mantuvieron trato personal. Tal circunstancia resulta ciertamente llamativa teniendo en cuenta que este escritor ha sido identificado con el almirante Diego Hurtado de Mendoza (nac. c. 1366, †1404), un individuo perteneciente a una etapa anterior a la del resto de los personajes que desfilan por estos folios y con los que el pedrazano se relaciona (primera mitad del siglo XV).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Parece poco probable la hipótesis de Vendrell, según la cual el *Diego Hurtado de Mendoza* a quien Pedraza dirige su *dezir* debiera ser identificado con un individuo distinto de aquel cuyos versos se copiaron en SA7 bajo esa misma atribución (véase apartado 1.2.1.).

A este *dezir* dirigido a Diego Hurtado (SA7-39 o 8-ID2431) sigue otro igualmente interesante, SA7-40 (9-a) ID2432 I 2433), dedicado, según la rúbrica, a Fernando de Sandoval pero que, como he indicado (véase *supra*), muy probablemente se destine, en realidad, a Fernando de Guevara (nacido en 1406), primo de Santillana y autor del texto siguiente, SA7-41 (9-b) ID2433), un juramento de amor anunciado en la composición del pedrazano (véanse apartado 1.3.2. y 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433).<sup>34</sup> A excepción de SA7-43 de Rodrigo de Torres, se incluyen en esta agrupación textos en los que se intuyen los vínculos entre sus autores y Pedraza (desde SA7-42I hasta SA7-47): SA7-42I y SA7-42 son las dos últimas piezas que de Francisco Bocanegra se copian en el manuscrito,<sup>35</sup> SA7-44 es la otra composición que, además del texto emparentado con el *Infierno, Palacio* incluye de Pimentel y SA7-45, SA7-46 y SA7-47 es un intercambio debido a Gómez Carrillo de Acuña, su primo Juan de Merlo y Fernando de Guevara, que importa también por la participación del último (además de que Gómez Carrillo es autor de una serrana con el marqués presente en el siguiente bloque).<sup>36</sup>

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-220	93v	1855	Íñigo López de Mendoza	<i>Serrana. Enyego Lopeç de Mendoza</i>	Madrugando en Robredillo
SA7-221	94r	2600 R 1855	Gómez Carrillo de Acuña	<i>Repuesta de Gomez Carrillo Daçiman (!)</i>	Senyor yo me maravillo
SA7-222	94r	2601	Fernando de Roxas	<i>Cançion. Fernando de Roxas</i>	Aunque soy çierto que peço
SA7-223	94r-95v	0165	Íñigo López de Mendoza	<i>Preguntas de Ynyego Lopeç de Mendoza</i>	Pregunto que es daquellos que fueron
SA7-224	95v-98v	0291	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir. Enyego Lopeç (!) de Mendoza</i>	Siguiendo el plaziente stilo
<b>SA7-225</b>	<b>98v</b>	<b>2602</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Cançion. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>Si Dios a mi tanto quiere</b>
SA7-226	98v-99r	2603	Íñigo López de Mendoza	<i>Enyego Lopeç de Mendoza</i>	Uno piensal vaxo (!)
SA7-227	99v	0370 R 2603	Juan de Dueñas	<i>Repuesta. Joban de Duenyas</i>	Aunque visto mal argayo

Tabla V

<sup>34</sup> Sobre el de Guevara, caballero cuya trascendencia será recordada en el *Quijote*, pueden consultarse Vendrell (1945: 52-53), Riquer (2008: 153-154), Salvador Miguel (1977: 123-129), Rovira (1990: 145-148) o Beltran (2001b: 79).

<sup>35</sup> Se trata de dos composiciones especialmente interesantes, por funcionar la primera (SA7-42I) como introducción a la segunda, en que Bocanegra se dirige a Juan II (SA7-42); ello permite conocer algunas informaciones sobre “la motivación, la finalidad o el circuito en el que se difundió el poema” (Tato 2016a: 737).

<sup>36</sup> Aunque sin relación directa con los textos de Pedraza, resulta significativo que se copie aquí un intercambio entre Álvaro de Luna y Juan II (SA7-48 y SA7-49), dos figuras con las que una parte de los materiales incorporados en el cancionero tiene mucho que ver. Y es que la práctica totalidad de la obra de estos dos personajes en SA7 se encuentra precisamente en estos folios, una circunstancia que parece vincular este fondo poético con las cortes del rey y su valido (de Álvaro de Luna se recogen en esta parte del manuscrito catorce de sus quince textos en SA7; mientras que de Juan II se copian tres de sus cuatro piezas en *Palacio*).

Tras una sección en la que predominan textos de Juan de Torres, Suero de Ribera y Álvaro de Luna (tomando en cuenta la reordenación de folios señalada páginas atrás),<sup>37</sup> en el 93v se inicia otra agrupación que abre la última serrana copiada en SA7, los textos SA7-220 y SA7-221, debidos a la colaboración entre Santillana y el citado Gómez Carrillo.<sup>38</sup> Obviando SA7-222 de Fernando de Rojas, cuya vinculación con el resto quizá no sea casual,<sup>39</sup> aparece una secuencia integrada por dos composiciones de Santillana (SA7-223 y SA7-224), una canción de Pedraza (SA7-225 o 10-ID2602) y otro intercambio del marqués con Juan de Dueñas, el célebre *Dezir contra los aragoneses* y su réplica (SA7-226 y SA7-227).<sup>40</sup> De nuevo, pues, se presenta un texto del pedrazano en vecindad con los de Santillana; recuérdese, además, que con Juan de Dueñas compartía la composición en estrenas folios atrás.

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-235	102v	2608	Contreras	<i>Cançion. Contreras</i>	Si como fue lo pasado
SA7-236	102v	2609	Contreras	<i>Otra cançion</i>	Triste fue tu pensamiento
<b>SA7-237</b>	<b>103r</b>	<b>2610</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Cançion. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>A quien diz ser mexorada</b>
<b>SA7-238</b>	<b>103r</b>	<b>2611</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Otra cançion. El mesmo</i></b>	<b>Senyora tu me pareçes</b>
<b>SA7-239</b>	<b>103r-v</b>	<b>2612</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Otra cançion. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>Coraçon pues tu querer</b>
SA7-240	103v-104r	2613	Rodrigo de Torres	<i>Cançion. Rodrigo de Torres</i>	A muy gran culpa de ti

Tabla VI

Más allá de la ubicación correlativa de estas tres piezas del pedrazano (SA7-237, SA7-238, SA7-239 u 11-ID2610, 12-ID2611 y 13-ID2612), no parece existir aquí conexión literaria entre el autor y los escritores adyacentes –aun cuando una composición de Rodrigo de Torres (SA7-19) aparecía ya folios atrás entre SA7-18 (2-ID2410) y SA7-20 (3-ID2411) de

<sup>37</sup> Como ha estudiado Mosquera Novoa, Juan de Torres, cuya obra aparece principalmente en la sección debida a la primera mano, es otro de los autores que es posible ligar al entorno de Juan II de Castilla y su privado Álvaro de Luna. Para esta figura, véanse sus trabajos (2012, 2013, en prensa a, b, c, d y e) y su reciente tesis doctoral (2015), además de (2016).

<sup>38</sup> Gómez Carrillo era hijo del portugués Lope Vázquez de Acuña y Teresa Carrillo; se crió en la corte de Juan II junto con su hermano Alfonso y llegó a desempeñar el puesto de camarero mayor de la reina María. Debido al afecto que esta le profesaba, pudo casarse en 1434 con María de Castilla, nieta del rey Pedro I el Cruel (Franco Silva 1996: 224).

<sup>39</sup> Aun cuando no existen datos sobre el poeta Fernando de Rojas, autor de esta única composición en SA7, no es imposible pensar que pueda identificarse con la figura histórica de Fernando de Sandoval y Rojas, II conde de Denia, hijo del adelantado Diego Gómez de Sandoval y Beatriz de Avellaneda y casado en 1427 con Juana Manrique de Lara (Franco Silva 1984: 54); este personaje no infrecuentemente aparece en la documentación como *Fernando de Rojas* y quizá sea el mismo con el que se confunde a Fernando de Guevara en la rúbrica de 9-a) ID2432 I 2433 (véase apartado 1.3.2.).

<sup>40</sup> Es unánimemente aceptado que el *Dezir contra los aragoneses* fue escrito por Santillana en 1429, cuando era frontero en Ágreda y combatió a navarros y aragoneses (Pérez Priego 1999: 69-70; véase también Piccus 1960).

García de Pedraza, además de que SA7-43, también suya, se halla cerca de sus *dezires* SA7-39 y SA7-40, lo que podría indicar alguna vinculación entre ambos hoy desconocida.<sup>41</sup>

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-247	105r-v	0195	Macías	<i>Dezir. Maçias</i>	Pues me falleçio ventura
SA7-248	105v-106r	0130	Macías	<i>Dezir. Maçias</i>	Con tan alto poderio
<b>SA7-249</b>	<b>106r-107r</b>	<b>2619</b>	<b>García de Pedraza</b>	<b><i>Dezir. Garçia de Pedraza</i></b>	<b>O castillo tan famoso</b>
SA7-250	108r-116r	0028	Íñigo López de Mendoza	<i>Infierno de los namorados que fiço Enyego Lopeç de Mendoça</i>	La Fortuna que non çessa

Tabla VII

No sucede lo mismo en el último bloque, que comienza en el folio 105r y donde se copian dos textos de Macías (SA7-247 y SA7-248), uno de Pedraza (SA7-249 o 14-ID2619) y, a continuación, el *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza (SA7-250). La conexión entre los tres autores es clara: por un lado, el legendario Macías aparece en el *Infierno* de Santillana, es también citado por Pedraza en SA7-22 (4-ID2413) e influye en varios de estos poetas (véanse apartados 1.3.2. y 2.3.2); por otro, el *Infierno* fue imitado por el poeta pedrazano en SA7-13 (1-ID2406), como ya se ha apuntado, un indicio más de la relación entre este y don Íñigo. Sin perjuicio de lo anterior, no ha de pasarse por alto que la segunda mitad del folio 107r, que cierra SA7-249 (14-ID2619) de Pedraza, y el 107v aparecen en blanco, tal vez a la espera de incorporar algún material más (¿quizás del autor?; véase apartado 4.2.).

El análisis llevado a cabo hasta el momento arroja interesantes conclusiones: la primera y más evidente de todas es la gran vinculación que existió entre García de Pedraza y el círculo de los Mendoza, capitaneado por la excelsa figura del marqués: no solo los textos directamente relacionados con ellos como la serrana escrita en colaboración con Santillana (y Manrique), la imitación del *Infierno* o los *dezires* dirigidos a Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Guevara (primo de Santillana) corroboran este vínculo, sino también la significativa distribución de la práctica totalidad de sus piezas en el cancionero en cercanía con las de los miembros de este linaje. Paralelamente, se entrevé que sus conexiones literarias

<sup>41</sup> Quizá tampoco resulte azaroso el que sea Contreras el escritor que antecede a Pedraza en esta ocasión: como ha estudiado Tato, este poeta es autor de un mote (“Maguer vexo que pereço”, inserto en ID0589 “A la una a las dos”, v. 6) que Santillana recupera con alguna variante en una de sus más antiguas composiciones, tal vez porque conocía el de Contreras (“Pero vejo que peresco”, incorporado en ID0310 “Por amar non sabiamente”, v. 10) (2013b: 400).

no se limitarían a la familia Mendoza, sino que alcanzan a otras figuras de la primera mitad del siglo XV como Juan Pimentel, Pedro de Quiñones, Francisco Bocanegra, Juan de Dueñas o Rodrigo Manrique.

Asimismo, el estudio detenido de estos folios permite conjeturar que debió de existir una “red de relaciones literarias”, según la expresión acuñada por Deyermond (2005a: 84), entre los autores concentrados en esta sección y vinculados a Santillana; y es que, al igual que sucede con Pedraza, se ha comprobado que son varios los que únicamente figuran en esta parte del manuscrito —algunos de ellos con la totalidad de su obra: valga de ejemplo el caso de Francisco Bocanegra, autor relacionado con don Íñigo y con Pedraza cuyos cinco textos recogidos en *Palacio* aparecen allí, pero también el de Diego Hurtado de Mendoza, con sus siete únicos poemas en esa sección (véase apartado 2.2.1.), o el de otros como Fernando de Guevara (sus dos textos en *Palacio* se hallan allí), Juan Pimentel (idéntica situación), Pedro de Quiñones (autor de una de las piezas que evoca el *Infierno*) o Mendo de Campo (responsable de una serrana localizada en estos folios). A ello puede añadirse que las serranas, concentradas en esa parte del manuscrito, son debidas casi en su totalidad a poetas (entre los que se incluye a Pedraza) que se pueden relacionar con Íñigo López por más de una vía. En este sentido, conviene adelantar que el marqués tiene una importante presencia no solo en la obra del pedrazano, sino también en *Palacio*, siendo el autor que más espacio ocupa por número de versos (Whetnall 2010) y el que promueve o desencadena no poca de la literatura allí contenida, especialmente en los folios estudiados.<sup>42</sup>

No ha de obviarse tampoco que Diego Hurtado de Mendoza, con el que Pedraza mantiene relación literaria, ha sido identificado por la crítica con el almirante de nombre homónimo, muerto en 1404 y padre de Santillana. Como ya anticipé, es llamativo que una figura del último tercio del siglo XIV como lo fue el almirante Diego Hurtado aparezca en una sección del cancionero en la que son mayoría los autores de la primera mitad del siglo XV, no pocos nacidos tras su muerte (Fernando de Guevara, Juan Pimentel, Pedro de Quiñones, Francisco Bocanegra, Juan de Dueñas, Rodrigo Manrique, etc.); todavía más desconcertante resulta el hecho de que un creador activo durante la primera mitad del cuatrocientos como demuestra serlo García de Pedraza dirija un *dezir* “en presencia” al almirante Diego Hurtado, fallecido muy a comienzos de la centuria (†1404). Ahora bien, pendiente aún de afrontar el estudio de la personalidad de Diego Hurtado, no descartaré que

---

<sup>42</sup> Y ello sin perder de vista que en esta parte del manuscrito se encuentra una gran parte de las obras de Santillana compiladas en SA7.

el pedrazano fuese un poeta excepcionalmente longevo: podría haber compuesto el texto dedicado al almirante en vida de este (antes de 1404) y, años después, continuar ejercitándose con la pluma, de lo que sería muestra la serrana creada con Santillana y Rodrigo Manrique.<sup>43</sup>

De lo hasta ahora apuntado pueden esbozarse ya algunas características acerca del escritor: se trata de un individuo de nombre *García*, oriundo, y probablemente señor, de la villa de Pedraza de la Sierra, que compone sus textos antes de 1444, a juzgar por su inclusión en el *Cancionero de Palacio*.<sup>44</sup> La significativa distribución de sus piezas en el manuscrito parece apuntar hacia la idea de que debieron de ser compuestas en un entorno cercano al de la familia Mendoza, algo que confirman sus conexiones literarias con Íñigo López de Mendoza, Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Guevara.<sup>45</sup>

También atendiendo a la posición de sus poemas, es posible vincularlo poéticamente con otras figuras de la primera mitad del siglo XV como Juan Pimentel, Pedro de Quiñones, Francisco Bocanegra, Juan de Dueñas o Rodrigo Manrique, presentes en la misma sección del cancionero: la secuencia debe ponerse en relación con el contexto de creación de las piezas; García de Pedraza sería un activo participante del juego poético cortesano de las cortes de Juan II y su privado Álvaro de Luna, ambiente que hubo de estar detrás de estos folios del manuscrito.

Por último, no ha de perderse de vista que entre sus relaciones literarias más importantes se encuentra la que sostiene con Diego Hurtado de Mendoza, un escritor que la crítica ha identificado con el almirante de nombre homónimo (nac. *c.* 1366, †1404); a pesar de que esta filiación rompa con la cronología del resto de los autores con los que mantiene vinculaciones (primera mitad del siglo XV), habrá que tenerla en cuenta de cara a la identificación de Pedraza.

---

<sup>43</sup> A este respecto, puede aportarse el caso de Alfonso Álvarez de Villasandino, escritor que sobrepasó los 70 años de edad (sobre su vida véase Mota Placencia 1990, I: ci-cxxxvi). Sin embargo, y como se verá, la investigación biográfica sobre la figura de García de Pedraza contradice esta posibilidad.

<sup>44</sup> Además de Pedraza de la Sierra, existen otros lugares cuyo topónimo contiene este vocablo, como Pedraza de Campos (Palencia) o Pedraza de Alba (Salamanca); sin embargo, parece mucho más probable que las rúbricas se refieran a la villa de Pedraza de la Sierra, no solo por su proximidad a los dominios de Santillana, sino porque allí se documentan individuos de nombre *García* que fueron sus señores durante el período que ahora interesa.

<sup>45</sup> Según señala Campos Souto, “no parece imposible suponer que sus textos hayan entrado en SA7 de la mano de los Mendoza ya que, precisamente, de su lectura deducimos el vínculo o la relación que debió de existir entre García de Pedraza y los miembros de este linaje” (2008: 23).

## 1.2.2. García de Pedraza en otras fuentes.

Agotada la vía de indagación que proporciona su literatura, parece lógico acudir a otras fuentes en busca de candidatos compatibles con las informaciones que suministra la obra. Como ya indiqué en la introducción (véase Introducción), daré prelación a las fuentes contemporáneas al autor, tales como la documentación depositada en diferentes archivos a la que he podido tener acceso, las crónicas o los estudios históricos que, con rigor, apoyen los datos en pruebas de archivo. Otras fuentes secundarias como genealogías o nobiliarios de épocas posteriores serán solo tenidas en cuenta de forma complementaria, pues en ocasiones arrastran errores que pueden despistar y confundir al investigador.

El topónimo que ofrecen las rúbricas de SA7, Pedraza, constituye una importante referencia para ubicar al escritor, quien era oriundo de esa localidad y, dado el carácter cortesano de esta literatura, probablemente alguien con cierta relevancia en la villa (el señor), lo que le habría permitido acceder a los entornos poéticos palaciegos que auspiciaban la poesía cancioneril.<sup>46</sup> En este sentido, ha de señalarse que la procedencia casa bien con lo que hasta ahora he apuntado sobre el escritor, pues la ubicación de sus dominios en las proximidades de la sierra de Guadarrama permite establecer otra vinculación más entre él e Íñigo López: esta serranía, que actualmente es frontera entre las comunidades autónomas de Castilla y León y Madrid, separaba en el siglo XV la comunidad de villa y tierra de Pedraza de la Sierra (hoy en la provincia de Segovia) y la de Buitrago (actual comunidad de Madrid), cuyo señor era, precisamente, Íñigo López de Mendoza.<sup>47</sup>

Pues bien, la documentación y estudios históricos disponibles sobre Pedraza de la Sierra dan noticia de diferentes individuos del linaje Herrera que ostentaron el señorío de esa villa durante los siglos XIV y XV, algunos de ellos de nombre *Garvía* (podrían ser, por tanto, identificados con el poeta):

- (I) García González de Herrera, primer señor de Pedraza,
- (II) Pedro Núñez de Herrera, segundo señor de Pedraza,
- (III) García de Herrera y Enríquez, tercer señor de Pedraza y, como se verá, poeta de SA7 y

---

<sup>46</sup> Con todo, la *gaya ciencia* fue practicada por autores de diversa condición, constando la existencia de poetas de posición social muy diferente; así, se sabe que el celebrado Alfonso Álvarez de Villasandino vivía a expensas de nobles y reyes, Antón de Montoro era ropavejero, etc.

<sup>47</sup> Sobre las comunidades de villa y tierra véase Muñoz Gómez (2012), donde se recogen varios trabajos relacionados con esta temática.



(IV) Blanca de Herrera y Niño, cuarta señora de Pedraza.<sup>48</sup>

A continuación presento las biografías de las tres figuras masculinas, para las cuales he acudido a documentación contemporánea a los personajes, pero aplicando un cierto filtro: únicamente he tenido en cuenta aquellas fuentes en las que es posible constatar que se trata de alguno de los señores de Pedraza y no de otros individuos homónimos.<sup>49</sup>

### 1.2.2.1. Los Herrera, señores de Pedraza

(I) García González de Herrera, primer señor de Pedraza:

El primer Herrera señor de Pedraza de la Sierra fue el mariscal García González de Herrera, figura de quien ya Fernán Pérez de Guzmán se hacía eco en sus *Generaciones y semblanzas*:

*Del mariscal Garçi Gonçález de Herrera, un buen cavallero*

El mariscal Garçi Gonçález de Herrera fue un buen cavallero. Su linaje es antiguo e de buenos cavalleros. De parte de su madre fue de los Duques, onorable linaje.

Alto de cuerpo e delgado e de buena persona. Cuerdo e esforçado, franco e buen amigo de sus amigos, pero muy malenconioso e triste e que pocas vezes se alegrava, e por esto dizen que el conde don Sancho, hermano del rey don Enrique el viejo, que lo crió e amó mucho, que dizía que el nublado de Garçi Gonçález sienpre estava equal.

Fue este mariscal muy verdadero en sus palabras. Amó mucho mugeres. E es bien de maravilllar que franqueza e amores, dos propiedades que requieren alegría e plazer, que las oviese onme tan triste e tan enojoso.

Murió en León, en hedat de setenta años (Barrio 1998: 124-125).

A pesar de que no es mucha la documentación conservada sobre el mariscal, ello no impide trazar una biografía del personaje. Si se atiende a la información proporcionada por Fernán Pérez de Guzmán, quien afirma que falleció a los 70 años de edad, debió de haber nacido hacia 1344, pues la fecha de su muerte puede fijarse en 1404 (véase *infra*). Este hombre era hijo de Garçi González de Herrera y de Ana Duque de Molina y Rojas (como recuerda el propio Pérez de Guzmán: “de parte de su madre fue de los Duques”), y había entrado desde muy joven al servicio del bastardo don Sancho de Alburquerque, hermano de

<sup>48</sup> Por razones prácticas, utilizo números ordinales para clasificar cronológicamente y designar a los diferentes señores de Pedraza durante el período; con todo, las denominaciones tan solo hacen referencia a los respectivos miembros de la casa de Herrera que ostentaron este señorío (primer Herrera señor de Pedraza, segundo Herrera señor de Pedraza, etc.), pues la villa tuvo anteriormente otros poseedores.

<sup>49</sup> Prescindo de Blanca de Herrera y Niño, cuarta señora de Pedraza, ya que su condición de mujer la descarta de cara a esta identificación.

Enrique II de Castilla e hijo, como él, de la larga unión extraconyugal de Alfonso XI con doña Leonor de Guzmán (“don Sancho hermano del rey don Enrique el viejo, que lo crió e amó mucho”).<sup>50</sup>

Según Franco Silva, quien llevó a cabo un riguroso estudio sobre el mariscal (los datos anteriores se confirman en su trabajo), este debió de haber prestado grandes servicios a la causa de Enrique II en su carrera hacia el trono, pues, tras su victoria, el Herrera se convierte en un personaje relevante para la nueva monarquía; prueba de ello es su ascenso a mariscal (en fecha desconocida), así como su ventajoso matrimonio, por mediación del conde don Sancho, con Estefanía Fernández de Monroy, heredera única del poderoso linaje extremeño de los Monroy (1986: 363).<sup>51</sup> El enlace debió de producirse en 1371, pues doña Estefanía se había quedado viuda de su primer matrimonio con García Álvarez de Toledo, primer señor de Oropesa, en 1370, y aparece ya en un documento fechado el 20 de marzo de 1371 como mujer de García González de Herrera.<sup>52</sup>

Hasta donde he podido saber, el matrimonio no produjo descendencia; aun así, el mariscal obtuvo importantes beneficios de esta unión al apropiarse de una serie de lugares que pertenecían a los Monroy en la tierra de Plasencia (Valverde de la Vera, Talaván, Arroyo del Horno, La Lucía, y la Casa de la Paz).<sup>53</sup> Las mercedes de Sancho de Alburquerque con su servidor García González no terminaron con el enlace, sino que en 1371 le entrega también los bienes que poseía el judío Çag de Alba en la villa de Medellín (hecho que, años más tarde, en 1379, confirma el propio Juan I) y, en 1374, la dehesa de Patilla (como revela otro

---

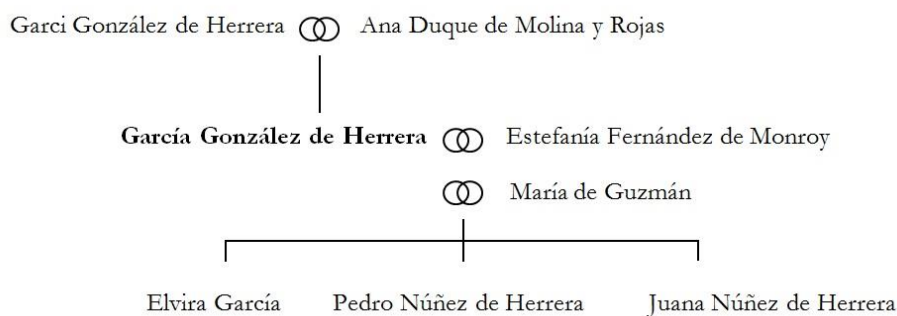
<sup>50</sup> Sobre Alfonso XI véase Sánchez-Arcilla (2008) o Cañas Gálvez (2014); para lo relativo a Leonor de Alburquerque y los hijos bastardos habidos de la misma pueden consultarse los clásicos trabajos de Ballesteros Baretta (1908 y 1932) y Moxó (1975) o, más recientemente, la monografía de García Fernández (2015), donde se recogen varios estudios de interés. Sobre Enrique II véase Valdeón Baruque (1996) o (2001: 15-50).

<sup>51</sup> En relación con la guerra fratricida entre Enrique II y su hermano Pedro I el Cruel, véase Valdeón Baruque (2001: 11-50) y (2003); son fundamentales también Suárez Fernández (1994a) y Estepa Díez (2004). Para el reinado de Pedro I de Castilla puede consultarse Díaz Martín (1994).

<sup>52</sup> Se trata de un privilegio conservado en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (A.H.N en adelante) con la signatura FERNANDEZ DE MONROY, CP.375, D.5, por el cual Enrique II confirmaba un albalá anterior, del 12 de febrero de 1371, en el que autorizaba a Estefanía Fernández de Monroy a fundar mayorazgo con los bienes que había heredado de su padre. He tenido noticia de los documentos a que haré mención fundamentalmente a través del *Portal de Archivos Españoles (PARES)* <<http://pares.mcu.es/>> [visitado el 6 de mayo de 2016], de los *Índices de la Colección Salazar y Castro* <<http://dokuklik.snae.org/salazar.php>> [visitado el 6 de mayo de 2016], así como del inventario *Archivo de los Duques de Frías*, redactado por Peña Marazuela y León Tello (1955).

<sup>53</sup> En otro documento de 1371, del que dan noticia Peña Marazuela y León Tello en su inventario (1955, I: 261), Enrique II faculta a Estefanía Fernández de Monroy para declarar nulos los mayorazgos instituidos por su padre, una actuación que tanto Franco Silva (1986: 364) como Ávila Seoane (2004: 140-141) ponen en relación con los intereses del mariscal sobre el patrimonio de su mujer, que de esta forma quedaban también a su disposición.

testimonio notarial de 1402).<sup>54</sup> En otro escrito fechado en 1392, el mariscal aparece casado con su segunda mujer María de Guzmán (hija de Pedro Suárez de Guzmán y Elvira de Ayala), por lo que habría enviudado de Estefanía de Monroy antes de esa fecha y contraído matrimonio con su segunda esposa.<sup>55</sup>



Árbol 1: García González de Herrera

En 1394, Enrique III confirma a García González de Herrera una donación previa, de Juan I, de la villa de Pedraza de la Sierra con sus aldeas, términos, jurisdicción civil y criminal,<sup>56</sup> un señorío que, andando el tiempo, se convertiría en la posesión más significativa de esta rama del linaje Herrera.<sup>57</sup> Dada la importancia del señorío para la identificación del poeta llamado *García de Pedraza*, parece oportuno detenerse en cómo los Herrera obtuvieron tal beneficio. Según Municio Gómez, que estudió la documentación depositada en el Archivo de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, la villa había sido entregada por Enrique II al comendador mayor de Montalbán, Fernando Gómez de Albornoz, en 1369, al parecer como recompensa por haber ayudado a la reina Juana Manuel y al infante don Juan a escapar de la prisión; a este sucede en el señorío su hija Catalina de Albornoz, quien lo ostentará conjuntamente con su marido, Juan Duque (2010: 18-19). Tras ellos, la villa pasa a manos de Fernando Duque, su hijo, de quien existe poca documentación; finalmente, Juan I concede

<sup>54</sup> Los documentos se conservan en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura FRIAS, CP.283, D.7 y OSUNA, CP.105, D.21, respectivamente.

<sup>55</sup> Se trata de un privilegio rodado de Enrique III en el que otorga a García González de Herrera, mariscal de Castilla, y a su mujer María de Guzmán, la merced de 27 excusados en los lugares de Cabanillas y Ayala (Segovia); se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, CP.56, D.9, y está fechado el 12 de noviembre de 1392 en Segovia.

<sup>56</sup> Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.476, D.56-57. El documento está fechado el 2 de marzo de 1394 en Alcalá de Henares.

<sup>57</sup> Sobre Juan I puede consultarse Suárez Fernández (1994b), además de Valdeón Baruque (2001: 51-76); para Enrique III véase Suárez Bilbao (1994), Mitre Fernández (1968 y 2001) y Veas Arteseros (2003), además de Valdeón Baruque (2001: 77-102).

Pedraza al mariscal García González de Herrera, quien, recuérdese, estaba emparentado con los Duque por vía materna (*ibid.*).<sup>58</sup>

Lo cierto es que por aquel año de 1394 en que le llega la confirmación del señorío, el mariscal era un gran aliado del rey Enrique III, quien, como atestigua la *Crónica* de Pero López de Ayala, lo envía como mediador ante don Fadrique, duque de Benavente, y doña Leonor, reina de Navarra:

El Rey, desque vió quel Duque non cumplía lo que le enviaba mandar por sus cartas en razon de las rentas suyas que tomaba, envió á él un caballero, *su Mariscal de Castilla, que decían Garvi Gonzalez de Ferrera*, é levó sus cartas de creencia para él. Otrósi mandó a *Garvi Gonzalez* que fuese para la villa de Roa, do estaba la Reyna de Navarra, su tia, é fablase con ella, por quanto le dixerón que ella estaba querellosa (...) E *Garvi Gonzalez de Ferrera, Mariscal de Castilla*, que el Rey enviara á la Reyna de Navarra é al Duque de Benavente con la mensageria que avemos contado, llegó a Amusco (...) Segund que avemos contado, el Rey avia enviado por su mensagero á la Reyna de Navarra é al Duque de Benavente, á *Garvi Gonzalez de Ferrera, su Mariscal de Castilla* (véase Rosell 1953, II: 218-220; la cursiva es mía).<sup>59</sup>

En los años siguientes, García González de Herrera continúa acrecentando su patrimonio, de lo que deja constancia la compra de bienes y propiedades, entre las que figuran algunas casas sitas en Griñón, el lugar de Bodón o una heredad en Badajoz.<sup>60</sup> Sin embargo, la apropiación de las posesiones de su primera mujer, Estefanía Fernández de Monroy, en tierras de Plasencia fue llevada a cabo por el mariscal ya en vida de esta (véase *supra*) y no debió de satisfacer a los miembros del linaje de su fallecida esposa; de ahí probablemente que, en el año 1400, llegue a un acuerdo con un Monroy: García González daría en dote a su hija Elvira García (habida con su segunda mujer María de Guzmán) los lugares de Valverde de la Vera, Talaván, La Lucía, la Casa de la Paz, la dehesa de Arroyo del Horno y otros bienes pertenecientes al mayorazgo de Monroy para su casamiento con Alfonso Fernández de Monroy.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Según Franco Silva, la concesión de la villa a García González de Herrera por Juan I se había producido hacia 1379-1380 (1986: 364). La información aportada por Municio Gómez (2010) sobre la historia del señorío de Pedraza concuerda con la que proporcionan Peña Marazuela y León Tello en su inventario del archivo ducal de Frías (1955), que siguen tanto Franco Silva (1986, 1988) como Abad Castro y Martín Ansón (2006). Sobre la reina Juana Manuel, esposa de Enrique II, véase el citado estudio de Valdeón Baruque (1996).

<sup>59</sup> Sobre este episodio, acaecido poco antes de la caída del duque de Benavente, véase Suárez Fernández (1981: 336-338 y 236-237).

<sup>60</sup> Los documentos que lo atestiguan, catalogados en la Sección Nobleza del A.H.N., son los siguientes: OSUNA, CP.174, D.18 (fechado el 30 de marzo de 1398 en Toledo), FRIAS, C.455, D.6 (fechado el 6 de noviembre de 1402) y FRIAS, CP.287, D.15 (fechado el 29 de noviembre de 1403 en Alburquerque).

<sup>61</sup> El documento se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.477, D.69-71 (fechado el 9 de agosto de 1400 en Zamora). Como apunta Ávila Seoane, quien da noticia de otras pruebas de archivo inéditas localizadas en los fondos Osuna y Frías del A.H.N., consta también que Elvira García murió ese mismo año, probablemente sin consumarse su matrimonio con Alfonso Fernández de Monroy (2004: 142).

Sin embargo, la querencia del mariscal por aquellos a quienes tanto debía pudo más que su deseo de concordia con los Monroy y, así, en 1404, llega a un acuerdo con el infante don Fernando (yerno de su protector, el fallecido Sancho de Alburquerque): este le confirma las donaciones de Torremormojón, Castellanos, Arroyo del Puerco, Loranca y Santa María de la Ribera y, a cambio, el mariscal dona al futuro rey de Aragón los territorios que habían pertenecido a su primera mujer (Valverde de la Vera, Monroy, Talaván y la dehesa de Arroyo del Horno).<sup>62</sup> De este modo, García González se veía libre de los problemas con los Monroy derivados de la posesión de esos lugares; mas poco disfrutó de esa concordia: por un documento fechado el 13 de octubre de 1404 se sabe que su hijo y sucesor, Pedro Núñez de Herrera, tomó posesión de la villa de Torremormojón “estando en las casas que fueron de García González de Herrera mariscal de Castilla”.<sup>63</sup>

Puestos a valorar la idoneidad de este candidato para la identificación del poeta, es verdad que se trata de un individuo de nombre *García* que ostentó el señorío *de Pedraza* en una fecha anterior a la compilación del *Cancionero de Palacio*; también, por su cronología, podría haberse relacionado literariamente con el almirante Diego Hurtado de Mendoza, pues ambos mueren en 1404. Sin embargo, cuando el mariscal García González de Herrera fallece “en León en edad de setenta años”, según aseveraba Fernán Pérez de Guzmán, los dos personajes con los que el autor de SA7 compuso la serrana en colaboración (Rodrigo Manrique y Santillana) no estaban en circunstancia de intercambiar versos: Rodrigo Manrique ni tan siquiera había nacido (1406-1477) e Íñigo López de Mendoza contaba con seis años (1398-1458), por lo que esta figura no corresponde a la del escritor de *Palacio*.

## (II) Pedro Núñez de Herrera, segundo señor de Pedraza:

Poco después del fallecimiento del mariscal García González de Herrera, su mujer, María de Guzmán, se hace cargo de la administración del patrimonio: en sendas escrituras de

---

<sup>62</sup> La donación de don Fernando se encuentra en el Archivo General de Simancas (A.G.S.) con la signatura PTR, LEG, 58, DOC.30, mientras que de la de García González he tenido noticia a través del inventario de Peña Marazuela y León Tello (1955, I: 261); ambos documentos están fechados el 8 de enero de 1404 en Medina del Campo. El acuerdo fue ya estudiado por Mitre, quien incidía en la fuerte vinculación personal que debió de existir entre el mariscal y el infante don Fernando (1968: 210-211). Sobre Fernando de Antequera véanse los trabajos de Sarasa Sánchez (1986) y González Sánchez (2012), además de Vicens Vives (1956: 69-102) y Valdeón Barúque (2001: 103-120).

<sup>63</sup> Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.522, D.14; la transcripción es mía.

1405 y 1406 adquiere nuevas heredades<sup>64</sup> y en 1408 manda redactar un inventario, con los bienes que habían pertenecido a su cónyuge, para el repartimiento entre los hijos vivos habidos del enlace, Pedro y Juana Núñez de Herrera.<sup>65</sup> Por aquel entonces, el primogénito, Pedro, sucesor de su padre en el señorío, llega a su mayoría de edad jurídica, a juzgar por un documento con fecha de 1410 en el que su madre y hasta entonces curadora, María de Guzmán, da cuenta de lo que habían rentado los bienes pertenecientes a su hijo, el legítimo heredero: dado que el fin de la curaduría solía establecerse en los 25 años, puede suponerse que Pedro habría nacido en torno a 1385.<sup>66</sup> Poco después, en 1411, Pedro Núñez y su hermana proceden al reparto del patrimonio de su difunto padre; tan solo dos años más tarde, en 1413, María de Guzmán muere, dejando como herederos universales de sus posesiones a sus dos hijos.<sup>67</sup>

Pedro Núñez de Herrera comienza entonces a ejercer plenamente como el nuevo señor de Pedraza de la Sierra y demás territorios recibidos de su padre García González de Herrera;<sup>68</sup> no consta, sin embargo, que heredase el cargo de mariscal que había poseído su

---

<sup>64</sup> Se trata de una escritura de compraventa de la heredad del Quijuelo conservada en la Sección Nobleza del A.H.N con la signatura OSUNA, CP.108, D.2 (fecha el 25 de septiembre de 1405 en Plasencia) y de otra de ratificación de una cesión previa de la heredad “Aguijón del Olleco”, catalogada en este mismo fondo con la signatura OSUNA, C.476, D.37 (fecha el 23 de septiembre de 1406 en Pedraza).

<sup>65</sup> Se encuentra en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura FRIAS, C.445, D.8-9 (fecha el 5 de junio de 1408). Asimismo, existen otros documentos posteriores que guardan relación con el reparto de estos bienes: un contrato del año siguiente, entre madre e hijos, que incluye un juramento de tener por firme todo lo acordado (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.1252, D.22, con fecha de 17 de septiembre de 1409) y una carpetilla y escritura con información exhaustiva sobre este reparto (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.415, D.17 y signatura OSUNA, CP.101, D.6., ambas con fecha de 7 de enero de 1410 en Toledo).

<sup>66</sup> A pesar de que, a partir de los catorce o quince años, los jóvenes adquirirían la mayoría de edad (es prototípico el ejemplo de Juan II, quien asumió el gobierno efectivo de sus reinos a esta edad), “su capacidad jurídica se encontraba limitada hasta los veinticinco años por la necesidad de tener asignado un curador para poder realizar actos jurídicos” (Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 119), esto es, disponer y administrar libremente su patrimonio. Así se recoge en las *Partidas*: “curatores son llamados en latin aquellos que dan por guardadores a los mayores de catorce años e menores de veinte y cinco, seyendo en su acuerdo” (Sánchez-Arcilla 2004: 875). La circunstancia producía situaciones un tanto contradictorias, pues un individuo podía estar ya casado y ser padre de familia pero todavía no disponía de capacidad jurídica para administrar sus bienes (véase Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 119-120).

<sup>67</sup> Los documentos de los que se extraen estos datos, depositados en la Sección Nobleza del A.H.N, son los siguientes: FRIAS, C.445, D.16 (cuentas presentadas por María de Guzmán como curadora de su hijo, fechadas el 17 de febrero de 1410), FRIAS, C.1252, D.24 (partición de los bienes del mariscal entre Pedro y Juana, fecha el 13 de agosto de 1411), FRIAS, C.445, D.10 (testamento de María de Guzmán, fecha el 25 de enero de 1413) y OSUNA, C.476, D.15-16 (inventario de los bienes de María de Guzmán, fecha el 26 de enero de 1413 en Valladolid). Estos testimonios permiten también conocer otras informaciones de interés: así, por ejemplo, el primer escrito atestigua la existencia de Luis de Herrera, hijo también del mariscal García González de Herrera y su segunda esposa María de Guzmán, pero que, como en la misma escritura se indica, murió poco después que su padre; por su parte, el segundo documento constata que, por esas fechas (1411), Juana Núñez de Herrera había casado con García Álvarez de Toledo, tercer señor de Oropesa.

<sup>68</sup> Así lo demuestran una provisión real por la que Juan II comisiona a Fernán Pérez de Guzmán para que entregue ciertas propiedades pertenecientes a Pedro Núñez de Herrera (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.478, D.57, fecha el 6 de abril de 1413 en Guadalajara), un requerimiento del propio Pedro Núñez de Herrera sobre los privilegios y escrituras del mayorazgo de Pedraza a las monjas de Santo Domingo el Real

progenitor, y en ninguna de las fuentes consultadas porta esta dignidad (lo que sí sucedía con su padre), por lo que ha de suponerse que Pedro Núñez de Herrera nunca ostentó tal título militar.<sup>69</sup> A pesar de no conservarse mucha documentación sobre él, se puede saber que Pedro Núñez casó en 1415 con Blanca Enríquez, hija del almirante Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza, para lo cual ya en 1406 su madre había solicitado una dispensa de consanguinidad al Papa Benedicto XIII.<sup>70</sup>

Otra de las facetas que revelan los testimonios contemporáneos es su buena relación con los monarcas aragoneses: es posible que Pedro Núñez fuese el copero mayor de Fernando de Antequera antes de que se proclamase rey.<sup>71</sup> De hecho, existe constancia de su relación personal con el hijo de este, Alfonso V de Aragón: se conserva una carta fechada en 1425 por la cual Alfonso V hace partícipe a *Pedro Núñez de Herrera, segundo señor de Pedraza de la Sierra*, de su decisión de acudir personalmente a Castilla para entrevistarse con su primo Juan II, con el objeto de remediar los desórdenes causados por Álvaro de Luna y aconsejarlo sobre el buen gobierno.<sup>72</sup> Con todo, ello no impidió que el segundo señor de Pedraza

---

de Toledo (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.445, D.17, fechado el 27 de marzo de 1413) o una carta de pago del yantar y fumazga de San Martín (Torremormojón) entregada a Pedro Núñez por su mayordomo Yuçé Hagay (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.522, D.15, fechado el 2 de enero de 1414 en Torremormojón).

<sup>69</sup> Es importante tener en cuenta esta información, puesto que algunos de los estudiosos que se ocuparon de la figura lo hacían mariscal (véase apartado 2.1.). Como se verá más adelante, ello es debido a que se lo confunde con otro personaje semi-homónimo que vivió por la misma época, el mariscal Pedro García de Herrera, señor de Ampudia y perteneciente a otra de las ramas del linaje Herrera (véase apartado 1.2.2.2.).

<sup>70</sup> Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.445, D.18 (testimonio del casamiento de Pedro Núñez de Herrera con Blanca Enríquez, fechado el 26 de enero de 1415) y, en ese mismo fondo, signatura FRIAS, CP.268, D.2 (dispensa de consanguinidad del Papa Benedicto XIII, fechada el 9 de noviembre de 1406). La *Crónica* de Fernán Pérez de Guzmán (Rosell 1953, II: 455), la del *Halconero de Juan II* (Carriazo 2006: 75-76), así como su posterior *Refundición* (Carriazo 1946: 104-105) dan también noticia del enlace al tratar de los casamientos de las hijas de Juana de Mendoza y el almirante Alfonso Enríquez; en las tres fuentes se lo denomina *Pedro Núñez de Herrera, señor de Pedraza*.

<sup>71</sup> Fernán Pérez de Guzmán menciona en su *Crónica*, año de 1411, a un Pedro Núñez de Herrera copero mayor del infante don Fernando que quizá pueda identificarse con el segundo señor de Pedraza de la Sierra: “E luego el Infante embió a Carlos de Arellano, Señor de los Cameros, é á Juan Hurtado de Mendoza, Mayordomo mayor del Rey, é á *Pero Nuñez de Herrera, su Copero mayor*” (véase Rosell 1953, II: 398; la cursiva es mía). Es probable que, en efecto, Pedro Núñez, segundo señor de Pedraza, fuese el copero mayor del infante, pues poco después en esa misma fuente se dice: “E luego entraron en Aragon Garcifernandez Sarmiento, Adelantado de Galicia, y Álvaro Dávila, Camarero mayor del Infante é su Mariscal, e *Pero Nuñez de Guzman, Copero mayor del Infante*, é la gente de Carlos de Arellano, Señor de los Cameros” (véase Rosell 1953, II: 338; la cursiva es mía); quizá el cronista se valiese del apellido de su madre (María de Guzmán).

<sup>72</sup> La misiva se encuentra depositada en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, CP.108, D.1. Sobre Alfonso V existe abundante bibliografía, pero siguen siendo fundamentales VV.AA. (1960) y Ryder (1987 y 1992), además de Vicens Vives (1956: 103-147) y Valdeón Baroque (2001: 165-190); sobre su hermano Juan de Navarra véanse los clásicos trabajos de Vicens Vives (1953 y 1956: 148-198) o, más recientemente, Ostolaza Elizondo (2000) y, para su reinado en Aragón, Valdeón Baroque (2001: 233-259). En relación con los infantes de Aragón, sigue siendo de interés la monografía de Benito Ruano (1953). Sobre Juan II de Castilla pueden consultarse las obras de Porras Arboledas (2009), Cañas Gálvez (2007) o Valdeón Baroque (2001: 121-164). Para la figura de Álvaro de Luna son útiles Round (1986), Calderón Ortega (1998), Serrano Belinchón (2000), así como las páginas que a él dedica Carceller Cerviño en su trabajo sobre la privanza en el siglo XV (2009) o la reciente publicación coordinada por López Gómez (2013).

permaneciese fiel a Juan II cuando en 1429 las tropas de los reyes de Aragón y Navarra (Alfonso V y su hermano Juan) invaden Castilla; y es que, según testimonia en sus registros Juan Ferranz, escribano de Pedraza durante el período, los escuderos de Pedro Núñez se unieron a las tropas que defendían la frontera con Navarra, saliendo de Pedraza el 20 de septiembre de 1429:

Este día antel bachiller Martín Lòpez alcalde en la dicha Pedraza, en presençia de nos Alonso Frrz de la Parra e Jon Frerranz escnos publicos en la dicha vylla, antel dicho alcalde paresçieron Ferrando de Céspedes e Alonso de Toro, e Anton Ruyz, e Diego de Caçeres, e Pedro de Soria, e rrodrigo de Bejar, e Pedro cavazon e Juan Freyle e Juan de las Garrovillas e Garçia Perez, *escuderos de nro señor Pedro Nuñez de Ferrera*, e dixerón al dicho alcalde que por quanto ellos yban et partían oy día sábadò a en seruyçio del señor Rey a la frontera con Pedro de Blasco e so su bandera... (Municio Gómez 2010: 24; la cursiva es mía).<sup>73</sup>

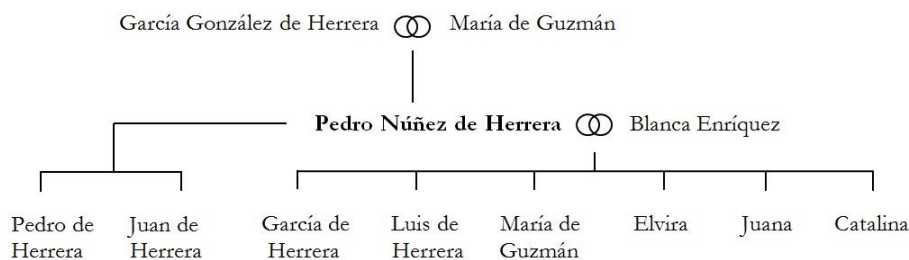
Poco después, en julio de 1430, Pedro Núñez de Herrera muere. Según se indica en su testamento, cuya transcripción puede ser consultada en el apéndice, ello se produce cuando se hallaba doliente en Majano, formando parte del séquito de Juan II, quien, como se sabe, firmó allí la tregua que puso fin a la guerra entre Castilla y Aragón.<sup>74</sup> Este interesante escrito, que su mujer, Blanca Enríquez, amén de otros testamentarios, otorgaron en virtud de su poder al año siguiente del fallecimiento, aporta varios datos de interés para la biografía del personaje; en él se dice que fue su voluntad ser enterrado en el convento de San Francisco de Salamanca y que tenía por aquellas fechas ocho hijos: seis legítimos herederos, fruto de su matrimonio con doña Blanca (García de Herrera, Luis de Herrera, María de Guzmán, Elvira, Juana y Catalina), y dos que han de suponerse bastardos (si bien llevan su apellido), a los que dota con dinero y pertrechos militares (Pedro y Juan de Herrera).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> En relación con la invasión navarro-aragonesa de 1429 véase Porras Arboledas (2009: 138-143).

<sup>74</sup> Sobre las treguas de Majano véase el fundamental trabajo de Gual Camarena (1951).

<sup>75</sup> Existe también un inventario de sus bienes conformado tras su muerte y conservado en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura BAENA, C.114, D.37 (fechado el 3 de septiembre de 1430 en Pedraza). En cuanto al testamento, se encuentra depositado en ese mismo lugar con la signatura OSUNA, C.415, D.71 (fechado el 26 de marzo de 1431 en Serrejón) y he tenido acceso a él gracias a la transcripción que encomendé al paleógrafo Gregorio Casado (véase apéndice). Con respecto al lugar de enterramiento de Pedro Núñez de Herrera, a pesar de que en el escrito se indica que ha de descansar en San Francisco de Salamanca, en una “sepultura de alavastro, la más honrrada que podiere ser en el dicho monesterio de sant Francisco, e que le sea puesto ençima de su sepultura su estandarte de sus armas broslado de oro e un baçinete de banera e un escudo de azero e una lança de armas e una espada e unas espuelas” (véase apéndice), existe una memoria en la que se da noticia del *patronazgo que tienen los señores de la Cassa de Herrera en el comb(en)to de el Paular de Segovia año 1488* que sugiere que Pedro Núñez habría sido sepultado en ese otro lugar: “(...) los señores que de aquella casa alli estan enterrados, que eligieron aquella capilla para su entierro y le dieron y dotaron de mucha plata y de otras cosas. Y especialmente Pedro Nuñez de Herrera hijo de Garcia Gonzalez de Herrera y de doña Maria de Guzman le dio privilegios de franquezas y se enterraron alli y Garcia de Herrera su fijo” (Abad Castro y Martín Ansón 2007: 10; la cursiva es mía). Ciertamente, estas investigadoras, que llevaron a cabo un documentado estudio sobre la historia de la cartuja de El Paular, hablan de la estrecha relación de algunos miembros del linaje Herrera, señores de Pedraza, con este centro religioso. Según han podido corroborar en el Libro Becerro de El Paular, la vinculación de la familia con el monasterio comenzó efectivamente con Pedro Núñez de Herrera, quien “hera mui devoto, aun entonces desde tan mozo” de esta cartuja, lo que en 1410 lo llevó a concederles la franqueza de portazgo por sus tierras





Árbol 2: Pedro Núñez de Herrera

Si el primer señor de Pedraza de la Sierra moría antes de que Rodrigo Manrique y Santillana tuviesen edad para intercambiar versos con él, no ocurre así con el segundo, Pedro Núñez de Herrera, quien bien podría haber compuesto la serrana en colaboración con los dos escritores. Por otra parte, al haber nacido en torno a 1385, también podría haber dedicado versos al almirante Diego Hurtado de Mendoza antes de la muerte de este en 1404. Sin embargo, todavía persiste un escollo que impide su identificación con el poeta de *Palacio*: su antropónimo. Y es que, aun cuando, según justifica Campos Souto al hablar de este personaje, en la Edad Media podía producirse una mayor fluctuación antroponímica que actualmente (2012: 144, n. 2), tanto las fuentes documentales consultadas como las menciones que de él se registran en crónicas contemporáneas, lo identifican en todos los casos como *Pedro Núñez de Herrera*, un nombre que, además, debió de serle impuesto en honor a su abuelo materno, *Pedro* Suárez de Guzmán.<sup>76</sup> Es este un elemento relevante que definitivamente lo descarta de cara a su identificación con el autor.

### (III) García de Herrera, tercer señor de Pedraza:

Si su padre, Pedro Núñez de Herrera, recibió el nombre en honor de su abuelo materno, lo mismo se podría decir sobre García de Herrera, a quien se le impuso el del

---

de Pedraza (en cambio, nada se dice en el Libro Becerro sobre su enterramiento en el lugar); posteriormente, sus hijos García de Herrera y María de Guzmán continuarán favoreciendo a la comunidad religiosa y elegirán ser sepultados allí, según consta en el Becerro y aun en otros documentos de la época (véase *infra* y Abad Castro y Martín Ansón 2006: 39-41).

<sup>76</sup> A pesar de que los sistemas medievales de denominación de individuos podían ser más irregulares que los actuales, en la Baja Edad Media existían ya ciertas costumbres y usos onomásticos que se repetían a lo largo de las generaciones (especialmente en el caso de la nobleza); así, el antropónimo era utilizado para perpetuar el recuerdo de un titular anterior, lo que dio paso muy pronto al uso regular de uno o varios antropónimos dentro de cada linaje y, al final, a la conformación de pequeños repertorios familiares perfectamente estructurados (Pardo de Guevara y Valdés 2009: 31). Para la ascendencia de María de Guzmán, madre de Pedro Núñez de Herrera, véase Abad Castro y Martín Ansón (2006: 32).

abuelo paterno, el mariscal García González de Herrera (primer señor de Pedraza).<sup>77</sup> García de Herrera recibió el señorío de Pedraza de la Sierra en julio de 1430, poco después de la muerte de su progenitor. Gracias a los libros de registro del escribano Juan Ferranz, quedó constancia del homenaje que la villa y tierra de Pedraza realizó al heredero en su toma de posesión:

De como reçibiose a Garçia de Ferrera por ntr<sup>o</sup> señor.

Jullio, año de XXX.

*En la Vylla de Pedraza, sabado a veynte e nueve días del mes de jullyo, año del nascymy<sup>o</sup> de ntr<sup>o</sup> salvador Jhux<sup>o</sup> de mil e quatroçientos e treynta años, estando en los palacios que fueron de ntr<sup>o</sup> señor Pedro Nuñez de Ferrera, que Dios de santo parayso, amen, estando en la sala nueva que esta dispuesta a par del pozo, nuestra señora doña Blanca con Garçia de Ferrera su fijo nuestro señor et fijo del dicho señor don Pedro Núñez, estando y otrosy juntados e llamados por Villa e trr<sup>a</sup> a pueblo, llamados e juntados a campana rrepicada los clérigos e escuderos e procuradores de Villa e tierra e judios e moros con otros asaz omes buenos de la dicha Vylla e trr<sup>a</sup> (...) la dicha ntr<sup>a</sup> señora dixo que bien sabíamos en como el dicho ntr<sup>o</sup> señor P<sup>o</sup> N<sup>z</sup> era falleçido e finado, ansy como ntr<sup>o</sup> señor dios con cada uno de nosotros quando a la su merçed pluguiere, et que dexara a sus fijos legitimos, entre los quales dexara por su fijo primogénito a Garçia su fijo ntr<sup>o</sup> señor, el qual estava y presente. Et segun todos mejor sabyan la dicha Villa e trr<sup>a</sup> de Pedraça pertenesçia eredar al dicho Gr<sup>a</sup> con sus vasallos, por ende que dixesen y luego lo que les entendya façer; et ella e el dicho Garçia su fijo entendyan de guardar todos los privilejos et franquezas e libertades et usos e hordenanças e buenas costumbres segund que les avyan sido guardadas por el Mariscal Garçia Gonçalez que dios perdone e por los otros señores pasados e por el dicho ntr<sup>o</sup> señor P<sup>o</sup> Nuñez, et aun más complidamente et mejor. Et luego todos juntamente e a una voluntad ansy clérigos como escuderos e procuradores e los otros omes buenos que y eran presentes rrespondieron que les pesava por la muerte del dicho señor P<sup>o</sup> N<sup>z</sup> por quanto lo ovieran por buen señor e los defendyera bien, et que los plaçya de rreçebir e rreçebyan por su señor natural al dicho ntr<sup>o</sup> señor que y era presente el qual dios guarde e de mucha vida e salud por muchos tiempos e buenos, amén (...) Et luego los dichos clérigos, escuderos e procuradores e omes buenos de la dicha vylla e trr<sup>a</sup> dixeron a la dicha doña Blanca ntr<sup>a</sup> señora e a ntr<sup>o</sup> señor Gr<sup>a</sup> de Ferrera que estavan en raçon e en derecho que fizyesen juramento de guardar a la dicha vylla e trr<sup>a</sup> todos sus privyllejos e ordenanças e fueros e franquezas e libertades e buenas costumbres, et la dicha señora rrespondió que plaziendo a dios en quanto sería ella tutora de los dichos sus fijos e a ella encargado el dicho ofiçio que le plaz de façer el dicho juramt<sup>o</sup>, pero en tanto que ella por el e aún el dicho señor por sy que seguraban e aseguraron de los guardar a la dicha vylla e trr<sup>a</sup> e a todos los vez<sup>o</sup>s e moradores en ella todas las dichas sus franquezas e libertades e usos e costumbres e prevyllejos e ordenanças segun suso dicho es (Municio Gómez 2000: 41-43; la cursiva es mía).*

El documento interesa no solo en tanto en él se reconoce a García de Herrera como señor de Pedraza, sino en cuanto informa de que, por aquel entonces, Blanca Enríquez era todavía la tutora de sus hijos, incluido el primogénito García; si a esta circunstancia se añade que el matrimonio de doña Blanca con Pedro Núñez se había celebrado en 1415, García debía de contar en 1430 con una edad máxima de quince años.<sup>78</sup> Son pocas las noticias que he podido localizar sobre García de Herrera en los años siguientes; con todo, en 1439,

<sup>77</sup> Años más tarde, García de Herrera continuará con la tradición, al darle a su única hija el nombre de Blanca, probablemente en honor a su madre Blanca Enríquez (abuela, por tanto, de Blanca de Herrera, cuarta señora de Pedraza).

<sup>78</sup> Consta también otra acta de toma de posesión y vasallaje efectuada por el “concejo y hombres buenos” de Arroyo del Puerco a favor de García de Herrera y por orden de su madre, Blanca Enríquez; actualmente se encuentra catalogada en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura FRIAS, CP.287, D.16 (fecha el 1 de abril de 1431 en Arroyo de la Luz).

Franco Silva documenta dos acontecimientos de gran importancia para un joven de su condición: en ese año se produce la toma de posesión efectiva de los señoríos de su familia (hasta entonces debieron de estar bajo la tutela y curaduría de su madre) y se pacta su matrimonio y el de su hermana María con dos de los descendientes de Pero Niño, conde de Buelna: García de Herrera casaría con María Niño, mientras que su hermana lo haría con Enrique Niño (1988: 186).<sup>79</sup>

Por aquel entonces, García de Herrera actuaba ya como un adulto (tendría, como máximo, 24 años, una edad que casa bien con la de adquisición de capacidades jurídicas en la época): en 1439 la *Crónica* de Fernán Pérez de Guzmán lo identifica como uno de los caballeros que se suman al bando nobiliario rebelde, el cual se apoderó de Valladolid en el marco de la rebelión contra la política del valido real que concluyó con la firma del *Seguro de Tordesillas*;<sup>80</sup> igualmente, en agosto de 1440, el Halconero da noticia de su participación en el recibimiento que se hace en la ciudad del Pisuerga a la reina de Navarra y a su hija doña Blanca con motivo del casamiento de la última con el príncipe Enrique:

Otro día, miércoles, víspera de Santa María de setiembre, entró la rreyna de Nauarra e la prinçesa doña Blanca su fija, a la qual fué fecho muy gran rreçebimiento, en Valladolid, en esta manera. Salió el Rey de Castilla e el rrey don Jhoan de Nauarra, padre de la princesa, e el Príncipe don Enrrique, fijo del Rey de Castilla, esposo de la prinçesa, e el almirante don Fadrique, e don Pero de Astúñiga, conde de Ledesma, e don Diego Gómez de Sandobal, conde de Castro, e don Johan Manrrique, conde de Castañeda, e don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benabente, e don Pero Niño, conde de Buelna, e don Rodrigo de Villadrando, conde de Ribadeo, e Ruy Díaz de Mendoça, mayordomo mayor del Rey de Castilla, e *Yñigo López*, Ortiz de Stúñiga, e Diego López de Stúñiga, e Sancho de Stúñiga, hermano del conde don Pedro de Stúñiga, e Juan de Rojas, señor de Serón, e Juan Ramírez de Arellano, señor de los Cameros, e Diego Manrrique, e *Rodrigo Manrrique*, e Pero Manrrique, e Gómez Manrrique, hermanos, fijos del adelantado de Leon Pero Manrrique, e Pero Sarmiento, e don Enrrique, hermano del almirante, Pero de Quiñones e Suero de Quiñones su hermano, e Pero de Mendoça, señor de Almacán, Jhoan de Tobar, señor de Verlanga, *García de Herrera, señor de Pedraza*, don Alfonso, fijo del conde de Venavente, don Álvaro de Stúñiga, alguazil mayor del Rey, fijo del conde don Pero de Estúñiga, e otros muchos cavalleros e gentiles hombres que a la sazón estauan en la corte, que serían largos de contar (Carriazo 2006: 344-345; la cursiva es mía).

El testimonio de esta crónica resulta especialmente significativo, pues es la única ocasión en que he podido localizar a un *García* [señor] *de Pedraza* (tal y como lo identifican las

<sup>79</sup> Sobre la figura de Pero Niño, quien llevó a cabo importantes expediciones militares marítimas en su época, véase su crónica, escrita por el alférez Gutierre Díaz de Games (Beltrán Llavador 2014) o, de este mismo investigador, 2013.

<sup>80</sup> “En este tiempo el Rey fué certificado que á Valladolid eran venidos Don Luis de la Cerda, Conde de Medinaceli, é Don Rodrigo Alonso Pimentel, Conde de Benavente, é Don Juan Manrique, Conde de Castañeda, é Don Pedro de Castilla, Obispo de Osma, é Juan Ramirez de Arellano, Señor de los Cameros, y Pedro de Mendoza, Señor de Almazan, é *Garcífernandez de Herrera, Señor de Pedraza*, é Rodrigo de Castañeda, Señor de Fuentedueña; los quales todos habian traído la mas gente que pudieron” (Rosell 1953, II: 552; la cursiva es mía). El episodio es recogido también por Carrillo de Huete: “En este mes de abril entraron en Valladolid, onde estauan los caualleros, don Pedro, obispo de Osma, e el conde de Medinaçeli, Pedro de Mendoça, *Garcí Ferrera*, Rodrigo de Castañeda, e Juan Ramírez de Arellano, con fasta doçientos hombres de armas” (Carriazo 2006: 282; la cursiva es mía). Sobre los acontecimientos véase Porrás Arboledas (2009: 183-190).

rúbricas del *Cancionero de Palacio*) interviniendo en un mismo festejo junto a Íñigo López de Mendoza y a Rodrigo Manrique (ambos en cursiva en el texto), las dos figuras con las que el poeta de SA7 compuso la serrana en colaboración. Téngase en cuenta, asimismo, que este contexto también se ha vinculado con la creación de la serrana *La moça lepuzçana* de Íñigo López de Mendoza (Pérez Priego 1999: 43), una coincidencia interesante en cuanto indica que todavía por esa etapa Santillana componía ese tipo de piezas (no puede descartarse, por tanto, que la colectiva con Manrique y Pedraza fuese escrita en ese momento).<sup>81</sup>

Lo cierto es que las conjeturas hasta ahora planteadas por la crítica sobre la creación de la serrana colectiva atendían a la localización de los tres personajes en un mismo encuentro: Pérez Priego la sitúa en 1434 con motivo de una justa en Valladolid (1999: 43-44) y Campos Souto hacia 1429, en fechas cercanas al casamiento de Rodrigo Manrique con Mencía de Figueroa (2012: 190). Ahora bien, no ha de olvidarse que parten de una confusión entre individuos debida a un problema de homonimia: entienden que el mariscal Pedro García de Herrera, poeta del *Cancionero de Baena* y personaje de frecuente aparición en las crónicas, fue también señor de Pedraza, de manera que los datos disponibles sobre su vida (participación en justas como la de 1434 en Valladolid, etc.) han sido entremezclados con otros referentes a la biografía de los distintos señores de Pedraza —especialmente con los del segundo, Pedro Núñez de Herrera. Sin embargo, como se estudiará (véase apartado 1.2.2.2.), el mariscal Pedro García de Herrera nunca ostentó el señorío de Pedraza de la Sierra, por lo que sus encuentros con Rodrigo Manrique e Íñigo López poco aclaran sobre el posible contexto de creación de la serrana de la que me ocupo; en realidad, el recibimiento de Blanca de Navarra es la primera y única ocasión que he podido documentar en la que un *García* [señor] *de Pedraza* coincide con las dos figuras en un evento cortesano.<sup>82</sup>

Aunque se sabe que el matrimonio de García de Herrera con María Niño fue pactado en 1439, no ha quedado constancia de la fecha de su consumación; sin embargo, en 1445, Beatriz de Portugal, condesa de Buelna y madre de María Niño, dona a su hija ciertos lugares en el término de Talaván por su boda con *García de Herrera, señor de Pedraza*, lo cual evidencia que el enlace ya se había llevado a término por esas fechas.<sup>83</sup> La *Crónica* de Fernán Pérez de

---

<sup>81</sup> Con motivo de las celebraciones en honor a doña Blanca, que se prolongaron hasta el mes de septiembre, el marqués compone, además, ID0314 “Quanto mas vos miraran” en loor de la princesa (véase Pérez Priego 1999: 147), lo que indica que fue este un momento propicio para la creación literaria (véase apartado 1.3.2.).

<sup>82</sup> Una primera versión de estas ideas puede consultarse en López Drusetta (2015).

<sup>83</sup> Se trata de un traslado de una carta de poder otorgada por Beatriz de Portugal, condesa de Buelna, a favor de su criado Rodrigo Alfonso de Balboa, para que tome posesión del lugar de La Lucía y la mitad de la dehesa de Arroyo del Horno, en el término de Talaván (Cáceres), y la entregue a su hija María Niño como dote por su

Guzmán localiza, asimismo, a García de Herrera en 1444 entre los que toman parte por el rey de Navarra en sus enfrentamientos con la monarquía castellana, un episodio en el que este acaba siendo apresado:

Estando el trato para se concluir, vieron algunos ginetes del Príncipe asomar por una cuesta ayuso a *García de Herrera, Señor de Pedraza*, que traía hasta quarenta de caballo, que se venía á juntar con la gente del Rey de Navarra; é como le vieron salieron á escaramuzar con él, é súpolo el Conde de Alva, é salió del Real del Príncipe con hasta ciento é quarenta de caballo; é por otra parte súpolo el Rey de Navarra, é mandó luego á Don Fernando de Roxas, hijo del Conde de Castro, é á Fernan Lopez de Saldaña que se armasen é con los suyos saliesen á socorrer á *García de Herrera*, los quales muy presto salieron con hasta ciento de caballo, é por presto que salieron, ya el Conde de Alva andaba embuelto con *García de Herrera*, é peleó con ellos, y desbaratólos, é fué preso *García de Herrera* (Rosell 1953, II: 622-623; la cursiva es mía).<sup>84</sup>

Igualmente, la *Crónica de don Álvaro de Luna* deja constancia de las buenas relaciones que, en el año 1445, unían a García de Herrera con su primo Alonso Pimentel y Enríquez, conde de Benavente (nietos ambos del almirante Alfonso Enríquez), quien también había tomado parte por Juan II de Navarra:

Pero de otra parte, sabiendo el Rey que el escudero que por acaesçimiento avía tomado preso al almirante en la batalla [Fadrique Enríquez], se iba con él por lo salvar e poner en su tierra, e porque así mesmo le avían dicho que *el conde de Benavente yba la vía de Turuégano, e a Pedraza, que era de García de Ferrara su primo, fijos de hermanos, para dende irse a su tierra*. E rezelando que podía tener mayor ynconbeniente dexarlos reparar en sus tierras, fué avido por mejor yr a tomar luego las villas e fortalezas del almirante, e del conde de Benavente, e dar orden como esto mesmo se fiziesse en las fortalezas e tierras de los otros caballeros que avían seydo contra el Rey en favor del rey de Navarra e ynfante, e fueran desbaratados en la batalla. E quedó allí acordado que el Rey, e el Príncipe, e el Condestable, e los otros caualleros, partiesen luego con la hueste la vía de Simancas, e dende a Torre de Lobatón, e a Medina de Rioseco, e Aguilar de Canpos, e a los otros logares del almirante e del conde de Benavente; e así se fizo (Carriazo 1940a: 175; la cursiva es mía).<sup>85</sup>

En 1453, a la muerte de su suegro Pero Niño, García de Herrera y su mujer, María Niño, intentarían apropiarse no solo de los bienes que le correspondían a ella como heredera, sino de aquellos que el conde de Buelna había dejado a las dos hermanas de esta a falta de un

---

casamiento con García de Herrera, señor de Pedraza (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.477, D.74) y de la posesión de la aldea de La Lucía a favor de García de Herrera y su mujer María Niño, encuadrada junto con el documento anterior (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.477, D.75). Ambos están fechados en febrero de 1445 en Talaván. Se conservan también las escrituras sobre la dote de María Niño, (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.445, D.44-46), si bien no disponen de una fecha concreta (el archivero que cataloga este fondo indica que podría ser de 1445).

<sup>84</sup> Adviértase que se menciona aquí a Fernando de Sandoval y Rojas, hijo de Diego Gómez de Sandoval (conde de Castro), quien quizá pueda identificarse con el poeta *Fernando de Roxas* de SA7 (véase apartado 1.2. 1.). Sobre los episodios de 1444 véase Porras Arboledas (2009: 214-218).

<sup>85</sup> Como se sabe, García de Herrera fue fruto de la unión de Pedro Núñez de Herrera con Blanca Enríquez, hija del almirante Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza, mientras que su primo Alonso Pimentel y Enríquez, conde de Benavente, nació del matrimonio entre Rodrigo Alfonso Pimentel y Leonor Enríquez, hija también del almirante Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza. García de Herrera y el conde de Benavente eran, pues, primos por parte de madre. Véanse la *Crónica* de Fernán Pérez de Guzmán (Rosell 1953, II: 455), la del *Halconero de Juan II* (Carriazo 2006: 75-76), así como su posterior *Refundición* (Carriazo 1946: 104-105), donde se da noticia de los casamientos de las hijas de Juana de Mendoza y el viejo almirante.

hijo varón vivo sobre quien instituir el mayorazgo.<sup>86</sup> Así, varios escritos de entre 1453 y 1455 dan noticia del acuerdo por el cual Inés Niño, abadesa del monasterio de Santa Clara de Valladolid y hermana de María Niño, cedió a esta y a su marido, García de Herrera, la villa de Cigales a cambio de 10 000 maravedíes de juro y 20 000 de contado, incrementando de ese modo las posesiones del matrimonio.<sup>87</sup> Igualmente, por esas mismas fechas, Franco Silva documenta un episodio en el que García de Herrera ocupa por la fuerza los territorios de Valverde y Talaván –lugares de los que, al parecer, se habían apropiado Leonor Niño (hermana de María e Inés Niño) y su marido, Diego de Estúñiga, en el reparto–; el conflicto fue resuelto por el recién nombrado Enrique IV, quien obligó a García de Herrera a abandonar esos territorios hasta que se dirimiese a quién pertenecían (1988: 193-194).<sup>88</sup>

No fue esta la única desavenencia entre García de Herrera y el monarca; como testimonian tanto la *Crónica anónima* como la de Diego de Valera y la de Alonso de Palencia, en 1459, el pedrazano fue víctima de una trampa urdida por el rey para apoderarse de la posesión más preciada de aquel, la villa de Pedraza:

En tanto, *queriendo el rey ocupar la villa de Pedraça, ques çinco leguas de Segonia, pensó de embiar vn moro suyo, el qual era mucho conocido de García de Herrera, cuya es Pedraça, para que hablando con él lo matase.* El qual se fue para Pedraça, simulando venir muy descontento del rey, diziendo que lo avía echado de su corte, no acordándose de muchos seruicios que le avía fecho. Y como él fuese moro y estrangero, natural de Granada, y en este reyno no tuviese parientes ni amigos, era allí venido, conociendo su gran liberalidad y virtud, a suplicarle le quisiese recibir en su servicio, como él ninguna esperança tuviese de boluer en su tierra; lo qual todo dixo con grandes sospiros y gemidos.

Al qual *García de Herrera* respondió maravillándose mucho de la humanidad que en el rey todos hallavan, como con él de tanta dureça hubiese usado, diziéndole que después de comer quería con él más largamente hablar para dar orden en lo que avía dicho. Y así *García de Herrera* se subió a la fortaleza, y el moro fué por su mandado bien aposentado, y fuéle ymbiado todo lo necesario a su

<sup>86</sup> Pero Niño y su mujer, Beatriz de Portugal, habían fundado el 14 de diciembre de 1435 un mayorazgo a favor de su hijo Juan Niño; sin embargo, en 1450, y ante la muerte tanto de Juan como de su otro hijo varón Enrique, los condes revocan el mayorazgo, renunciando así a la perpetuación del linaje que suponía este procedimiento. La herencia se repartiría entre sus tres hijas: María, Inés y Leonor (véase el inventario de Peña Marazuela y León Tello 1955, I: 263).

<sup>87</sup> Se trata de la documentación relativa a la permuta por el señorío de Cigales (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.480, D.29; fechada entre el 2 de enero y el 31 de marzo de 1453 en Cigales y Valladolid), de un requerimiento presentado por García de Herrera en relación con este trámite (Sección Nobleza del A.H.N, signatura OSUNA, C.476, D.29; fechado el 5 de febrero de 1453 en Cigales) y de una bula de Calixto III en la que comisionaba al obispo de Ciudad Rodrigo para confirmar los conciertos sobre la villa de Cigales entre García de Herrera y el monasterio de Santa Clara de Valladolid (Sección Nobleza del A.H.N, signatura OSUNA, CP.33, D.5; fechado el 7 de junio de 1455 en Roma). Peña Marazuela y León Tello dan, asimismo, noticia de otros testimonios de este episodio en su inventario del Archivo de los Duques de Frías: el mandato de Juan II para que se mantenga en María Niño la herencia de su padre y la posesión de la villa de Cigales, la concordia entre María Niño y su hermana Inés en el pleito que sostienen sobre Cigales, la confirmación de Juan II del cambio de dicha villa entre Inés y María Niño o la licencia otorgada a Inés Niño para que renunciase a sus bienes (véase Peña Marazuela y León Tello 1955, I: 264).

<sup>88</sup> Sobre la figura Enrique IV de Castilla pueden consultarse Pérez Bustamante (1998), Sánchez Prieto (1999), Suárez Fernández (2001), Martín (2003) o González Infante (2007), además de Valdeón Baroque (2001: 191-232).

posada; y asentado en la mesa, puesta delante dél la vianda, jamas la quiso gustar, y estovo siempre gimiendo y sospirando. Y en leuantándose de la mesa sin comer, como hombre enojado, dezía:

- Conviene que se haga lo que se ha de hazer.

Y antes de las vísperas, el moro se fué a buscar a *García de Herrera*, al qual falló saliendo de la fortaleza; y començando a hablar de gran priesa sacó vn cuchillo, y dio vna tan gran herida a vn moço que cerca de *García de Herrera* venía, que le fendió la cabeça hasta los dientes. Entonçes *Luis de Herrera*, hermano de *García de Herrera*, que cerca estaba, dio vn tan gran golpe con un palo que en la mano traía al moro encima de la cabeça, que dio con él en el suelo; y por cierto sea que en vn monte muy cercano de aquella villa estuvieron aquel día cinquenta de cauallo esperando al moro para lo salvar si a *García de Herrera* matase.

La cual cosa dió muy gran temor a los grandes deste reyno, los quales no solamente dende adelante se guardaban de los moros más de cualesquier mensajeros que el rey les embiase (Carriazo 1941: 58-60, la cursiva es mía; véase también Sánchez-Parra 1991, II: 103-105 y Paz y Meliá 1973-1975, I: 119-120).

Afortunadamente, como relatan las fuentes, *García de Herrera* salió ileso del episodio gracias a la intervención de su hermano *Luis de Herrera*. Dos documentos de 1464 informan de las negociaciones que se produjeron ese año entre aquel y *Pedro Girón*, maestre de Calatrava, para el casamiento de sus hijos, *Blanca de Herrera* y *Alonso Téllez-Girón*; la temprana muerte del novio en 1469 truncó el enlace.<sup>89</sup> Así las cosas, y según testimonian otras pruebas de archivo, para doña *Blanca de Herrera*, sucesora de su padre en el señorío de *Pedraza de la Sierra*, se pactó en 1472 otra boda con *Bernardino Fernández de Velasco*, hijo de *Pedro Fernández de Velasco*, segundo conde de Haro.<sup>90</sup>

En 1467, la *Crónica anónima* de *Enrique IV* sitúa a *García de Herrera* entre los caballeros que ayudan al infante *Alfonso* a tomar *Segovia* en el marco de la guerra que sostiene con su hermano por el trono de Castilla:

En tanto que estas cossas se fazian, los que en la fortaleza de Medina estavan ocuparon todas las yglesias, e los moradores de la villa al rey don Alfonso se dieron, el qual como estoviesse en Segovia e conosçiese los cibdadanos dellas, mayormente aquellos que moravan en el mayor arraval, ser aficionadas al rey don Enrrique, enbio por la gente de Olmedo, e mando llamar al conde de Alva, que estaba en Arevalo, e a *García de Herrera*, que estava en *Pedraza*, e a los peones de Avila e de madrigal e de Arevalo; e asy vino a Segovia muy gran gente con que se apodero de toda la çibdat (Sánchez Parra 1991, II: 221; la cursiva es mía).<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Los documentos son dos: las capitulaciones matrimoniales entre *Pedro Girón* y *García de Herrera* para la unión de sus hijos *Alonso Téllez Girón* y *Blanca de Herrera*, conservadas en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura FRIAS, C.445, D.56-57, y la escritura de pleito homenaje hecha entre estos dos señores en cumplimiento de las capitulaciones que ambos habían firmado, catalogada en ese mismo lugar con la signatura OSUNA, C.476, D.60. Sobre *Pedro Girón*, maestre de Calatrava y fundador del señorío de Osuna, véase O'Callaghan (1961), Viña Brito (1990) y Franco Silva (1995).

<sup>90</sup> Así se consigna en una obligación y recibo de la dote de *Blanca de Herrera* otorgada por don *Bernardino Fernández de Velasco*, de la que he tenido noticia a través del inventario de *Peña Marazuela* y *León Tello* (1955, I: 265). Sobre ese personaje, marido de doña *Blanca* y, desde 1499, primer duque de Frías, puede consultarse *Sánchez Domingo* (1999), que aporta numerosas noticias sobre él y otros miembros de la casa nobiliaria de *Velasco*.

<sup>91</sup> Sobre la figura del infante *Alfonso* véanse los trabajos de *Torres Fontes* (1971) y *Morales Muñiz* (1988). Para el conflicto entre el rey y su hermano véanse las páginas que a él dedica *Suárez Fernández* (2001: 323-394).

Sin embargo, parece que durante estos años la preocupación fundamental de García de Herrera fueron las disquisiciones por la herencia de su suegro, Pero Niño, con sus cuñados Leonor Niño y Diego de Estúñiga (marido de esta), iniciadas ya en 1453 tras la muerte del de Buelna (véase *supra*) y de las que todavía hasta el año 1471 existe constancia documental. Esas fuentes de información, unidas al testimonio de la *Crónica anónima*, permiten conjeturar que García de Herrera mantuvo buenas relaciones con el infante Alfonso, quien parece estar de su lado en las disputas por la herencia del conde de Buelna.<sup>92</sup>

Poco más he podido conocer sobre los años finales de García de Herrera, tercer señor de Pedraza. Por ciertos escritos posteriores, se sabe que en 1475 vendió, a través de su escudero Gome de Herrera, una heredad en el Berrocal de Huebra y que en 1476 concedió una merced al concejo de Pedraza por la que los eximió del pago de ciertas alcabalas; en 1480, todavía es citado en un pleito sostenido con los lugares de Torreiglesias, La Cuesta, Santo Domingo y Losana.<sup>93</sup>

El tercer señor de Pedraza murió en 1483, y fue sepultado en la capilla de San Ildelfonso del monasterio de Santa María de El Paular, tal y como consta en el Libro Becerro de la comunidad religiosa (Abad Castro y Martín Ansón 2006: 39) y en el testamento de su esposa María Niño (quien falleció dos años después):

*como yo Doña María Niño mujer del noble cauallero y señor mi señor García de Ferrera, señor de Pedraza, que aya santa gloria, e fija que soy de mi señor el conde Don Pedro Niño conde de buelna e de la señora la condesa Doña Beatriz su mujer (...) mando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio del Paular de Santa María de Rascafría de la dióçesy de Segobia en la capilla de my señor García de Herrera e mia que*

---

<sup>92</sup> Se trata de escritos fechados entre 1461 y 1471 y relativos al reparto de posesiones y cobro de impuestos: el reparto del condado de Buelna por García de Herrera, dando una parte a las monjas de Santa Clara de Valladolid y otra a Juan Manrique (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.445, D.54-55, fechado el 11 de junio de 1461); la merced otorgada por el infante Alfonso a favor de García de Herrera y su mujer, María Niño, de las alcabalas y tercias de la villa de Cigales, Arroyo del Puerco, Talaván y Serrejón y de las alcabalas de diferentes dehesas en Badajoz, Medellín, Coria, Cáceres y Plasencia Manrique (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.469, D.4-5, fechada el 3 de enero de 1466 en Valladolid); la provisión real del infante Alfonso por la que manda a los recaudadores del obispado de Plasencia que cumplan y guarden la merced concedida a García de Herrera de las alcabalas y tercias de los lugares de Talaván y Serrejón (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.477, D.76, fechada el 20 de julio de 1466 en Arévalo); o la partición de la villa de Cigales entre García de Herrera y María Niño, por una parte, y de la otra, Diego López de Zúñiga y su mujer, Leonor Niño (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.445, D.12, fechada el 23 de noviembre de 1471).

<sup>93</sup> Se da noticia de la escritura de venta de la heredad, fechada el 22 de mayo de 1475, en los *Índices* de la *Colección Salazar y Castro* (localización M-53, f. 254). Los otros dos documentos mencionados son, respectivamente, una sobrecarta de Bernardino Fernández de Velasco, marido de Blanca de Herrera, por la que confirma la merced otorgada anteriormente por García de Herrera, señor de Pedraza (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, CP.108, D.3, fechada el 3 de mayo de 1501 en Pedraza) y una provisión a petición de los lugares de Torreiglesias, La Cuesta, Santo Domingo y Losana, para que la ciudad y tierra de Segovia contribuyan con ellos en las costas del pleito que tratan con García de Herrera y su villa de Pedraza (A.G.S., signatura RGS, LEG, 148005, 153, fechada a 13 de mayo de 1480 en Toledo).



*está en el dicho monasterio junto su sepultura del dicho García de Herrera mi señor...* (Franco Silva 1988: 208; la cursiva es mía).

Gracias a la documentación que aportan Abad Castro y Martín Ansón en sus estudios sobre el lugar, se sabe que la capilla pertenecía a este linaje y que, aunque había sido instituida con anterioridad, fue dotada tras la muerte de García por su mujer María Niño y su hermana María de Guzmán con las rentas procedentes de tres dehesas de su propiedad (2007: 10-12), demostrando así el gran apego de la familia por el centro religioso.<sup>94</sup> Según Larios Martín, quien pudo contemplar las lápidas de García de Herrera y su mujer (hoy perdidas), estas rezaban:

ESTA SEPULTURA ES DEL MUI NOBLE E HONRADO CABALLERO GARCIA DE HERRERA SR. DE PEDRAZA FIJO DEL MUI NOBLE SEÑOR PERO NUÑEZ DE HERRERA SR. DE PEDRAZA E DE LA MUI NOBLE SEÑORA DA. BLANCA ENRIQUEZ, FUE AQUÍ SEPULTADO EN 18 DIAS DE OCTUBRE a° DEL SEÑOR DE 1483 AÑOS

ESTA SEPULTURA ES DE LA MUI NOBLE E VIRTUOSA SEÑORA DA. MARIA NIÑO FIJA DEL SR. CONDE DN. PERO NIÑO SR. DE CIGALES **MUJER QUE FUE DEL SEÑOR GARCIA DE HERRERA** E FIJA DE LA NOBLE SRA. CONDESA DA. BEATRIZ. FUE AQUÍ SEPULTADA ... AÑO DEL SEÑOR DE ... (Abad Castro y Martín Ansón 2006: 41-42; la negrita es mía).

Aunque el estado actual de la capilla poco permita conocer acerca de su pasado como panteón de los Herrera (según he podido comprobar, se encuentra totalmente reformada y es utilizada actualmente por los benedictinos para otras funciones), queda la sugerente descripción que de la misma se hace en las *Noticias del patronazgo que tienen los señores de la Cassa de Herrera en el comb(en)to de el Paular de Segovia año 1488*:

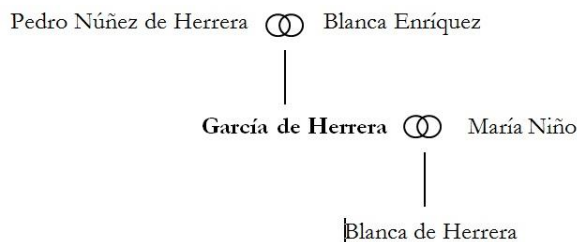
en el monasterio de la Cartuxa de Nuestra S<sup>a</sup> del Paular, Arzobispado de Toledo ay una capilla de la vocación de S Ildefonso, en la qual ay un sepulcro muy grande, de Alabastro y mármol, todo lleno de escudos, de diversas armas, de los señores que an sido de Pedraça y de la casa de Herrera antiguamente y todas las paredes llenas de los dichos escudos muy dorados, cuya memoria oy se conserva, con mucha gloria de los señores que de aquella casa allí estan enterrados, que eligieron aquella Capilla para su entierro y le dieron y dotaron de mucha plata y de otras cosas (Abad Castro y Martín Ansón 2007: 10).<sup>95</sup>

El 21 de octubre de 1483, Blanca de Herrera, la única hija y sucesora de ambos, dio poder a su marido Bernardino Fernández de Velasco para que, en su nombre y por fallecimiento de su padre, García de Herrera, tomase posesión de los lugares que le

<sup>94</sup> También María de Guzmán elegirá la capilla de San Ildefonso como lugar de descanso eterno (Abad Castro y Martín Ansón 2007: 12).

<sup>95</sup> Como apuntan Abad Castro y Martín Ansón, esta profusión en la decoración heráldica era “muy importante en quienes procedentes de una nobleza nueva habían adquirido un destacado papel social” (2007: 10). El documento citado es el mismo que permitía poner en duda el lugar de enterramiento de Pedro Núñez de Herrera, quien, a pesar de su voluntad de sepultarse en San Francisco de Salamanca, pudo terminar también en la capilla de San Ildefonso. Debo agradecer aquí la amabilidad del hermano Martín, benedictino de la Cartuja de El Paular que posibilitó el acceso a la antigua capilla de San Ildefonso.

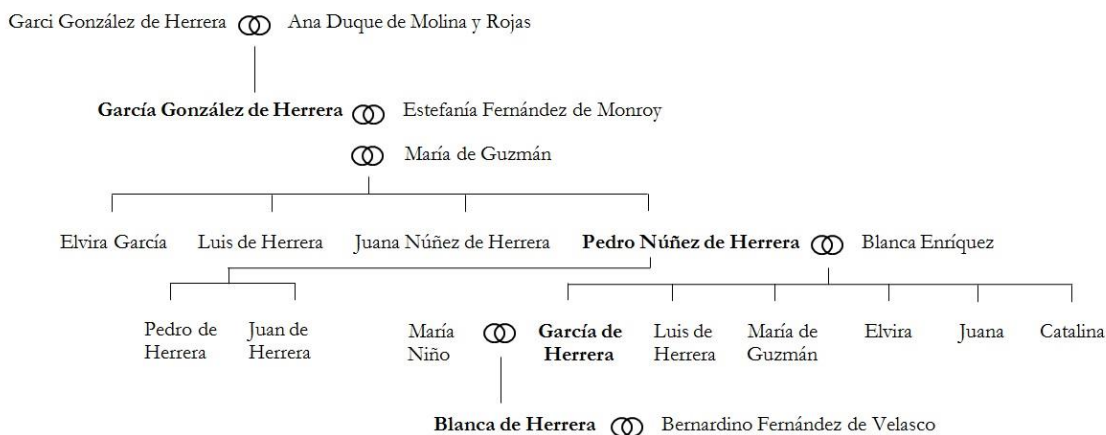
correspondían como primogénita y legítima heredera (convirtiéndose, así, en la cuarta señora de Pedraza de la Sierra); un año después, doña Blanca, mujer de poca salud, acaba donando estas villas a su esposo, quien se encargó de administrarlas.<sup>96</sup> Ella fue el último miembro del linaje Herrera en poseer Pedraza de la Sierra, que a su muerte pasará a manos de la casa de los Velasco.



Árbol 3: García de Herrera

Descartados el mariscal García González de Herrera (primer señor de Pedraza) y su hijo Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza) como poetas del *Cancionero de Palacio*, cabe ahora preguntarse por la idoneidad de García de Herrera y Enríquez (tercer señor de Pedraza). Como se ha visto, habría nacido en torno a 1415, por lo que bien podría haber compuesto la serrana en colaboración con Rodrigo Manrique e Íñigo López de Mendoza; a ello puede sumarse el hecho de que se encontraba, al igual que estos dos personajes, en el recibimiento que se hizo a Blanca de Navarra en Valladolid en 1440 con motivo de su casamiento con Enrique de Castilla. Es, pues, el personaje que mejor se ajusta al perfil del escritor estudiado, de no ser porque no conoció al almirante Diego Hurtado de Mendoza (nac. *c.* 1366, †1404), muerto diez años antes de su nacimiento. Dada esta circunstancia, conviene agotar todas las posibilidades antes de decidir la identidad de los dos poetas, lo cual exige subsanar algunos equívocos y ambigüedades que se filtran en las afirmaciones formuladas sobre los Herrera.

<sup>96</sup> Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.455, D.27-53 y León Tello y Peña Marazuela (1955, I: 265).



Árbol 4: los Herrera, señores de Pedraza

#### 1.2.2.2. Otros miembros del linaje Herrera.

García González de Herrera (primer señor de Pedraza), Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza), García de Herrera (tercer señor de Pedraza) y Blanca de Herrera (cuarta señora de Pedraza) son los miembros del linaje Herrera que poseyeron la villa de Pedraza de la Sierra entre la segunda mitad del siglo XIV y el XV; no obstante, fueron, en ocasiones, confundidos con otros portadores del mismo apellido que no ostentaron el señorío del lugar.

Como era habitual en la época, existieron más sujetos pertenecientes a otras ramas de esta familia (algunos de nombre muy similar o igual al de los señores de Pedraza); si a esta circunstancia se añade el hecho de que entre estos homónimos se documentan, al menos, dos personajes que, al igual que García González de Herrera (primer señor de Pedraza), ocuparon el cargo de mariscal en esa etapa (alguno también poeta), la confusión está servida. Tal coyuntura explica, por ejemplo, el que para varios críticos *Pedro Núñez de Herrera* (segundo señor de Pedraza) sea el mismo individuo que *Pedro García de Herrera* (primer señor de Ampudia y mariscal del rey) y entremezclen datos de uno y otro en sus propuestas de identificación (véase apartado 1.1.). Sin embargo, he señalado ya la importancia de la revisión atenta de las fuentes contemporáneas a los personajes y los datos que sobre estos proporcionan, ya que ello permite no solo diferenciar a los dos hombres entre sí, sino dilucidar uno de los mayores problemas de esta identificación: la homonimia.

No está de más recordar que una de las premisas de las que debe partirse para estudiar los textos es que el escritor de *Palacio*, además de llamarse *García* y estar activo en la primera mitad del siglo XV, ha de tener un fuerte vínculo con la villa de Pedraza (véanse las rúbricas de SA7), característica que, como se verá, solo cumple uno de los Herrera, García de Herrera y Enríquez, tercer señor del lugar (véase apartado 1.2.2.3.). Me ocupo aquí, no obstante, de otros miembros del linaje erróneamente tenidos en cuenta en algún estudio y que, como demostraré, no mantienen conexión con la localidad de Pedraza, sino que sus áreas de influencia son otras, como la villa de Ampudia. A continuación trazaré la biografía de esas otras figuras cuya aparición en fuentes de la época confundió y despistó a la crítica:

- (I) Fernán García de Herrera, mariscal y frontero en Lorca,
- (II) Pedro García de Herrera, mariscal y primer señor de Ampudia y
- (III) García de Herrera, alférez mayor y segundo señor de Ampudia.

- (I) Fernán García de Herrera, mariscal y frontero en Lorca:

Como se ha visto, a la muerte de García González de Herrera (primer señor de Pedraza) en 1404, la dignidad de mariscal no fue a parar a su hijo y sucesor Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza): por alguna desconocida razón, ocupa el cargo su pariente Fernán García de Herrera, el personaje que interesa ahora.<sup>97</sup> Según atestiguan tanto la *Crónica* de Alvar García de Santa María como la de Fernán Pérez de Guzmán, en el año 1407 este mariscal alcanzó cierto protagonismo en las guerras contra los musulmanes como frontero en Lorca:

Estando *en la villa de Lorca por fronteros Fernán Garçia de Ferrera, mariscal de Castilla*, e miçer Enrrique Bel (Carriazo 1982: 65, la cursiva es mía; véase también Rosell 1953, II: 279).

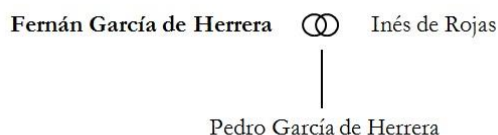
E apoderáronse del dicho castillo, e enbiéronlo luego a dezir al *mariscal Fernand Garçia de Ferrera*, e le enbiaron a dezir que les enbiase luego recua con viandas, porque tuviessen con qué lo defender (Carriazo 1982: 95, la cursiva es mía; véase también Rosell 1953, II: 286).

Escasísima es la documentación disponible sobre esta figura; con todo, a través de una provisión real de Juan II confirmando otra previa de Enrique III fechada en 1410, puede

---

<sup>97</sup> De todas formas, hay que tener en cuenta que la dignidad de mariscal, al contrario de lo que ocurrió con otras como la de almirante, no era desempeñada por un solo individuo, sino que el rey podía otorgarla a varios: “Después [se refiere al reinado de Enrique III] los Reyes los fueron dando á su voluntad siempre á caballeros de mucha cuenta, y de las partes que se requerian para exercitallos dignamente. Unos se llamaron Mariscales de Castilla, otros de Leon, y otros de Andalucía, conforme era la parte por donde se hacia la guerra contra Portugal, ó contra Moros” (Salazar de Mendoza 1794: 331).

saberse que el mariscal Fernán García de Herrera había fallecido ya en esa fecha; el documento precisa, además, que había casado con Inés de Rojas.<sup>98</sup> A pesar de la parquedad de noticias, la fecha de su muerte (después de 1407) y su matrimonio con Inés de Rojas son datos concluyentes: se trata de un individuo distinto del mariscal García González de Herrera (primer señor de Pedraza), muerto en 1404 y casado con Estefanía Fernández de Monroy (primeras nupcias) y María de Guzmán (segundas) (véase apartado 1.2.2.1.).



Árbol 5: Fernán García de Herrera

## (II) Pedro García de Herrera, mariscal y primer señor de Ampudia

Si de su padre Fernán existían pocas noticias, no ocurre lo mismo con Pedro García de Herrera, de quien se puede trazar una completa biografía merced a las informaciones que sobre él se salpican en crónicas, documentos y otras fuentes de la época. No he podido establecer su fecha de nacimiento, pero en 1410 toma ya parte en las campañas militares granadinas del por entonces infante Fernando; así, estas fuentes permiten saber no solo que el mariscal Pedro García participó en la célebre toma de Antequera y demás episodios sucedidos durante esta campaña, sino que era hermano del adelantado mayor y también mariscal Diego Gómez de Sandoval (después conde de Castro):<sup>99</sup>

E en la delantera de la primera vatalla yvan don Ruyz Lopes Dávalos, condestable de Castilla, e don Enrrique, conde de Niebla, e Diego Fernández de Córdoua, mariscal del rey, e *Pero García de Ferrera, mariscal del Rey, e Diego de Sandomal, mariscal del Rey* (Carriazo 1982: 294; la cursiva es mía).<sup>100</sup>

E todo el día, fasta la tarde, pelearon los cristianos en las calles con los moros, fasta que se aseñorearon de la villa. E mandó el Infante entrar a posar en la villa a Carlos de Arellano, e a García Fernández Manrique e Alonso Tenorio, adelantado de Caçorla, e a Pero Carrillo de Toledo, e a *Diego de Sandomal, mariscal del Infante e a Pero García de Ferrera su hermano, mariscal del Rey,* e Aluaro de Ávila, camarero del Infante, e a Rodrigo de Narbáez e a Pero Alonso de Escalante, con sus gentes, e vallerteros e lançeros de los conçeçiles (Carriazo 1982: 382; la cursiva es mía).

<sup>98</sup> Se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, CP.108, D.17, y está fechado el 20 de diciembre de 1410 en Valladolid.

<sup>99</sup> Sobre la toma de Antequera por Fernando I de Aragón pueden consultarse Mitre Fernández (1972), López Moreda (2009) o García Fernández (2011).

<sup>100</sup> Se constata aquí que el cargo de mariscal no era desempeñado por una única persona, sino que varios caballeros podían poseerlo a la vez.

E al Infante vinieron nuevas como el Conde de Urgel embiaba á Castellon quatrocientos de caballo Gascones, para que se juntasen con los del Valencia é anduviesen poderoso é destorvasen la intencion del Infante; é luego el infante embió mandar *al Adelantado que partiese de Requena é se juntase con el Mariscal Pero García, su hermano*, é con Luis de la Cerda, é con Diego Descobar, é con los otros Caballeros que estaban á dos leguas de Castellon (Rosell 1953, II: 341; la cursiva es mía).

No es este el único momento en el que las crónicas emparentan a Pedro García de Herrera con Diego Gómez de Sandoval, sino que el dato se repite en varias ocasiones, al hacerlo sobrino del poderoso Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo:

E luego *el Arzobispo puso por sí al Mariscal Pero Garcí de Herrera, su sobrino* (Rosell 1953, II: 372; la cursiva es mía).

E así el Infante Don Juan escribió luego sus cartas á los que habia embiado llamar que estuviesen quedos, é fuesen prestos para cuando los embiase llamar, é continuó su camino para Peñafiel, é halló ende al *Arzobispo de Toledo Don Sancho de Roxas*, é á Don Álvaro de Isorna, Obispo de Cuenca, é á Garcifernandez Sarmiento, Adelantado de Galicia, *é al Mariscal Pero Garcí de Herrera, sobrino del Arzobispo* (Rosell 1953, II: 383; la cursiva es mía).

El Arzobispo de Toledo Don Sancho de Roxas, estando en Alcalá de Henares (...) E á este tiempo le llegó la cédula del Rey, la qual embió al Infante Don Juan, *y escribió al Adelantado de Castilla, é á Pero García de Herrera, é á Juan de Roxas sus sobrinos* (Rosell 1953, II: 393; la cursiva es mía).

El parentesco halla su explicación en la madre de Pedro García, Inés de Rojas (véase *supra*): como delata su apellido, era hermana del arzobispo Sancho de Rojas; además, había estado casada en primeras nupcias con Fernán Gutiérrez de Sandoval, de quien, según Salazar y Castro, hubo a Diego Gómez de Sandoval (1694-1697, I: 422).<sup>101</sup> Muerto Fernán Gutiérrez, casó con Fernán García de Herrera (véase *supra*) y, fruto de este enlace, nació Pedro García de Herrera. Diego y Pedro son, pues, hermanos por parte de madre y sobrinos ambos del arzobispo don Sancho de Rojas.

Parece que no solo la actividad política ocupó a tío y sobrinos; y es que, en el contemporáneo *Cancionero de Baena* (PN1), se encuentra un *dezir* de Alfonso Álvarez de Villasandino dedicado a Sancho de Rojas tras su nombramiento como arzobispo de Toledo (ID1300 “Muy eçelente perlado”). En él, el poeta se queja por no recibir mercedes de este y, en una de las coplas, solicita al mariscal Pedro García y a su hermano Diego Gómez (sobrinos del arzobispo) que ejerzan de abogados en su causa:

---

<sup>101</sup> A pesar de no ser una fuente de información contemporánea a los personajes, la *Historia genealógica de la casa de Lara* de Salazar y Castro es una de las obras más valiosas en lo que a genealogías se refiere; de ahí que, a falta de otros testimonios de la época que arrojen luz sobre este parentesco, me valga aquí de ella. Sobre la personalidad del arzobispo Sancho de Rojas véase el interesante estudio de Frenken (2009); sobre su sobrino Diego Gómez de Sandoval, primer conde de Castro, véase Grau Sánchez (1991).

**Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino a don Sancho de Rojas después que fue Arçobispo de Toledo, quexándose d'él porque le non fazía merçet.**

1. Muy eçelente Perlado,  
grant señor, fidalgo ledo,  
*Arçobispo de Toledo*,  
de las Españas Primado,  
Chançeller Mayor dotado  
en los reinos de Castilla,  
yo morando en vuestra villa  
¿cómo quedo assí olvidado,  
desechado?

(...)

6. *Dos nascidos en un prado*,  
*Sandoval después Ferrera*,  
farán por mi salva entera  
que nunca vos fui errado;  
*Mariscal e Adelantado*,  
dos cavalleros absentes,  
serán, si fueren presentes,  
cada uno mi abogado  
de buen grado (Dutton y González Cuenca 1993: 186-187; la cursiva es mía)<sup>102</sup>

Pero no fue esta la única ocasión en la que el mariscal Pedro García se vio implicado en un lance literario, como se constata a través de la antología preparada por Baena, quien recoge dos intervenciones de la autoría de aquel en sendas series poéticas: ID1551 R 1550 “Señor han me dicho que alla en Alimaña”, respuesta a ID1550 “Señores discretos dexando la ssaña” de Juan Alfonso de Baena, e ID1694 R 1693 “A todos poneys spantos”, respuesta a ID1693 “Sepa el rey y sepan quantos” de Fernán Pérez de Guzmán.

a) ID1551 R1550 “Señor han me dicho que alla en Alimaña”:

#### **Respuesta del Mariscal Pero Garçía**

1. Señor, hanme dicho que allá en Alimaña  
tovistes la tela con fuertes plaçones,  
a quatro carreras quatorze melones,  
e diz' que fezistes muy bien cosa estraña;  
pero con todo aquesto, yo vos amenazo  
e pienso sin dubda lançarvos el lazo,  
ca diz' que furtastes ayer un terrazo  
de vino muy fuerte de allende Saldaña.

<sup>102</sup> La respuesta a este *dezir* (ID1301 R 1300 “Poeta muy esmerado”) corrió a cargo de Juan Alfonso de Baena, quien, como informa la rúbrica, fue solicitado para este menester por el propio arzobispo de Toledo: *Este dezir fizo Juan Alfonso de Baena, escrivano del Rey, por ruego del dicho Arçobispo don Sancho de Rojas en respuesta d'este otro dezir; el qual es bien fecho* (Dutton y González Cuenca 1993: 188). Además de ID1300 “Muy eçelente Perlado”, Dutton consigna en su índice otras piezas en las que Villasandino menciona al mariscal (ID1236, ID1330, ID1340 e ID1343). También Ferrán Manuel de Lando (ID0536) y Juan Alfonso de Baena (ID1547 e ID1549) aludieron al personaje en sus composiciones (1990-1991, VII: 370).

*Finida*

2. Catat en mal punto vergüença tan mala,  
que diz' que l' tenedes çerrado en la mala  
fasta que bolvedes fazerle la cala,  
que todos denuestan tan mala fazaña (Dutton y González Cuenca 1993: 686)

b) ID1694 R 1693 “A todos poneys spantos”:

**Respuesta primera del Mariscal Pero García.**

1. A todos ponéis espantos,  
ca tienen por cosa estraña  
ser vuestra amiga tamaña  
que aya loores tantos  
ante la muy escogida,  
noble Reina esclareçida,  
loada por dulçes cantos.

2. Las que son como çentellas,  
fermosas a maravillas,  
sobidas en altas sillas  
non tienen tales querellas;  
nin Reina tan esmerada  
non deve ser comparada  
con las que juegan las pellas.

3. Grand pesar abrién las muertas  
que fueron a la sazón  
del alcáçar el Elión  
con vuestras palabras yertas,  
que, vuestra amiga seyendo  
do ellas eran biviendo,  
çerradas abrién las puertas.

4. Dichos son de sabidores  
muy cargados de çiençia  
que deven ser con femençia  
onrados los onradores;  
si vos queréis adesoras  
menguar christianas e moras,  
pese a reys e emperadores.

5. Igualar con las loçanas  
de muy onradas memorias,  
dinas de grandes vitorias,  
griegas y aun italianas,  
otra que non es bastante,  
d'aquesto pese al Infante,  
siquier por las catalanas.

6. Quien en tal fecho se puso  
e tan fuera de razón,  
deve demandar perdón,  
pues que es costumbre e uso  
que todos los pecadores,  
conosçiendo sus errores,  
suben al çielo desuso.



7. Con otros verbos donosos,  
 que en vos siempre son fallados,  
 gentiles, retoricados,  
 todos fueran muy gozosos;  
 mas éstos tan desdeñosos  
 son que Constança Frisoa  
 publica fasta Lisboa  
 que son dichos enfiñtosos (Dutton y González Cuenca 1993: 435-436)

La poesía será solo una de las varias ocupaciones del mariscal Pedro García, quien tuvo una activa participación en la vida política y militar de su época; así, en el año 1419 se localiza junto a su tío el arzobispo en los consejos que declaran mayor de edad a Juan II (Rosell 1953, II: 376-377) y, entre 1420 y 1421, tomando parte por los infantes de Aragón en sus enfrentamientos con su primo el rey de Castilla (véase Rosell 1953, II: 383, 386-387, 393, 398, 400).<sup>103</sup> Con todo, ello no impidió que, por las mismas fechas, Juan II le confirmase el mayorazgo de su villa de Ampudia (Palencia), su posesión más preciada según se desprende de los testimonios conservados: en las crónicas es presentado repetidamente como el señor de la localidad; además, en su testamento deja clara su voluntad de ser sepultado en esa villa.<sup>104</sup>

En los años siguientes, continúa interviniendo en la política del reino de manera constante: en 1425 es el encargado de entregar al infante Enrique de Aragón a su hermano el rey de Navarra tras su prisión en el castillo de Mora (véase Rosell 1953, II: 435, Carriazo 2006: 10 y Carriazo 1946: 48), en 1429 es uno de los nobles del reino obligado por Juan II a hacer juramento a su favor ante la inminente entrada en Castilla de sus primos los reyes de Navarra y Aragón (véase Rosell 1953, II: 454-455) y en 1430 figura entre los embajadores de Castilla en las célebres treguas de Majano (véase Carriazo 2006: 69 y Carriazo 1946: 100-101), servicio por el cual el monarca castellano lo recompensó con la villa de Montemayor, que había pertenecido al infante don Enrique (véase Rosell 1953, II: 479).<sup>105</sup> En ese mismo año

<sup>103</sup> Sobre las cortes que decidieron la mayoría de edad de Juan II véase Valdeón Baroque (1966: 298-302) y Porras Arboledas (2009: 79-82); para los convulsos acontecimientos de 1420-1421 (*ibid.* pp. 82-102).

<sup>104</sup> El documento de mayorazgo, fechado hacia 1419, se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.1956, D.1. En lo que respecta a los testimonios sobre la posesión de la villa de Ampudia (indistintamente denominada en la época como Fuenpudia o Ampudia), he aquí los que he localizado en las crónicas: *Pero García de Herrera, señor de Huenpodia* (Carriazo 2006: 69), *Pero García de Herrera, señor de Hanpudia* (Carriazo 1946: 100), *Pedro García, Mariscal de Castilla, Señor de la villa de Ampudia* (Rosell 1953, II: 628), *el mariscal Pero García de Herrera, señor de Fuentepudia* (Carriazo 1940a: 448). El testamento será objeto de comentario más adelante, en este mismo apartado (véase *infra*).

<sup>105</sup> Otro de los episodios en los que se vio involucrado el mariscal Pedro García de Herrera por esa etapa se inscribe en el marco del enfrentamiento entre Juan II y sus primos (los reyes de Navarra y Aragón): sospechando de la infidelidad de Diego Gómez de Sandoval, el soberano lo obligó a entregar sus fortalezas de Castrojeriz y Saldaña a su hermano Pedro García de Herrera mientras durase la guerra con los infantes. En estos términos relata el suceso la *Crónica* de Pérez de Guzmán: “Al Rey fue dicho que *Don Diego Gomez de Sandoval, Conde de Castro*, que estaba en Saldaña, hacia algunas hablas é tratos con algunos Grandes del Reyno en deservicio del Rey, é que avisaba á los Reyes de Aragon é Navarra de todo lo que podía; é por eso el Rey acordó

de 1430, el mariscal Pedro García, quien ya debía de gozar de la confianza de Juan II, por orden real prosigue con las guerras contra los musulmanes en Jerez de la Frontera (véase Rosell 1953, II: 487); de hecho, en 1431, conquista la plaza de Jimena, hazaña con la que terminó de ganarse al soberano:

E desque esto ouo dado asiento [se refiere al rey Juan II], partió de Rabé para continuar su camino para Toledo. E llegando a vn lugar de Aréualo que llaman Çientlauajos, *ouo nueuas cómo el mariscal Pero García, con los caualleros de Xerez, donde él estaua por frontero, auía tomado por escala vna villa de los moros que se llama Ximena*. La qual fué escalada a la media noche, y fué el que ordenó las escalas y primero subió por ellas Juan Enriquez de Borbón.

Al Rey plugo muy mucho con estas nueuas, porque le paresció que era comienço bueno para la guerra que él yua a fazer. Esta villa de Ximena fué tomada a quinze de março deste año de mill y quatroçientos y treynta y vn años. El Rey continuó su camino fasta que llegó a Escalona (Carriazo 1946: 113-114, la cursiva es mía; véanse también Carriazo 2006: 89 y Rosell 1953, II: 493-494).

Entre campaña y campaña, y como correspondía a cualquier caballero de su condición, el mariscal participa de la vida social de la época y, así, en 1434 interviene como juez, junto con don Pero Niño e Íñigo López de Mendoza, en una célebre justa sostenida en Valladolid:

Estando el Rey don Jhoan en Valladolid, a 26 de abril año del Señor de 1434 años, ordenó de fazer el primero día de mayo vna justa, en esta manera que adelante se sigue

(...) A la qual essomesmo este cavallero suplica que mande al conde de Buelna, e a Íñigo López de Mendoza, señor de Fita, *e al mariscal Pero García*, que sean juezes de aquellos caualleros más balientemente se avrán; a los quales este cauallero, por ondrra de su fiesta, tiene ordenado algunos preçios, así como los siguientes capítulos se mostrará... (Carriazo 2006: 154-155, la cursiva es mía; véase también Carriazo 1946: 150-154).

El episodio no pasó desapercibido para quienes vieron en la figura del mariscal Pedro García de Herrera al poeta *García de Pedraza* de SA7 (véase apartado 1.1.); y es que, de no ser porque a este Pedro García no se le conoce ninguna vinculación con la villa de Pedraza de la Sierra (condición indispensable para la identificación), la justa de 1434, en la que también participaron otros autores ligados literariamente con el de Pedraza en *Palacio* (Íñigo López de Mendoza, Rodrigo Manrique, Fernando de Guevara), parece un momento propicio para la actividad poética colectiva.<sup>106</sup> Así las cosas, este tipo de pesquisas biográficas nunca deben

---

de le embiar decir que porque dél se decian algunas cosas que en su deservicio hacia, lo qual él no creia, que le rogaba é mandaba, porque se quitase dél toda sospecha, *entregase las sus fortalezas de Castroseriz é de Saldaña, é las pusiese en poder del Mariscal Pero García de Herrera que era su hermano*. Porque sería cierto que serian bien guardadas para que las él tuviese, tanto que durase la guerra entrél é los Reyes de Aragon é Navarra (Rosell 1953, II: 481, la cursiva es mía; véanse también Carriazo 2006: 82-83 y 1946: 107-108). Se conserva, asimismo, la cédula por la cual Juan II concedió al conde de Castro todas las seguridades que pidió y fueron acordadas para que entregase esos castillos a su hermano (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1965, D.5, fechado el 26 de abril de 1430 en Burgos). Sobre este período del reinado de Juan II véase el citado estudio de Porras Arboledas (2009: 111-152).

<sup>106</sup> Tal como lo entendió Pérez Priego (1999: 43-44 y 127).

desatender los datos que proporciona la obra literaria, razón por la cual esta información no puede ser tenida en cuenta para trazar la biografía del escritor de SA7 (aun cuando no es imposible que entre los presentes se encontrase algún *García* vinculado a *Pedraza* y no mencionado en las crónicas).

A partir de esa fecha, escasean las noticias sobre el mariscal Pedro García de Herrera, pero se halla aún entre los caballeros que en 1440 acompañan a Juan II a la ciudad de Ávila (véase Carriazo 2006: 316), en tanto en 1441 permuta su villa de Villatoquite de Campos por la de Valoria de Alcor con Isabel Ortiz de Porres.<sup>107</sup> En 1445, protagonizará el que fue su último episodio militar documentado: la batalla de Olmedo. El Herrera, fiel a su rey Juan II, luchó junto con su hijo Fernando de Herrera a las órdenes de Álvaro de Luna (véanse Carriazo 1940a: 166-167 y Rosell 1953, II: 628), con quien, como informa el epílogo de la *Crónica* del condestable, el mariscal cohabitaba en la antigua Tierra de Campos:

En las çibdades e villas e logares de tierra de Campos, vivían con este venturoso Maestre e magnífico Condestable grand número de caballeros, los nonbres de los quales si por estenso se oviesen aquí de poner, sería dar cabsa a grand prolexidad; pero razonable cosa es que de alguno de los prinçipales sean aquí puestos sus nombres, los quales eran *el mariscal Pero García de Herrera, señor de Fuentepudia e Ximena*, Pero López de Ayala, el de la Montaña, señor de la casa de Ayala, fijo mayor heredero de la casa del dicho mariscal e del dicho Pero López (Carriazo 1940a: 448; la cursiva es mía).<sup>108</sup>

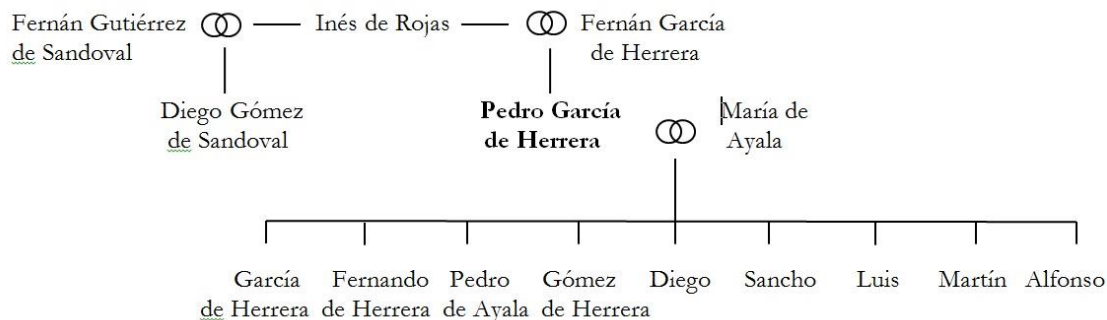
A pesar de que las fuentes historiográficas no proporcionan más informaciones sobre el mariscal después de 1445, se ha conservado su testamento, que aporta otros interesantes detalles acerca de su biografía. Según allí consta, “Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla y del consejo del rey nuestro Señor”, mandó redactar el escrito el 3 de enero de 1455, “estando enfermo de mi cuerpo e dolencia que Dios por su merced me quiso dar, y sano en mi buena memoria y entendimiento”;<sup>109</sup> por este legado es posible saber también que estuvo casado con María de Ayala, en quien engendró varios hijos: Pedro de Ayala, García de Herrera, Gómez de Herrera, Diego, Sancho, Luis, Martín y Alfonso, a los que nombró sus herederos universales.<sup>110</sup> Como era habitual en la época, los más favorecidos fueron los hermanos mayores, especialmente García de Herrera, a quien mejoró “por los muchos y buenos y leales servicios que el dicho García me ha fecho e faze de cada día”.

<sup>107</sup> La noticia de esta escritura de permuta, fechada el 15 de diciembre de 1441, figura en los *Índices* de la *Colección Salazar y Castro* (localización D-10, f. 279 y 280).

<sup>108</sup> Sobre la batalla de Olmedo puede consultarse el sugerente estudio de Castillo Cáceres (2009), además de Porras Arboledas (2009: 218-229).

<sup>109</sup> El testamento se conserva en el A.G.S. con la signatura CME, 51, 47, inserto en un juro a favor de García de Herrera, descendiente del mariscal. Para la lectura del documento me he valido de la transcripción que encomendé al paleógrafo Gregorio Casado, disponible en el apéndice.

<sup>110</sup> Por aquel entonces, su hijo Fernando de Herrera, que había participado con el mariscal en los episodios de Olmedo, debía de haber fallecido, pues no se menciona en el escrito.



Árbol 6: Pedro García de Herrera

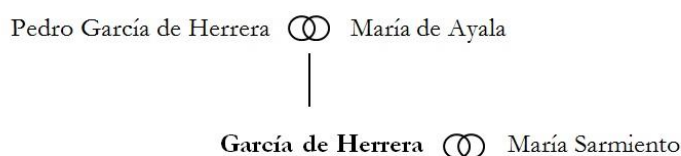
El texto administrativo permite también constatar que el personaje que ahora me ocupa no tuvo ninguna vinculación con la villa de Pedraza: su área de influencia se situaba en la llamada Tierra de Campos, con propiedades en las localidades de Rayaces, Sandino, Vellotoria, Becerril de Campos o Palacios de Campos. Pero si hay una posesión que sobresale por encima de las demás en el escrito, esta es su villa de Fuenpudia (hoy, oficialmente y por evolución del topónimo, Ampudia), a la que hace referencia en numerosas ocasiones (por ejemplo, para ordenar mejoras en el hospital de los pobres). De hecho, el mariscal manda que su cuerpo “sea enterrado y sepultado en la iglesia de San Miguel de la villa de Fuenpudia, en la capilla mayor, delante del altar mayor”, una disposición que fue respetada, como delata el sepulcro donde reposaron los restos del mariscal y de su mujer María de Ayala.<sup>111</sup>

Tras la revisión de la biografía del mariscal Pedro García de Herrera, parece evidente que se trata de un personaje distinto a Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza): baste indicar que ni la fecha de su muerte (1455), ni su lugar de señorío (la villa de Ampudia), ni su matrimonio e hijos (María de Ayala, con quien tuvo amplia descendencia), ni sus disposiciones de enterramiento (en San Miguel de Ampudia) coinciden con lo que he apuntado sobre Pedro Núñez de Herrera, fallecido en 1430 siendo señor de la villa de Pedraza, casado con Blanca Enríquez y padre de, al menos, ocho hijos; este, según se ha visto, había ordenado ser enterrado en el convento de San Francisco de Salamanca (véase apartado 1.2.2.1.).

<sup>111</sup> Ambos enterramientos, ubicados en la iglesia de San Miguel de Ampudia y separados luego por los avatares del tiempo, han sido objeto de una reciente restauración llevada a cabo por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, que les ha devuelto su morfología y ubicación original. Existe una descripción de este sepulcro con varias imágenes en la página web de la *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León* <<http://www.fundacionpatrimoniocyl.es/textos01.asp?id=320&bmbi=BM>> [visitada el 6 de mayo de 2016].

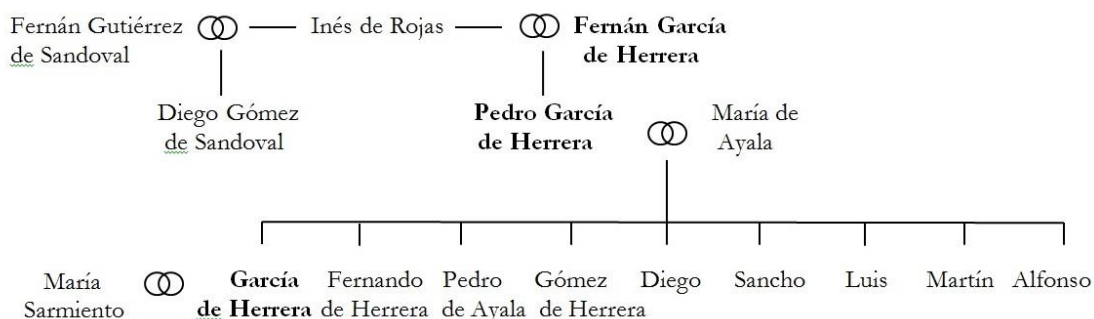
## (III) García de Herrera, alférez mayor y segundo señor de Ampudia:

Al contrario de lo que ocurría con su padre, más difícil resulta trazar la biografía de García de Herrera. A través del testamento de Pedro García, se sabe que García fue fruto de su unión con María de Ayala y que recibió gran parte del patrimonio paterno. Un documento de 1444 permite conocer que entre ese año y 1447 fue alférez mayor del pendón de la banda, y que estuvo casado con María Sarmiento (véase Salazar y Acha 2000: 445-446 y 579). Una confirmación de los Reyes Católicos de un juro anterior, fechada en 1476, informa de que el Herrera vivía aún por esas fechas.<sup>112</sup>



Árbol 7: García de Herrera

Aun cuando la información sobre la vida de este personaje es escasa, parece claro que ha de ser distinguido de su homónimo García de Herrera (tercer señor de Pedraza). Y es que ni sus progenitores (el mariscal Pedro García de Herrera y María de Ayala) ni su matrimonio (con María Sarmiento) coinciden con los del tercer señor de Pedraza, hijo de Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza) y Blanca Enríquez, y casado con María Niño, descendiente del poderoso conde de Buelna, don Pero Niño (véase apartado 1.2.2.1.).



Árbol 8: los Herrera de Ampudia

<sup>112</sup> Se trata del documento en el que se inserta el testamento del mariscal Pedro García de Herrera, conservado en el A.G.S. con la signatura CME, 51, 47.

Ciertamente, existen algunas concomitancias entre las vidas de los Herrera de Pedraza y los Herrera de Ampudia, entre las que, por encima de todo, sobresale el haber sido contemporáneos y portar nombres y apellidos muy similares (casi todos llevan el *García de Herrera* y hay dos *Pedro*). Así es que el mariscal García González de Herrera (primer señor de Pedraza, †1404) puede ser fácilmente confundido con su pariente el mariscal Fernán García de Herrera († c. 1407-1410). Algo similar ocurre con Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza, †1430), a quien se ha asociado con el mariscal Pedro García de Herrera (primer señor de Ampudia, †1455); por no hablar de que, si no se proporcionan otros datos, es ciertamente complicado distinguir a García de Herrera (tercer señor de Pedraza, †1483) de su pariente García de Herrera (segundo señor de Ampudia, † después de 1476).<sup>113</sup>

Además de los antropónimos, otro elemento perturbador es el cargo de mariscal; y es que, a la muerte del mariscal García González de Herrera (primer señor de Pedraza) en 1404, la dignidad no fue asumida, como quizá cabría esperar, por su hijo Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza), sino que aparece en manos de los de Ampudia: primero la ostenta su pariente Fernán García de Herrera († c. 1407-1410) y, a partir de 1410, el hijo de este, Pedro García de Herrera (primer señor de Ampudia, †1455). Con todo, es difícil averiguar si el cargo pasó de una rama del linaje Herrera (la de Pedraza) a la otra (la de Ampudia) o si, simplemente, y dada la naturaleza de esta dignidad, que el monarca podía otorgar a cuantos estimase conveniente (véase *supra*), fue una decisión regia motivada por las necesidades militares del momento.

Un tercer agente de esta confusión es la constatada inclinación del mariscal Pedro García de Herrera (primer señor de Ampudia, †1455) hacia la literatura. Como ya he puesto de manifiesto, el mariscal es autor de dos intervenciones en sendas series poéticas conservadas en el *Cancionero de Baena*, además de ser mencionado por algunos de los principales autores de la antología (Alfonso Álvarez de Villasandino, Ferrán Manuel de Lando, el propio Juan Alfonso de Baena). Si a ello se añade su participación en una notable justa celebrada en Valladolid en 1434, a la que concurrieron poetas con los que el escritor *García de Pedraza* de SA7 mantiene vinculación literaria (Íñigo López de Mendoza, Rodrigo Manrique, Fernando de Guevara), es comprensible que los datos del mariscal se hayan

---

<sup>113</sup> Es esta una distinción que se ha hecho necesaria debido a las confusiones sobre la identidad del poeta *García de Pedraza* de SA7, pues prestigiosos genealogistas como Salazar y Castro (1694-1697, I: 647) o los hermanos García Carraffa (1952-1958, 43: 128-140) distinguen e individualizan en sus estudios a las distintas ramas del linaje, proporcionando sus parentescos de forma imprecisa. En el ámbito cancioneril, fue Dutton el único en dedicar, en su índice de autores, dos entradas distintas al *García de Pedraza* de SA7 y al mariscal *Pedro García de Herrera*, señor de Ampudia y poeta de *Baena*, probablemente detectando que se trataba de personajes diferentes.

entremezclado y confundido con los de su pariente Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza), y de ahí que el híbrido resultante de la fusión de estas dos figuras pareciese un personaje óptimo de cara a la identificación del escritor de *Palacio* (para mayor complicación, ambos se llamaban *Pedro*).

Sin embargo, y como ya he adelantado en varias ocasiones, es condición indispensable para la identificación del escritor que el individuo histórico al que lo asociemos porte el *Garvía* en su antropónimo y mantenga una fuerte conexión con la villa de *Pedraza*, situación en la que no se encuentran ninguno de los Herrera de Ampudia: ni el mariscal Fernán García de Herrera († c. 1407-1410), ni su hijo el mariscal Pedro García de Herrera (primer señor de Ampudia, †1455), ni su vástago García de Herrera (segundo señor de Ampudia, † después de 1476) aparecen en ocasión alguna vinculados a la villa de Pedraza, por lo que estos tres candidatos han de quedar definitivamente desechados en la pesquisa biográfica sobre el poeta de SA7.

### 1.2.2.3. Una propuesta de identificación

A tenor de lo hasta aquí expuesto, parecería que no existe figura alguna que se ajuste al perfil del poeta buscado: ninguno de los de Pedraza armoniza cronológicamente con la totalidad de las relaciones literarias del escritor de *Palacio* –recuérdese que se vinculaba, pretendidamente, con el almirante Diego Hurtado de Mendoza (nac. c. 1366, †1404), con su hijo Íñigo López de Mendoza (1398-1458), con Rodrigo Manrique (1406-1477), con Fernando de Guevara (nacido en 1406), etc. (véase apartado 1.2.2.1.)–, pero tampoco los de Ampudia pueden aspirar a esta identificación, al no poseer vínculos con la villa de Pedraza de la Sierra (véase apartado 1.2.2.2.).

Ahora bien, resulta lógico orillar a los candidatos sin conexión con la localidad (dato apuntado por las rúbricas de SA7); sin embargo, no lo es tanto prescindir de aquellos que llevan el *Garvía* en su antropónimo y poseen una fuerte ligazón con la villa de *Pedraza* (sus señores), lo que pone sobre aviso de que quizás el error esté en aceptar como premisa la identificación propuesta para alguno de los personajes con los que el creador de SA7 mantiene relaciones literarias.

Si se recuerda, tres eran las figuras masculinas que ostentaron el señorío de Pedraza de la Sierra durante esta etapa: García González de Herrera (primer señor de Pedraza, nac. c. 1344 - †1404), Pedro Núñez de Herrera (segundo señor de Pedraza, nac. c. 1385 - †1430) y García de Herrera y Enríquez (tercer señor de Pedraza, nac. c. 1415 - †1483). A pesar de llamarse *García*, el primer señor de Pedraza muere en una fecha demasiado temprana para componer versos junto a los poetas de la primera mitad del siglo XV con los que se relaciona el escritor en el *Cancionero de Palacio* (Rodrigo Manrique ni tan siquiera había nacido). Más convincente parece la cronología del segundo señor de Pedraza, si bien acusa de una debilidad esencial de cara a la identificación: en ninguna de las fuentes consultadas se le denomina *García*, sino que su antropónimo es *Pedro Núñez de Herrera*. El tercer señor de Pedraza, nacido en torno a 1415, cuenta, en cambio, con varias circunstancias a su favor: además de llamarse *García* y de ser señor *de Pedraza*, coincide en 1440 con Rodrigo Manrique e Íñigo López de Mendoza (con quienes el poeta de SA7 compuso una serrana en colaboración) en el recibimiento que se hizo en Valladolid a Blanca de Navarra con motivo de su casamiento con Enrique de Castilla. Sin embargo, la relación literaria del poeta Pedraza con el almirante Diego Hurtado de Mendoza supone un impedimento para defender esta identidad, pues García de Herrera y Enríquez no había nacido cuando muere el almirante (†1404).

Así las cosas, adelanto ya que ningún indicio aporta el cancionero de que el escritor Diego Hurtado de Mendoza, a quien Pedraza dirige su *dezir*, haya de ser identificado con el almirante de Castilla; esta asociación, en realidad, fue propuesta por la crítica cuatro siglos después de la compilación de la antología salmantina y aceptada sin cuestionamiento ni revisión hasta nuestros días (véase apartado 2.1.). En líneas precedentes he incidido en el llamativo hecho de que, a excepción de la del almirante Diego Hurtado, la totalidad de relaciones literarias de García de Pedraza se localizan temporalmente cuando la primera mitad del XV está ya avanzada (Íñigo López de Mendoza, Rodrigo Manrique, Fernando de Guevara, Francisco Bocanegra...); he puesto también de manifiesto la excepcionalidad de la inclusión de un individuo del último tercio del siglo XIV, como lo es el almirante Diego Hurtado, en unos folios que parecen testimoniar las vinculaciones poéticas entre ciertos autores de la primera mitad del cuatrocientos, con Santillana a la cabeza (la actual primera parte de SA7). A todo ello añado ahora que el escritor García de Pedraza se inscribe plenamente en este contexto literario en el que no halla cabida el viejo almirante Diego Hurtado (véase apartado 1.2.1.).



Dadas estas circunstancias, y aun otras que he podido detectar, como el hecho de que a Diego Hurtado no se le denomine *almirante* en las rúbricas de SA7 (véase apartado 2.2.1.), parece pertinente anticipar aquí que ese otro poeta, autor de siete textos conservados en el *Cancionero de Palacio* y a quien García de Pedraza dedicó el *dezir* 8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado”, no puede ser identificado con el almirante Diego Hurtado, sino que debió de ser un homónimo que, como la mayoría de los autores acogidos en los folios estudiados del cancionero, vivió y compuso sus textos durante la primera mitad del siglo XV. El situar al escritor Diego Hurtado de Mendoza también en esa centuria resulta mucho más coherente con la trayectoria poética del pedrazano, cuya época literariamente más fecunda parece situarse entre 1430-1440 y en el entorno del marqués de Santillana.

Aun cuando es asunto que será tratado demoradamente en la biografía de ese otro personaje (véase apartado 2.2.), conviene tener en cuenta que, de entre los varios individuos de nombre *Diego Hurtado de Mendoza* de la primera mitad del siglo XV, uno sobresale por encima de los demás, Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa (nac. *c.* 1415-1417, †1479), hijo primogénito de Íñigo López de Mendoza. Ya desde muy joven, y de la mano de su padre, el personaje tuvo una notable presencia en la vida cortesana, lo que lo llevó a participar, contando aproximadamente con 16-18 años, junto a su progenitor en una célebre y fastuosa justa en 1433 con motivo de la celebración de cortes en Madrid, y en la que el joven Diego destacó entre los mejores mantenedores; igualmente, sus bodas en diciembre de 1436 con Brianda de Luna, sobrina del condestable, trasladaron a reyes y corte a los dominios de Santillana, donde hubo grandes fiestas y los monarcas hicieron prolongada estancia tras el enlace. En definitiva, se trata de una figura que se movió desde épocas tempranas en ambientes donde la poesía cancioneril ocupaba amplio lugar (véanse apartados 2.2.2.3. y 2.2.3.4.).

La identificación del poeta Diego Hurtado de SA7 con el hijo primogénito de Íñigo López de Mendoza del mismo nombre permite dar sentido a las relaciones literarias más importantes de García de Pedraza, quien no solo se relaciona con el señor de Buitrago, sino también con su hijo Diego Hurtado (nac. *c.* 1415-1417, †1479), más próximo generacionalmente al pedrazano que su progenitor don Íñigo. Y es que, a la vista de lo hasta aquí expuesto, parece razonable aceptar que el *García de Pedraza* de SA7 sea el histórico García de Herrera y Enríquez, tercer señor de Pedraza de la Sierra (nacimiento *c.* 1415 - †1483): se trata de un individuo de nombre *García*, oriundo y propietario efectivo de la villa de *Pedraza* por las fechas en las que se compila la colectánea salmantina (entre 1441 y 1444) y

con intervención en la vida pública de la época, como atestiguan las crónicas desde el año 1439; entre los episodios más notables en los que participó, descuella su asistencia en 1440 al recibimiento que se hizo en Valladolid a Blanca de Navarra con motivo de su enlace con Enrique de Castilla, al que también concurrieron Íñigo López de Mendoza y Rodrigo Manrique (coautores de la serrana en colaboración con Pedraza).<sup>114</sup>

La edad del pedrazano, al igual que la de Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa (véase apartado 2.2.2.4.), no supone un obstáculo para la identificación, pues ambas figuras cuentan alrededor de 30 años en la fecha límite de compilación del *Cancionero de Palacio* (1444). Así, y aunque estos poetas hubiesen compuesto los textos años antes de ese momento (como, de hecho, debió de ocurrir), su juventud tampoco invalidaría las identidades propuestas, al existir otros jóvenes autores en la época; valga como ejemplo el paradigmático caso del condestable don Pedro de Portugal, de quien se sabe era ya escritor con 20 años (y muy probablemente también antes).<sup>115</sup> Al hilo de ese caso, es interesante señalar que la poesía ligera de orientación cortesana como la que practican Pedraza o Diego Hurtado de Mendoza era considerada ejercicio más propio de mocedad que de senectud; en estos términos lo expresaba un Santillana ya adulto al joven condestable de Portugal cuando este le pide que le envíe las canciones y *dezires* por él compuestos años atrás:

ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tie(n)po de la nueua hedad de iuuentud, es a saber: con el uestir, con el iustar, con el dançar e con otros tales cortesanos exerçios. E asý, señor, muchas cosas plazen agora a uos q(ue) ya no plazen o no deuen plazer a mí (Gómez Moreno 1990: 51).

Como poeta, parece evidente que el modelo más cercano de García de Pedraza fue Íñigo López de Mendoza, cuyo señorío de Buitrago se ubicaba al otro lado de la sierra de Guadarrama (un lugar al que, por cierto, aquel alude en su obra con topónimos como “Lozoya”, “Navafría” o “Mata el Pino”): el pedrazano realiza lo que ha de considerarse la primera imitación conservada del *Infierno* de Santillana (1-ID2406) y compone junto a este y Rodrigo Manrique la serrana 7-ID2424 (por no hablar de que sus textos aparecen frecuentemente en el cancionero cercanos a los de don Íñigo). Algún tipo de relación, de la que no he podido localizar pruebas documentales, debió de unir a los dos personajes: quizá

---

<sup>114</sup> En su publicación de 2008, Campos Souto había sugerido ya la identificación de *García de Pedraza* con García de Herrera y Enríquez, tercer señor de Pedraza (2008: 25, n. 37); sin embargo, decidió prescindir de esta opinión en trabajos posteriores (véase *supra*), inclinándose por la figura del mariscal Pedro García de Herrera (2012), a quien cree el señor de Pedraza de la Sierra. Además de Campos Souto, Beltran propuso que podría tratarse de García de Herrera y Enríquez, si bien este investigador pensaba que el cargo de mariscal de Castilla permanecía todavía en la rama de los Herrera de Pedraza, y que García habría de serlo también (2009a: 905).

<sup>115</sup> Sobre esta figura, véase Gascón Vera (1979).

García de Herrera, unos 17 años menor que Íñigo López de Mendoza, le proporcionaba algún servicio y encontrase así una vía de promoción política y social, práctica muy usual entre jóvenes de la nobleza en formación (Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 121).<sup>116</sup> A este respecto, ha de tenerse en cuenta que la residencia de Santillana era centro de aprendizaje guerrero e intelectual, como el mismo Hernando del Pulgar recuerda en la semblanza del marqués:

E ni las armas le ocupavan el estudio, ni el estudio le impedía el tiempo para platicar con los cavalleros e escuderos de su casa en la forma de las armas necesarias para defender e quáles avían de ser para ofender, e cómo se avía de ferir el enemigo e en qué manera avían de ser ordenadas las batallas e la disposición de los reales e cómo se avían de combatir y defender las fortalezas e las otras cosas que requiere el exercicio de la cavallería. E en esta plática se deleitava por la grand abituación que en ella tovo en su mocedad. E porque los suyos sopiesen por experiencia lo que le oían dezir por dotrina, mandava continuar en su casa justas e ordenava que se fiziesen otros exercicios de guerra porque sus gentes, estando abituados en el uso de las armas, les fuesen menores los trabajos de la guerra (...) Tenía siempre en su casa doctores e maestros con quien platicava en las ciencias e leturas que estudiava. (Pérez Priego 2007: 105, 112-113).

Simultáneamente, como se verá más adelante, Pedraza también debió de relacionarse con el hijo primogénito del marqués, de edad similar a la suya y con el que aparece también muy vinculado en *Palacio*: no solo la distribución de algunas de sus piezas al lado de las de Diego Hurtado lo corroboran, sino que cita sus versos en 4-ID2413 “Sepan quantos esta carta” y le dedica el *dezir* 8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado”, que el de Pedraza hubo de componer en presencia del joven Mendoza. La falta de noticias acerca de acontecimientos en los que García hubiese participado junto con Santillana y su hijo (más allá del recibimiento de Blanca de Navarra) quizá haya de ser puesta en relación con el hecho de que aquel no asumió la titularidad efectiva del señorío hasta 1439, esto es, no se incorporó a la vida adulta con plenas capacidades hasta esa fecha, en la que también, por vez primera, aparece su nombre en las crónicas. Quizás su juventud y escasa relevancia política por aquellos años propiciasen que los historiadores silenciasen al futuro señor de Pedraza entre los acompañantes del marqués y su hijo en la justa de 1433 celebrada en Madrid; o quién sabe si se hallaba entre aquellos otros que, como Álvaro de Luna, Santillana, Pero Niño o el mariscal Pedro García, participaron en la de 1434 de Valladolid (no en vano, Pero Niño se convertiría en años posteriores en su suegro y en este evento se encontraban también otros poetas como

---

<sup>116</sup> En opinión de Whetnall, la introducción de Santillana como personaje, estando este todavía vivo, en la imitación del *Infierno* realizada por Pedraza (de corte claramente párodico) refuerza todavía más la idea de que se trata de un círculo literario en el que se realizan este tipo de concesiones, pues será más tarde, con Garcí Sánchez de Badajoz, cuando entren personajes vivos en los infiernos de amor (comunicación oral; véase apartado 1.3.2). En la misma dirección apunta la composición de la serrana colectiva, quizá fruto de un viaje por la cercana sierra de Guadarrama (véase apartado 1.3.2 y la edición de 7-ID2424), y lo cierto es que no es esta la única referencia a la sierra y las serranas en la poesía de Pedraza, muy familiarizado con ese paisaje (véase apartado 1.3.).

Fernando de Guevara, Juan de Merlo, Pedro de Quiñones o Gómez Carrillo de Acuña, quienes se localizan en la sección estudiada de *Palacio* –Fernando de Guevara incluso realizando un intercambio con el de Pedraza, véase apartado 1.3.2). Ya por último, es posible que el pedrazano figurase entre los numerosos invitados que asistieron a las nupcias del primogénito Mendoza con Brianda de Luna en 1436 (véanse apartados 2.2.2.3. y 2.2.2.4.).

Si, como he sostenido, el Herrera estaba al servicio de Íñigo López de Mendoza, sería lógico suponer que se encontraba en alguno de esos eventos, pues en todos ellos don Íñigo tuvo una activa y destacada participación (véase apartado 2.2.2.4.). Y es que fue quizá a través de sus buenas relaciones con los Mendoza como Pedraza accedió a los círculos poéticos cortesanos donde se movían autores como Fernando de Guevara, Juan de Dueñas, Rodrigo Manrique, Pedro de Quiñones, Juan Pimentel o Francisco Bocanegra, personajes con los que el escritor mantiene algún tipo de conexión en SA7; esta circunstancia, unida a su habilidad para la versificación, hicieron del tercer señor de Pedraza un activo participante de la vida literaria de la época, de lo que constituyen buena muestra las catorce piezas que ha legado a través del *Cancionero de Palacio*.

### 1.3. LA OBRA

Delimitado el posible perfil biográfico del autor, procede estudiar su obra literaria, integrada por catorce textos compuestos antes de 1445. Aun cuando no es propósito de este capítulo ofrecer un detallado comentario de las piezas (suplido, en parte, por la edición y anotación de cada una de ellas), abordo, en primer lugar, los temas y motivos presentes en su producción, en la que confluyen tópicos usualmente frecuentados con otros de menor incidencia entre los poetas cancioneriles; en segundo lugar, atiendo a los rasgos y características que en su producción imprimen las relaciones literarias, un aspecto de gran interés materializado no solo a través de las conexiones con otros autores, sino mediante la cita, el parentesco temático o la premeditada imitación de otras composiciones; por último, llevo a cabo el análisis formal de los poemas, atendiendo a su modalidad literaria, así como a otras consideraciones relativas a la métrica.

## 1.3.1. Temas y motivos

Su obra se encuentra íntegramente consagrada a la expresión de la vivencia amorosa, algo que no sorprende, pues el amor es la materia predominante en la colectánea salmantina. Pero, además, este es el tema más característico de la poesía cancioneril cuatrocentista, que, como se sabe, remonta en última instancia a la tradición del amor cortés o *fin'amors* provenzal, un amor de culto a la mujer en que el enamorado a menudo asumía el papel de vasallo.<sup>117</sup>

Ya en pleno siglo XV, y al igual que sucede con otros muchos escritores del período, en Pedraza la voz en primera persona del poeta-amante se pone al servicio de la materialización de la fenomenología de la emoción amorosa, que conoce en el autor distintas y, en ocasiones, poco frecuentadas manifestaciones. Así, y aunque la habitual queja por el rechazo de la dama es objeto de alguno de sus poemas como 4-ID2413 o 14-ID2619, el pedrazano suele evitar esa enfermiza insistencia en el dolor de un amor desventurado en favor de otros desarrollos temáticos menos tristes tristes, como el gozo en el servicio amoroso (2-ID2410, 9-a) ID2432 I 2433) o la demanda del galardón (6-ID2423, 8-ID2431), sin olvidar la veta humorística presente en varios de estos poemas (1-ID2406, 7-ID2424, 8-ID2431, etc.).

El poeta no desdeña tampoco otros conceptos de mayor incidencia en la poesía amatoria cuatrocentista; antes bien, con frecuencia se auxilia de ellos al propósito de expresar sus sentimientos. Pedraza salpica su obra de tópicos y motivos habituales como la metáfora vasallática, la enfermedad y el martirio de amor, las metáforas bélica y legal, la hipérbole sacroprofana, el elogio cortés, la *belle dame sans merci* o el desdoblamiento del yo lírico para materializar su vivencia; al tiempo, emplea otros de menor incidencia como la petición de aguinaldo, el desafío por causa amorosa o la presencia de las terceras personas que se entrometen en la relación. Por otro lado, siendo su poesía fruto de la reflexión introspectiva sobre el sentimiento amoroso, es lógico que el amante asuma un papel protagonista en las composiciones, si bien en estas aparecen otros destinatarios y personajes como la dama

---

<sup>117</sup> El amante de esta tradición se enamora de una dama casada de alta condición social, a quien se somete como ante un señor feudal y a la que obligadamente corteja en secreto. Para la lírica románica medieval, siguen siendo fundamentales el ya clásico trabajo de Jeanroy (1934), así como los de Nelli (1963), Dronke (1968), Zumthor (1972), Bec (1977-1978), Varvaro (1983), Alvar y Gómez Moreno (1987) o Menéndez Peláez (1980), además del estudio y antología de Riquer (1989).

(fundamental después del galán), el dios Amor, el Corazón, e incluso otros poetas de nombre conocido como Santillana, Diego Hurtado de Mendoza o Fernando de Guevara.<sup>118</sup>

### 1.3.1.1. Amor dichoso y placer

Frente a lo que sucede con otros autores del período, la expresión de una vivencia amorosa optimista (o siquiera no desgraciada ni quejumbrosa) es predominante en los versos de García de Pedraza. En relación con este asunto, es necesario tener en cuenta que, en armonía con las teorías platónicas y aristotélicas, que entienden el amor como fuente de felicidad, la lírica occitana manifestó habitualmente un amor alegre y optimista, el llamado *joï* que definía el *fn'amors* cantado por los provenzales, un concepto que, en su adaptación gallego-portuguesa y castellana, se desdibujó en favor de la habitual *coita* amorosa (Fidalgo 1994: 65; véase también, de la misma autora, 2015).<sup>119</sup> De esa manera, la expresión de un amor dichoso quedó significativamente reducida en las tradiciones peninsulares, siendo pocos los textos que lo poetizan; no obstante, encontramos algunos consagrados a este asunto en el *Cancionero de Palacio*, en el que, como ha estudiado Martínez García, se localiza un pequeño grupo de composiciones que aluden al motivo, siendo Sarnés el poeta que, en su opinión, mejor lo representa en la colectánea salmantina (en prensa a).<sup>120</sup>

No de menor entidad a este respecto debe considerarse la obra de Pedraza pues, de sus catorce piezas, tan solo en cinco predomina la expresión de un amor desdichado (1-ID2406, 4-ID2413, 5-ID2420, 13-ID2612 y 14-ID2619), sin que falte entre ellas alguna en que a la lectura pesimista pueda superponérsele otra en clave humorística (1-ID2406), un elemento muy presente en su poética (véase apartado 1.3.1.2.). La visión positiva de la experiencia amorosa no se explicita en las nueve piezas restantes (lo hace con claridad en tres de ellas: 2-ID2410, 3-ID2411 y 9-a) ID2432), mas el estudio de sus versos revela que es esa la óptica bajo la que con mayor frecuencia construye su discurso, al llevar a cabo una premeditada exclusión de los motivos poéticos tristes y decantarse por otras formulaciones del fenómeno, que van desde el gozo en el servicio amoroso, al amor como fuente de bien o la obtención del galardón.

<sup>118</sup> Una primera versión de estas ideas en López Drusetta (en prensa b).

<sup>119</sup> Sobre el motivo del *joï* de amor, véase el ya clásico estudio de Camproux (1965).

<sup>120</sup> Para los textos de amor dichoso en la poesía gallego-portuguesa véanse los trabajos de Fidalgo (1994 y 2015) y Corral Díaz (2009); para la tradición castellana, véase el citado estudio de Martínez García, que pone especial atención en el motivo de la obtención del galardón amoroso (en prensa a). Sobre la personalidad del poeta Sarnés puede consultarse Martínez García (2014) y (2017).

En el plano léxico, resulta ya significativa la recurrencia de algunos vocablos como “alegría”, que aparece varias veces en el vértice versal en relación con el amor (se cuentan siete casos; véase apartado 1.3.3.) o “bien”, sea referido a la dama (“mi bien”) o al sentimiento amoroso (“mucho bien”, “gran bien”). Y es que son varias las ocasiones en que el poeta proclama abiertamente su concepción del amor como una experiencia que produce felicidad; tal sucede en 2-ID2410, canción que recrea el motivo del goce en el servicio amoroso a la dama virtuosa (causa directa de la dicha del poeta). En ella, el galán se siente proveído de todo lo necesario para ser feliz y parece ser correspondido, lo cual le ocasiona una intensa dicha, expresada mediante una interjección impropia en la que encontramos la palabra “alegría”:

Por ser de ti namorado,  
yo te juro, en mi verdat,  
que, vista tu grant beldat,  
*me siento muy arreado.*

*Arreado* todavía  
seré de tu discreción,  
pues que con grant afecçión  
*me codicias: ¡alegría!* (vv. 1-8)<sup>121</sup>

Algo similar sucede en 3-ID2411, otra canción consagrada al panegírico de la *senyora* en la que, contraviniendo la convención del amor *hereos*, el poeta equipara el amor a la salud (“con aquel *amor tan sano*”, v. 6) y, a partir del *topos* de la dama como obra maestra de Dios (véase apartado 1.3.1.4.2), explicita su dicha amorosa:

Quando más puedo pensar,  
pienso que vos fizo adedre  
Dios por *me tornar alegre*  
quando tuviese pesar (vv. 22-25)<sup>122</sup>

<sup>121</sup> A lo largo de este apartado, en la cita de versos, marco en cursiva las palabras o secuencias que me interesa destacar.

<sup>122</sup> Sobre el tópico de la participación divina en alabanzas cancioneriles véase Rodríguez de Sousa (2012).

Una temática semejante acoge 9-a) ID2432 I 2433, *dezir* dirigido a Fernando de Guevara en que el amor por la vida se iguala al experimentado por la mujer, cuyas excelencias se recuerdan:

*Ámola como la vida,  
car mereçe ser amada,  
et, aun, de muy entendida,  
mucho deve ser loada (vv. 17-20)*

Como se puede comprobar, amor feliz y elogio de la dama van de la mano en estos textos, al entender que es el servicio a la mujer virtuosa la causa última de ese optimismo vital, un motivo infrecuente en el cancionero castellano que encuentra en este autor una nada despreciable representación.

Al hilo de lo anterior, cabe preguntarse por el asunto de la correspondencia amorosa, pues la reciprocidad en la relación sentimental no fue, por lo general, rasgo caracterizador de esta lírica, sino que las más de las veces los amantes se veían relegados a aceptar como única recompensa la posibilidad de permanecer en el servicio amoroso (Rodado Ruiz 2000a: 133).<sup>123</sup> En el caso de nuestro poeta, existen algunas alusiones que, en mayor o menor medida, permiten hablar de una reciprocidad amorosa, ya sea pasada, presente o futura, si bien en ocasiones es difícil calibrar el grado en que se produce: “por *tornar* en su favor / cantaré ya”, “mas, por lo que tú *quesiste / con muy sobirano amor*”, “pues me queredes *lexar*” (4-ID2411, vv. 7-8, 17-18 y 29), “¡a, triste, cuán feneçida / *queda mi ventura agora!*” (5-ID2420, vv. 7-8), “e *con infnido amor, / su gesto muy relumbrante, / me tomó por servidor / par’agora et adelante*” (9-a) ID2432 I 2433, vv. 7-8), “pues que *con grant afecçión / me codicias: ¡alegría!*” (2-ID2410, vv. 7-8), etc.

Algunos de los pasajes mencionados quizá hagan referencia únicamente a la aceptación del servicio del amante por parte de la dama, pero en otros parece entreverse lo que puede ser interpretado como la asunción de un papel activo de la mujer en la relación, asunto que entronca con el tema de la obtención de una recompensa amorosa. Es este un motivo que hunde sus raíces en la primitiva metáfora vasallática que definió el amor cortés por cuanto, como señala Cropp, el galardón “*nous rappelle que les devoirs de la dame et de l’amoureux étaient d’une réciprocité formelle: à la manière du seigneur, la dame devait*

<sup>123</sup> No así en la lírica occitana, que diferenciaba incluso el grado de avance del amante en la conquista amorosa: *fenbedor, pregador, entendedor* y *drutz* (véase Riquer 1989: 90-91).



récompenser son vassal dévoué, elle devait por ainsi dire lui payer un salaire” (*apud* Corral Díaz 2009: 90); con todo, la consecución de esa recompensa fue un estadio escasamente alcanzado por los poetas gallego-portugueses y castellanos, quienes no por ello cejaron en su empeño de solicitarlo insistentemente (*ibid.* p. 108).

La petición del galardón ha de ser el propósito que guía a Pedraza en 2-ID2410 cuando deja ver que espera sentirse “mexorado” con la “amorosa amistad” de la *senyora* (vv. 19-20), sutil referencia a un posible don de carácter sexual. Menos solapada se antoja su demanda en 6-ID2423 y 8-ID2431, dos textos en los que el poeta-amante hace explícita una petición de tintes claramente sicalípticos. En lo que a 6-ID2423 respecta, se trata de una canción inscrita en la modalidad de los llamados aguinaldos o estrenas literarios, piezas que, a modo del presente u ofrecimiento de igual nombre que se entrega en fechas navideñas, desarrollan motivos como el elogio, la queja, la petición o la ofrenda a un destinatario habitualmente explicitado (Rodado Ruiz 1998: 254-258; véase apartado 1.3.3.); en este caso, el aguinaldo tiene por objetivo fundamental la solicitud de un *remedium amoris* para sus pesares, desarrollado en los siguientes términos:

Pues demando aguinaldo,  
senyora, por buen estrena,  
remediat sobre mi pena  
e después, de mí, tomaldo.

Siquiera por el tal día  
que lo an por bien el dar,  
*vos suplico qu’el tomar*  
*sienta yo por alegría,*  
et así fecho, pensaldo,  
que remediara mi pena,  
e después, senyora buena,  
siquiera, de mí, tomaldo.

En principio, nada hay de extraño en que el poeta demande a la dama como presente un consuelo para sus pesares, pues ello se enmarca dentro de la casuística amoroso-vasallática que caracteriza a la poesía cancioneril; sin embargo, la utilización en tres ocasiones del verbo “tomar” pone sobre aviso de que quizá esa solicitud no es tan púdica e inocente

como podría suponerse. Y es que el portavoz lírico deja entrever que desea sentir “por alegría” (v. 8) “el tomar” (v. 7), es decir, la recepción del presente u ofrecimiento que a ella demanda en la pieza, que no ha de ser otro que el galardón amoroso o la consumación de su amor. En relación con esta cuestión, ha de tenerse en cuenta que, como estudiaron Whinnom (1981) y Macpherson (1985) en dos trabajos ya clásicos, el lenguaje cancioneril admite en muchas ocasiones una lectura en varios niveles, a saber, el literal e inocente y el figurado y erótico, siendo habitual la combinación de ambos de una manera intencionadamente anfibológica (Whinnom 1981: 34). No es otra la exégesis del aguinaldo de Pedraza pues, además de solicitar a la dama “*sentir el tomar por alegría*”, utiliza ese mismo verbo para construir un *retronx* de palabra cuya ambigüedad es también notoria (“e después, de mí, *tomaldo*”, “siquiera, de mí, *tomaldo*”, vv. 4 y 12): en una primera lectura, el amante parece sugerir a su amada que le conceda el aguinaldo (remediar su pena) con motivo de la celebración navideña y que después lo *tome* de vuelta; no obstante, es posible interpretar el ofrecimiento de modo distinto: si ella le concede el presente, él le brindará a ella la posibilidad de *tomar* otro de sí mismo (intercambio cuyas connotaciones sexuales están implícitas).

Pero si hay un texto en el que se emplee un vocabulario con varios niveles de lectura y que remita a la petición del galardón, ese es 8-ID2431, el tantas veces aludido *dezir* que Pedraza dirigió al también poeta Diego Hurtado de Mendoza (véase apartado 1.3.2.). En él, el *yo* se presenta como un firme servidor del dios Amor que solicita la intercesión de su destinatario para el logro del favor amoroso; la petición se fundamenta en que don Diego aparece en la pieza como el Sumo Pontífice de la religión de amor y el poeta intenta aprovecharse de su influencia. Además del patente componente lúdico-cortesano que se desprende de esos versos, es evidente que el argumento nos remite al terreno de la *religio amoris*, asunto sobre el que volveré más adelante (véase *infra*), pero lo interesante en este punto es constatar cómo, de nuevo, el pedrazano se vale de un lenguaje premeditadamente ambiguo para aludir a la satisfacción carnal de sus deseos: es el caso de la petición de canonización que dirige a Diego Hurtado (“e que, vista mi firmeza, / me fagáis *canonizado*”, vv. 23-24), que cabe entender como una referencia a la consumación del amor y, sobre todo, el de la solicitud de paso por un metafórico puerto de alegría (“que me dexen ya *passar* / por el *puerto d’alegría*”, vv. 7-8), una auténtica demanda de acceso al cuerpo femenino a través del

coito, por cuanto el verbo “pasar” y el sustantivo “puerto” denotan copulación (Vasvári 1997, II: 1566-1568; Montero 2011: 21; véase *infra*).<sup>124</sup>

Lo cierto es que de algo debieron servirle al de Pedraza estas ingeniosas demandas amatorias pues, a juzgar por el contenido de 10-ID2602, pudo obtener en alguna ocasión el tan ansiado e infrecuente galardón amoroso o convertirse en *drutz*, según denominaban los provenzales a ese estadio de la relación (Riquer 1989: 90-91). Y es que en esta sacrílega pieza (véase *infra*) se poetiza lo que, a todas luces, es una relación concupiscente entre amante y dama, un idilio que permite, además, conocer la cara más canalla del enamorado, quien aprovecha la correspondencia amorosa que ella le brinda para declarar su deseo de obtener satisfacción de sus deseos:

Si Dios a mí tanto quiere  
como yo a quien me priso,  
en verdat, del Paraíso  
avré quanto me pluguiere.

Prísome una senyora  
que me non quiere perder:  
¡assí vea yo plazer!  
—non es enganyad’agora—,  
que si Dios tanto me quiere  
como yo a quien deviso,  
en verdat, del Paraíso  
avré quanto me pluguiere.

Amén del empleo de vocablos que remiten al plano sexual como “Paraíso” (vv. 3 y 11) o “plazer” (v. 8), es interesante constatar cómo los perfiles cortesés de galán y dama se desdibujan en favor de otros más mundanos, pues tanto la sinceridad con que se expresa el donjuanesco amante (son especialmente significativos a este respecto los versos “¡assí vea yo plazer! / —non es enganyad’agora—”) como la intensa entrega de la *senyora* (“Prísome una

---

<sup>124</sup> También la decoración que acompaña a la pieza en el manuscrito refuerza esta interpretación erótica, pues en ella aparece una dama vestida que azota con un látigo a un hombre desnudo y maniatado, al tiempo que le niega el acceso al “puerto d’alegría” (véase la edición de la pieza). Nótese, además, que tanto en 6-ID2423 como en 8-ID2431 la palabra “alegría” es empleada para aludir a la correspondencia amorosa (sobre esa voz en su poesía véase apartado 1.3.3.).

senyora / que me non quiere perder”) suponen una transgresión del código amatorio cortés, y de ahí también la originalidad de la composición.

Este tipo de formulaciones no hacen sino reflejar la personalidad poética del autor, quien, como se puede observar, concibe sus textos en bastantes ocasiones como fruto de una experiencia vital positiva.

#### 1.3.1.2. Amor y humor

Más allá del optimismo amoroso, es preciso incidir en el humor que rezuman varias de sus piezas, hasta el punto de que en algunas el asunto amatorio queda desdibujado. Ciertamente, como no hace mucho señalaba Chas Aguión, “el tratamiento de la materia amatoria puede parecer *a priori* terreno poco apropiado para la determinación del componente humorístico”, lo que, a su juicio, quizá explique la escasez de trabajos que aborden este aspecto (2000: 129). Lo cierto es que el humor es un elemento muy presente en las poesías del autor, hábil instrumento que pone al servicio de propósitos tan dispares como la desmitificación del código amatorio cortés, la carcajada del público, el logro de la simpatía de un interlocutor de alta alcurnia, etc. Ello, sin duda, ha de encuadrarse en el contexto de una cultura aristocrática esencialmente lúdica, que entiende el ejercicio literario como una señal de prestigio social, y de ahí también la teatralidad que admiten varios de sus poemas (véase apartado 1.3.2.).

Aunque será asunto tratado más demoradamente en el apartado 1.3.2., conviene indicar aquí que una de las composiciones en que se percibe la comicidad del autor es en la serrana que escribe en colaboración con Rodrigo Manrique y Santillana (7-ID2424) pues, aun siendo una pieza ya de por sí lúdico-cortesana (los tres personajes debaten en tono burlón sobre la conveniencia del casamiento de la serrana), la intervención de Pedraza resulta particularmente irónica e irrisoria:

“Serrana, si vos queredes  
dexar d’estos su conxexa,  
yo faré que vos casesdes  
con fixo de Ming’ Ovexa.  
Creet que gran bien sería

que lo fuésemos lamar,  
car más vale su solar  
que, de otros, gran valía” (vv. 21-28)

Lo mismo sucede con su imitación del *Infierno* de Íñigo López (1-ID2406), parodia en que el marqués se convierte en un personaje ficcionalizado equiparable a la figura del apesadumbrado Macías, o con su *dezir* dirigido a Diego Hurtado de Mendoza (8-ID2431), en que este aparece identificado con el Sumo Pontífice de la religión de amor, un individuo con potestad para disponer en las relaciones íntimas entre hombres y mujeres:

Buen senyor Diego Furtado,  
de la paç conservador,  
yo, que tengo por amor  
asaç penas et cuidado,  
pido a vuestra senyoría  
que quiera breve mandar:  
que me dexen ya passar  
por el puerto d’alegría (vv. 1-8)

Distendida e ingeniosa es también la demanda de aguinaldo poetizada en 6-ID2423, así como el juramento que el escritor pronuncia ante Fernando de Guevara para sobrepasar las excelencias de su amada (9-b) ID2433), en el que la urgencia manifestada por el pedrazano por confirmar las premisas que le son planteadas deja en varias ocasiones a Guevara con la palabra en la boca:

- ¿Juras a Nuestro Senyor  
que se ventaxa tu dama...  
- Sí, juro.  
- ...sobre quantas an loor  
de beldat et tienen fama?  
- Sí, juro (vv. 1-6)

Lógicamente, no falta el componente dramático en todos estos poemas (véase apartado 1.3.2), a los que todavía se podría añadir la socarrona canción 10-ID2602, en la que el *yò* se jacta ante su auditorio de estar conquistando a una mujer entregada a la pasión:

Prísome una senyora  
 que me non quiere perder:  
 ¡assí vea yo plazer!  
 –non es enganyad’agora– (vv. 5-8)

### 1.3.1.3. Amor tristeza

Pedraza tampoco elude tratar el tipo de amor más frecuentemente poetizado en los cancioneros cuatrocentistas, el desventurado e infeliz, aun cuando no es motivo predominante en su poética. Téngase en cuenta que, como ya hace un tiempo advertía Le Gentil, tanto los castellanos como sus predecesores gallego-portugueses mostraron una marcada predilección por los temas poéticos tristes (1949-1952, I: 132-139), producto de la concepción del sentimiento como un estado en que el enamorado experimenta dolor y sufre (la llamada *coita* amorosa).<sup>125</sup> En este sentido, no es infrecuente que los poetas aludan a las consecuencias negativas que acarrea el amor, como sucede en 4-ID2413, en que la fidelidad constante y sincera a la dama corre a cuenta de la salud del enamorado:

Siempre me solijité  
 en ser suyo sin enganyo,  
 de quien, *por más de mi danyo,*  
*nunca mi vida quité* (vv. 49-52)

También son varias las alusiones a la condición desgraciada del amante, como sucede en 8-ID2431, poema en que el *yo* hace partícipe a su interlocutor de sus padecimientos (“yo, que tengo por amor / asaç *penas* et *cuidado*”, vv. 3-4), en tanto en 4-ID2413 se identifica con quien ha llegado al límite de su sufrimiento (“como aquel *que más sofrir / non puede* d’agraviado”, vv. 55-56); de modo similar, el expresivo comienzo de 5-ID2420, que combina octosílabos y quebrados, nos sumerge en el estado emocional del individuo que la protagoniza:

Allí, tras d’aquella penya,  
 oí dolor  
 e mostrava tal ensenya  
 por amor: (vv. 1-4)

---

<sup>125</sup> Véase sobre el tema el clásico estudio de Pagès (1932).

También su particular infierno de amores (1-ID2406) incide en la situación desgraciada de quien está enamorado, pues no debe olvidarse que este tipo de piezas presentan a personajes dolientes condenados al fuego infernal por tal motivo. No está de más adelantar aquí que fue Santillana quien, atraído por una temática que hunde sus raíces en Virgilio y Dante, consagró la modalidad en la poesía castellana cuatrocentista con su *Infierno de los enamorados*, extenso poema alegórico en que el amante tiene la oportunidad de visitar el lugar donde penan quienes sufren condena a causa de su pasión, coyuntura que le sirve para percibirse de los peligros que de tal circunstancia derivan y expresar su deseo de alejarse de la misma (Pérez Priego 2002a: 312-315). Pedraza fue el primer autor que imitó premeditadamente el texto de don Íñigo, llegando incluso a convertir al escritor en un personaje del relato y aun revistiendo su composición de otros procedimientos que permiten suponerle una clara finalidad paródica (véase apartado 1.3.2.).

Aun así, el pedrazano respeta tanto la caracterización como la condición desdichada que se le atribuye a los enamorados en la pieza de Íñigo López, pues el protagonista de 1-ID2406 se presenta como un extranjero que vive “muy renquroso” (v. 14) debido a su servicio amoroso; similar es lo que sienten los amantes que su interlocutor describe en el infierno, pues “en muy éspera tormenta / padezen *fieros dolores*” (vv. 31-32), siendo “cada qual d’ellos non quito, / *ser en muy poca alegría*” (vv. 35-36), o el propio Santillana, que aparece en los vv. 51-52 como un “*ombre de mortal manera, / decaído de pensar*” (presumiblemente por ser también víctima del amor). No de menor entidad es el catártico desenlace, en que el personaje principal expresa abiertamente el dolor derivado de su condición de enamorado:

*e non pude retener  
el lorar, porque yo era  
amador por tal manera  
quanto más non puede ser (vv. 69-72)*

En otras ocasiones, el *yo* se vale de tópicos ampliamente desarrollados en el cancionero, que le sirven para materializar los negativos efectos del amor sobre su ser: es el caso de la metáfora bélica o *militia amoris*, motivo que describe la relación amorosa en términos militares (Casas Rigall 1995: 72-73) y que aparece en Pedraza en alguna ocasión asociada al dolor de amar (“me dexaste así *vençido*”, 4-ID2413, v. 64), o del motivo de la escala de amor (“la cerca m’escalaste”, 14-ID2619, v. 76); de igual modo, se vale de alguna metáfora carcelaria para reflejar la privación de libertad que experimenta aquel que cae

cautivo en el enamoramiento (“viste / *mi libertat* trasportar / a tu poder” (14-ID2619, vv. 20-22) e incluso de la frecuente metáfora de la herida de amor infligida en el combate amoroso (“Por tal vía soy *ferido* / qual tú bien sabes, Amor”, 14-ID2619, vv. 61-62).

Otras veces, los efectos de la pasión se dejan notar en el terreno físico y, así, el enamorado ve cómo su pelo se vuelve cano a causa de su tribulación: “qu’en pensar *me naçen canas* / por amar a ti” (14-ID2619, vv. 19-20). En relación con este asunto, es importante tener en cuenta la concepción del amor como enfermedad (el llamado amor *hereos*), una variante de la melancolía que inflamaba el cerebro de quien la padecía y cuyo origen se encontraba en la visión de la amada (Serés 1996: 54-55). El tema, de considerable antigüedad, preocupó a tratadistas y médicos medievales, quienes describieron las causas, síntomas y remedios para esta complicada dolencia (Whinnom 1993: 13-14); las consecuencias, como indica el propio Bernardo de Gordonio, no eran en absoluto menores: “la pronosticación es tal que sy los hereos non son curados, caen en manía o se mueren” (Dutton y Sánchez 1993: 523).<sup>126</sup> Además del sufrimiento, expresado elocuentemente en algún caso mediante el uso de la exclamación quejosa –así en 4-ID2413 (“¡A, triste de mí, cuitado, / que no sabré dónde estás!”, vv. 87-88) y en 5-ID2420 (“¡a, triste, cuán feneçida / queda mi ventura agora!”, vv. 7-8)–, la enajenación es otro de los resultados del trastorno del amante, que llega a enloquecer por la falta de correspondencia amorosa (“de tristeza *ensandeço*”, 4-ID2406, vv. 1-4) e incluso a verle la cara a la muerte:

No tardes, que yo lo veo  
 que s’ençiende  
*la muerte*, por donde creo  
 que m’atiende (14-ID2619, vv. 73-76)<sup>127</sup>

Con todo, la mención de la muerte no siempre proviene de un estado de enfermedad, sino que, en ocasiones, sirve al propósito de encarecer el amor del galán: se identifica el morir con alguno de los extremos del sentimiento y vínculos amorosos (Casas Rigall 1995: 70), como sucede en 2-ID2410: “*morir* por tu beldat” (v. 10). Y es que, como acertadamente señaló Salinas, esta muerte ha de entenderse como otro de los juegos que utilizan los poetas cancioneriles para canalizar el sentimiento amoroso, pues muertes reales por esa causa no

<sup>126</sup> Sobre la enfermedad de amor y su desarrollo es fundamental Ciavolella (1976), así como los estudios de Cátedra (1989) y Serés (1996); son también útiles las páginas que al asunto consagra Whinnom en su citada introducción a la edición de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1993).

<sup>127</sup> La muerte de su corazón (que es también la del amante) es tema que preocupó al autor en 13-ID2612: “cuidado / e tristeza *con que mueras*” (vv. 7-8) (sobre la pieza véase *infra*).



debieron contarse muchas: “no se refiere a la muerte en su plena dimensión absoluta; es un eufemismo, con el que se busca otro modo de designar lo opuesto a la muerte, el amor. Es el antifaz que el amante se pone, y no en busca del morir, sino del vivir amoroso. Muerte ancilaria, servidora del propósito vital, muerte de quita y pon” (1974: 18).

Otras veces, cual si del gallego Macías o del Leriano de *Cárcel de amor* se tratase, el amante asume gustoso el papel del mártir, un individuo que encuentra deleite en el sufrimiento amoroso, prueba inequívoca de la firmeza de este sentimiento (Le Gentil 1949-1952, I: 132-134); tal sucede en los versos 33-40 de 14-ID2619, en los cuales el poeta solicita a la *senyora*, como única correspondencia, que le ordene desesperarse, lo que, lejos de crisparlo, confiesa abiertamente que lo hará consolarse y gozar (“y, en la desesperación, / yo gozaré, / por una consolación / que sentiré”, vv. 37-40). Ello se relaciona con una de las tipologías más frecuentes bajo las que se presenta a la mujer, la llamada *belle dame sans merci* que hizo célebre Alain Chartier, una dama de belleza y crueldad sin iguales que es la auténtica culpable de los martirios de amor.<sup>128</sup>

En esa misma línea, la sumisión a los designios de la *senyora* es motivo que aparece en varios de sus textos, en los que el enamorado pide a la mujer sin ningún pudor que disponga sobre su voluntad: “vós *mandat* et yo faré” (2-ID2411, v. 9), “Pues *mandat* que me mantenga / vuestro amor” (5-ID2420, vv. 9-10), “Si no me quieres valer, / *mándame* que desespere” (14-ID2619, vv. 33-34). Tampoco desdeña el autor el empleo de la súplica, como ocurre en 4-ID2413, utilizada como último recurso para alcanzar el favor de la amada (“*te lo ruego*, que me quieras”, v. 90), en 6-ID2423, poema en el que el poeta implora la percepción de su aginaldo amoroso (“*remediat* sobre mi pena”, “*vos suplico* qu’el tomar / sienta yo por alegría”, vv. 3 y 7-8; sobre esta pieza véase *infra*) o en 14-ID2619, cuyo tono suplicante se deja sentir a lo largo de toda la composición (“*sálvame* si tu plazer / no es danyar”, vv. 13-14).

Aun así, el amor sin correspondencia no es plato de buen gusto para nadie, y de ahí que, alguna vez, el galán se arrepienta de su condición de enamorado, origen de todos sus pesares:

Nunca me vieran amar  
si supiera que traía  
amor, en su compañía,

<sup>128</sup> Sobre esta caracterización femenina véase *infra*.

cuitas, dolor et pesar (4-ID2413, vv. 37-40)<sup>129</sup>

E incluso, llega a plantearse el abandono del sentimiento, como ocurre en 13-ID2612, texto en que el *yo* se dirige a su corazón (que, por metonimia, lo representa, por cuanto es en ese órgano donde se concentran las emociones) para aconsejarle que se aleje de aquello a lo que se inclina por naturaleza (el enamoramiento):

Corazón, pues tu querer  
es peligro, según veo,  
bien es, a mi parecer,  
*desviar de ti el desseo* (vv. 1-4)<sup>130</sup>

Sin embargo, la atracción que ejerce la dama sobre el galán supera cualquier intento racional de renuncia al amor, que se antoja irrealizable: “De vós quitar el desseo, / mi senyora, *non poría*” (4-ID2413, vv. 25-26). En esa situación, la queja por la falta de correspondencia amorosa deviene en instrumento de autoanálisis del sentimiento masculino, hasta el punto de constituir uno de los núcleos temáticos más habituales en la poesía cancioneril cuatrocentista (Rodado Ruiz 2000a: 121). A pesar de que, llamativamente, en Pedraza este motivo no conoció gran desarrollo, la queja aparece en varios textos, siendo el eje sobre el que se construyen tanto 4-ID2413 como 14-ID2417, dos de sus *desires* más extensos: mientras que en 14-ID2619 dirige sus reproches únicamente a la *senyora*, representada alegóricamente como una fortaleza de virtudes, en 4-ID2413 el poeta hace partícipes a auditorio, dama y Amor de sus padecimientos amorosos, para lo cual se ayuda de citas que contribuyen a aumentar la intensidad de su dolor; en el último, es llamativo el empeño en mostrar el sentimiento poetizado, acentuado por la introducción de las citas (véase apartado 1.3.2.).

---

<sup>129</sup> La misma condena hacia el enamoramiento se encuentra en su infierno (1-ID2406):

e, pues eres entendido,  
cree que es un necio fecho  
seguir contrario derecho  
por el mal tan conoçido (vv. 77-80)

<sup>130</sup> Existe igualmente en esta composición una censura de la condición de enamorado: “Atender el tal plazer / es un seso vil et feo” (vv. 9-10). Sobre esta pieza véase *infra*.

## 1.3.1.4. Los actores de la relación

La prototípica relación poetizada en los cancioneros es protagonizada por el galán y la dama, que presentan características y comportamientos prefijados por la tradición en la que se insertan. Pero, además de esas dos figuras, por los poemas pedrazanos desfilan otros personajes que intervienen o participan de alguna manera en la relación, como el dios Amor, el Corazón personificado, las terceras personas u otros interlocutores de nombre conocido como Diego Hurtado de Mendoza o Fernando de Guevara.

1.3.1.4.1. *El galán*

Aunque su tipología puede variar de unos poemas a otros, uno de los rasgos básicos del enamorado es su servicio amoroso, esto es, el entender la relación sentimental en términos vasalláticos, una antigua *translatio* feudal que definió la poesía trovadoresca en sus orígenes y que en el cuatrocientos se encontraba ya totalmente lexicalizada (Casas Rigall 1995: 70).<sup>131</sup> Partiendo de esa habitual convención, es frecuente que el pedrazano se presente como un servidor de la dama, una condición constante que aparece encarecida mediante procedimientos como el políptoton verbal:

E después d'esto, senyora,  
 vós mandat et yo faré,  
 qu'en servir siempre seré  
 aquel que *fui* fasta agora (3-ID2411, vv. 8-11)

Junto con la constancia en servir, en sus versos se destacan dos características definitorias del vasallo, la fidelidad y la firmeza; se trata de cualidades que se le presuponen al galán y que Pedraza se atribuye sin ningún tipo de cortapisa en repetidas ocasiones: “*Siempre con muy gran mesura / te serví*”, “salvo servir *todavía / lealmente*”, “seré *siempre* de tu parte” (4-ID2413, vv. 13-14, 27-28 y 78), “vista mi *firmeza*”, “que, *leal*, soy namorado” (8-ID2431, vv. 23 y 28), “que *nunca* desamaré”, “Pues pensat que curaré / *todavía* de servir” (9-a) ID2432 I 2433, vv. 31 y 33-34), “pues sabes qu'en tu bondat / es mi *firmeza*” (14-ID2619, vv. 7-8).

<sup>131</sup> Sobre la caracterización del galán pueden consultarse los clásicos trabajos de Green (1949), Le Gentil (1949-1952, I: 125-160) o Rodado Ruiz (2000a: 129-138), además de Arizaga Castro, que presta especial atención a los cancioneros de *Baena* y *Palacio* (2002); es de utilidad también Chas Aguión (2009a).

Otro de los aspectos sobre los que este leal servidor incide en sus composiciones es la buena intención con que afronta el proceso amoroso, insistiendo en la involuntariedad de sus errores que, en todo caso, comete guiado por sus rectos propósitos: “te serví sin *falezar*”, “sin fazerte más *error*”, “que te nunca *falleçí*” (4-ID2413, vv. 14, 63 y 66), “e non mires mis *errores* / mas la buena voluntad”, “pensar nunca poría / *errart*’en ninguna vía” (12-ID2611, vv. 15-16 y 18-19), “No siento *error* atal / que te aya cometido” (14-ID2619, vv. 9-10). Y no han de olvidarse tampoco aquellas ocasiones en que alude a la magnitud de su sentimiento, que se antoja insuperable: “yo era / *amador por tal manera* / quanto más non puede ser” (1-ID2406, vv. 70-72), “con *sobra d’amar*” (2-ID2410, v. 15), “Si Dios a mí *tanto quiere* / como yo a quien me priso” (10-ID2602, vv. 1-2), “visto bien *quán amador* / de ti me fallo”, “mas en mí *el mucho amar* / claro pareçe” (14-ID2619, vv. 55-56 y 63-64).

En otras ocasiones, el amante siente la necesidad de hacer explícito su deseo de elogiar a la mujer amada mediante la palabra: “¡de ti mucho bien *diré*”, “*contar* tu onestat” (2-ID2410, vv. 16 y 18), “mucho deve *ser loada*” (9-a) ID2432 I 2433, v. 20). Un ejemplo significativo a este respecto es 12-ID2612, canción de alabanza en la que se censura el *callar* de los otros frente al elogio cortés del yo:

Senyora, tú me pareçes  
discreta, tan entendida,  
que bien por ello *servida*  
*e loada ser mereçes*.

*Al que de ti no á imiente*  
*nin loa tu fermossura*  
compuerte tu grant cordura,  
pues su sentido no siente;  
e tal virtud residente  
deves mantener, senyora,  
*porque muchos ay agora*  
*que callan lo que mereçes* (vv. 1-12)<sup>132</sup>

<sup>132</sup> Aun cuando aquí el empleo de este motivo no resulta claro, estos versos pueden vincularse con la antitética pareja *callar* / *dezir*, un binomio frecuente en el lenguaje cancioneril, por cuanto la *contentio* es uno de sus mecanismos más usuales (Casas Rigall 1995: 196); y es que caben diversos desarrollos del procedimiento: el *dezir* es proclamar, confesar, ya sea como grito de dolor, declaración de fe o alabanza de las virtudes de la dama (la propia escritura cancioneril es *dezir* en este sentido); el polivalente *callar* puede aludir a asuntos tan dispares

En relación con esta cuestión, es también de interés la aparición del verbo *jurar* en varios de sus textos, que el galán emplea como forma de dar crédito a sus palabras, normalmente en alusión a la excelencia de su amor o a la alabanza de la mujer amada: “yo te *juro*, en mi verdat” (2-ID2410, vv. 1-2), “vos *juro*, sin otra cossa” (3-ID2411, v. 18), “yo te *juro*, por tal vía” (4-ID2413, v. 74), “car te *juro*, por verdat” (12-ID2611, v. 17), “*júrovos* que le no yerra” (9-a) ID2432 I 2433, v. 22), etc. Especial relieve alcanza, en ese sentido, la mención explícita del *juramento* que Pedraza se compromete a llevar a cabo ante Fernando de Guevara en 9-a) ID2432 I 2433 (“de lo qual puedo fazer / *juramento* con osar”, vv. 13-14), un acto jurídico que se perpetra en 9-b) ID2433, al convertirse la palabra en acto performativo mediante el que sobrepujar las excelencias de la amada: en él alternan la voz de un notario o tomador de la jura, que lleva la iniciativa a lo largo de todo el poema (Fernando de Guevara), con la de otro personaje que confirma las premisas que le son planteadas por Pedraza (véase apartado 1.3.2.).<sup>133</sup>

Ello indudablemente se vincula con la “recurrente presencia de metáforas y alegorías procedentes del ámbito legal” en la poesía cancioneril del cuatrocientos (Chas Aguión 2012a: 203), en la que son frecuentes los trasvases de expresiones del lenguaje administrativo, notarial o judicial al ámbito amoroso. El fenómeno se ha puesto en relación con las profesiones desempeñadas por los poetas cortesanos, muchos de ellos vinculados a estos entornos (burócratas, secretarios reales, nobleza de servicio, profesionales al servicio de la corte, etc.), lo que los habría familiarizado con esas expresiones (Gómez-Bravo 2004: 87). Pedraza no fue ajeno a este quehacer: inició una de sus piezas con una conocida fórmula de notificación documental (“Sepan quantos esta carta / vieren”, 4-ID2413, vv. 1-2) y realizó un juramento de amor ante Fernando de Guevara (9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433); también solicitó a su amigo Diego Hurtado de Mendoza el envío de un breve de contenido amoroso en 8-ID2431 (“pido a vuestra senyoría / que quiera *breve* mandar”, vv. 5-6), para lo cual le ofreció incluso mostrarle un documento validado por el dios Amor con su firma:

vos puedo mostrar *firmado*,  
 en rico paper *escrito*,  
 su nombre d'aquel bendito

---

como el secreto amoroso, la timidez del amante o la afasia provocada por la pasión (véase Battesti-Pelegrin 1992). Sobre el tema del elogio de la dama véase *infra*.

<sup>133</sup> Otras veces los juramentos por causa amorosa toman tintes sacrílegos al valerse de elementos de la tradición cristiana para el encarecimiento de motivos profanos (véase *infra*).

dios d'Amor que da cuidado (vv. 13-16)<sup>134</sup>

Así las cosas, no siempre el amante puede proclamar sus vivencias amorosas de viva voz y a todo aquel que desee o encuentre, en ocasiones, el silencio amoroso se impone en la relación pues, como afirma Green, “the existence of this attitude and the corresponding insistence on *secreto* in the code were connected with the existence of persons incapable of understanding the niceties of *fñ'amors*” (1949: 263), pudiendo quedar dañada la reputación de la mujer. Aunque el secreto amoroso no es motivo frecuente en la obra pedrazana, existe alguna alusión a lo que, a todas luces, ha de ser un silencio impuesto por la *senyora*: “*callo*, / visto bien quán amador / de ti me fallo” (14-ID2619, vv. 54-56).

#### 1.3.1.4.2. *La dama*

Siguiendo un convencionalismo de raigambre cortés, en la dama se dan cita tanto cualidades negativas como positivas, en este caso con predominio de las segundas. A este respecto, ha de tenerse en cuenta que es la protagonista de la poesía amatoria cuatrocentista: de ella habla y a ella dirige su discurso (para quejarse, elogiarla...). Se trata, sin embargo, de una mujer de la que las más de las veces tan solo sabemos a través de la opinión masculina, y normalmente en relación con su actitud ante el amor (Rodado Ruiz 2000a: 109).

La preeminencia de este personaje se manifiesta en una simple ojeada a las poesías de Pedraza; y es que de sus catorce piezas, ocho de ellas se dirigen en su totalidad (2-ID2410, 3-ID2411, 5-ID2420, 6-ID2423, 7-ID2424, ID2425, ID2426, 12-ID2611, 14-ID2619) o parcialmente (4-ID2413) a una mujer, la destinataria más habitual de sus poemas; la cifra se acrecienta si se atiende a las ocasiones en que se alude a ella, pues son once los poemas en los que aparece una figura femenina, a menudo causante del estado emocional del galán.

Uno de los rasgos esenciales de la dama poetizada en los cancioneros es su condición noble, característica emanada del ámbito socio-cultural en que se desarrolla esta literatura.<sup>135</sup> Lo habitual es que el poeta se refiera a ella con el apelativo *senyora* —así en 3-ID2411 (v. 8), 5-ID2420 (v. 5), 6-ID2423 (vv. 2 y 11), 9-a) ID2432 I 2433 (vv. 11 y 27), 10-ID2602 (v. 5), 12-

<sup>134</sup> Sobre el trasvase de fórmulas jurídicas a la literatura medieval véase el trabajo de Deyermond (2005b); para el ámbito cancioneril, con especial atención a los testamentos de amor, pueden consultarse Chas Aguión (2012b: 65-100) y Beltrán (2015: 53-68).

<sup>135</sup> No así en 7-ID2424, que tiene por protagonista a una serrana cuya condición es elemento importante (y quien, no obstante, es merecedora de tratamiento cortés por parte de Rodrigo Manrique y Santillana).

ID2611 (vv. 1 y 10) y 14-ID2619 (v. 28); en alguna ocasión acompañado del posesivo “mi” (2-ID2410, v. 14 y 4-ID2413, v. 26)—, término que no solo apunta hacia su estatus social, sino que, en último término, remite a la *translatio* feudal que definió el amor cortés en sus inicios, sentido que pervivió en el siglo XV, aunque, a menudo, ya lexicalizado (Casas Rigall 1995: 70).<sup>136</sup>

Su condición noble posiblemente es causa del trato de cortesía que en varias ocasiones se le brinda, ya sea mediante el empleo del pronombre de segunda persona del plural (presente en 3-ID2411, en 5-ID2420, en 6-ID2423 y en una parte de 4-ID2413), ya a través de fórmulas de tratamiento reverenciales como “tu/su merçet” (14-ID2619, v. 29 y 9-a) ID2432 I 2433, v. 3), habituales en la fraseología religiosa y cortesana (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. merced*), o el grandilocuente “vuestra gran senyoría” que aparece en 3-ID2411 (v. 4). Otras veces, en cambio, el amante se dirige a la dama con mayor proximidad, para lo cual utiliza el tratamiento de *tú* (tal sucede en 2-ID2410, en 12-ID2611, en 14-ID2619 y en una parte de 4-ID2413) u otras fórmulas afectivas que dan cuenta de sus sentimientos como “Vida mía” (4-ID2413, v. 85), “senyora buena” (6-ID2423, v. 11) o “mi bien” (14-ID2619, v. 17).

Han de mencionarse también las perífrasis que, por lo general, “desarrollan algún extremo de la situación del enamorado cortés” (Casas Rigall 1995: 40): “de quien, por más de mi danyo, / nunca mi vida quité” (4-ID2413, vv. 51-52), “quien me priso”, “quien deviso” (10-ID2602, vv. 2 y 10), “la que amo servir” (11-ID2610, v. 7),<sup>137</sup> no prescinde tampoco de utilizar sintagmas que inciden en la excelencia de la mujer como el hiperbólico “Traslado de alegría” o el metafórico “*corona* de fino oro”, que la equipara con la realeza (3-ID2411, vv. 1 y 2). De especial interés es el largo apóstrofe (alcanza los cuatro versos) con que la interpela en el inicio de 14-ID2619, texto en el que, por medio de la metáfora arquitectónica, la amada aparece representada alegóricamente como una fortaleza de gracia y virtud:

¡O castillo tan famosso  
do virtut es posentada,  
e casa pora reposo  
de la gracia tan famada! (vv. 1-4)

<sup>136</sup> En algún caso se refiere a esta mujer como *dueña* (véase 9-a) ID2432 I 2433, v. 30), sustantivo que podría aludir a su condición de casada. Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que la *senhor* era también la protagonista de las cantigas de amor gallego-portuguesas (véase Brea 1987-1989).

<sup>137</sup> Como apunta Casas Rigall, su empleo para la dama podría explicarse como una derivación lógica del silencio cortés (1995: 39).

Como adelanté páginas atrás, el elogio a la dama virtuosa es uno de los núcleos temáticos más significativos de la poética pedrazana, presente tanto en piezas que proporcionan una visión optimista del fenómeno amoroso como en aquellas que tratan sobre un amor desdichado. Así, la alabanza de la *senyora* centra el discurso de 2-ID2410 (canción que elogia su belleza física y moral), de 3-ID2411 (auténtica exhibición de imaginaria cancioneril al servicio del panegírico femenino), de 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433 (textos en que Pedraza se compromete a jurar las excelencias de la mujer ante Fernando de Guevara y hace efectiva su promesa ante este último), de 11-ID2610 (desafío proferido para defender la preeminencia de la *senyora*) y de 12-ID2611 (otro panegírico consagrado a alabar sus cualidades).<sup>138</sup>

La virtud es asunto sobre el que se incide en repetidas ocasiones (véase *infra*), pero es la belleza la que ocupa el primer lugar en el elogio, coyuntura lógica habida cuenta de que, siguiendo una teoría de origen platónico, los poetas conciben la contemplación de la hermosura de la dama como causa primera del amor (Green 1949: 290-292); por ello, el *yo* alude en repetidas ocasiones al motivo de la visión de la *senyora*, normalmente en referencia a su belleza: “*vista tu grant beldat, / me siento muy arreado*” (2-ID2410, vv. 3-4), “*Parezedes tan fermossa / a mis oxos todavía* (3-ID2411, vv. 15-16), “*¡é senyora más graciossa / qu’en mi vida nunca vi!*” (9-a) ID2432 I 2433, vv. 11-12), “*que si Dios tanto me quiere / como yo a quien deviso*” (10-ID2602, vv. 9-10), “*pues la que amo servir / no vi su par en beldat*” (11-ID2610, vv. 7-8). Especialmente lograda resulta la imagen del ensimismamiento que le produce la amada en los versos de 3-ID2411:

me fazéis con gran denuedo  
 tener mis pies atán quedo  
*por mirar a vós, donossa* (vv. 19-21)

Como puede observarse en los ejemplos anteriores y aun en otros presentes en su obra, uno de los procedimientos que con mayor frecuencia sirve al propósito de ensalzar la hermosura de la mujer es la *superlatio* en sus diversas manifestaciones, ya sea a través de la simple exageración (“*morir por tu beldat?*”, 2-ID2410, v. 10), ya mediante el superlativo, un tipo de sobrepujamiento con el cual se pondera la supremacía de un individuo entre los

---

<sup>138</sup> Sin constituir el eje temático del poema, el elogio de la *senyora* tiene un importante peso en 14-ID2619, *dezir* en que esta aparece representada como una fortaleza de virtudes infranqueable para el poeta, lo que origina su tristeza y dolor.



demás (“que aún está por nazer / en *fermossura su par*”, 9-a) ID2432 I 2433, vv. 15-16).<sup>139</sup> Ahora bien, esa belleza no se concreta y, como sucede generalmente en los cancioneros, el poeta no ofrece una descripción detallada de la *senyora*: las más de las veces se limita a una caracterización general que, si acaso, admite alguna contada y excepcional especificación física (Le Gentil 1949-1952, I: 97). Tal parece suceder en 3-ID2411, pieza en la que, a través de la conocida metáfora lumínica ampliamente desarrollada por los *stilnovistas* italianos (Casas Rigall 1995: 75), se alude a la blancura resplandeciente que remite al color de la piel:

Al luzero qu'es del alva  
vos prometo que podedes,  
entre quantas conozedes,  
parezer, ¡pues sois tan *alva!* (vv. 29-32)<sup>140</sup>

Más sabemos sobre la belleza moral de la mujer. En algún caso su virtud es aludida de forma general (tal ocurre en 14-ID2619: “¡O castillo tan famosso / do *virtut* es posentada”, “tu *virtut* / m'á recobrado”, vv. 1-2 y 47-48), si bien lo habitual es que se mencionen distintas cualidades como la discreción (“Arreado todavía / seré de tu *discreción*”, 2-ID2410, vv. 5-6; “Senyora, tú me pareçes / *discreta*”, 12-ID2611, vv. 1-2), la honestidad (“en contar tu *honestat*”, 2-ID2410, v. 18; “que sus oxos, en verdat, / nunca se quitan de tierra”, 9-a) ID2432 I 2433, vv. 23-24), la bondad (“pues sabes qu'en tu *bondat* / es mi firmeza”, “Yo razón tengo de amarte / por fallarte a mí tan *buena*”, 14-ID2619, vv. 7-8 y 49-50) o la piedad (“recuerde tu *pïeda!*”, “sálvame si tu *plazer* / no es *danyar*”, “a tu poder, / el qual me puede *ayudar* / e *sostener*”, 14-ID2619, vv. 5, 13-14, 22-24). Menor incidencia alcanzan la lealtad (“vista bien tu *lealdat*”, 2-ID2410, v. 11), rasgo usualmente asociado al amante, o su capacidad intelectual, cualidad infrecuente que Pedraza valora especialmente (“tan *entendida*”, “tu grant *cordura*”, 12-ID2611, vv. 2 y 7) y que la convierte en digna de alabanza (“de muy entendida, / mucho deve ser loada”, 9-a) ID2432 I 2433, vv. 19-20).

El elogio femenino conoce otras formulaciones, como aquella que considera a la dama una *obra maestra de Dios*, según la expresión acuñada por Lida en su clásico estudio (1977); se trata de un tipo de hipérbole sacroprofana (véase *infra*) habitual en el cancionero

<sup>139</sup> La hermosura de la dama, aun sin ser sobrepujada, está presente en otros textos, como en 12-ID2611: “Al que de ti no á imiente / nin loa tu *fermossura* / compuerte tu grant *cordura*” (vv. 5-7), “Esso mesmo, tu *beldat*, / me guerree con favores” (vv. 13-14).

<sup>140</sup> En la misma idea parece incidir en 9-a) ID2432 I 2433 cuando habla del “*gesto* muy *relumbrante*” de la mujer (v. 6).

castellano y que Pedraza desarrolla a través del motivo de la mujer como creación de Dios para dicha del hombre, una temática cuyo origen se encuentra en el relato bíblico de la génesis de Eva: “Quando más puedo pensar, / pienso que *vos fizo adedre / Dios* por me tornar *alegre / quando* tuviese pesar” (3-ID2411, vv. 22-25). Siendo el sobrepujamiento uno de los procedimientos de los que con frecuencia se sirve el autor para loar a su *senyora*, no sorprende que, en alguna ocasión, se constituya en eje central del poema; tal es lo que ocurre en 11-ID2610, canción en que el superlativo absoluto sirve para demostrar la total preeminencia de su *senyora* sobre las otras, certidumbre que demostrará, si hace falta, a través de la espada (véase *infra*):

A quien diz ser *mexorada*  
*sobre todas su senyora,*  
 yo le ruego desd’agora  
 qu’eché mano por l’espada (vv. 1-4)

Pero la alta estima en que el enamorado tiene a esta extraordinaria mujer no le exime de sentir en sus propias carnes su crueldad, el tópico más repetido en la poesía del cuatrocientos. Sin estar muy presente en su obra, el motivo de la *belle dame sans merci* –figura femenina en quien la belleza y virtud van parejas a su crueldad (Le Gentil, 1949-1952, I: 117)– concurre en alguna de sus composiciones que poetizan el amor desdichado, como sucede en 4-ID2413 (“tú quieres ser / *causa de mi desaventura*”, “me queredes *lexar / e* poner en más *turmenta*”, “¿adónde vas / que *me dexas tan lagado*?”, vv. 15-16, 29-30, 85-86) y en 5-ID2420, piezas ambas en que la *senyora* abandona despiadadamente al desvalido amante; pero sobre todo en 14-ID2619, texto en el que confluyen las cualidades positivas que lo enamoran de la bella impía con las negativas que causan su dolor:

Yo razón tengo de amarte  
 por fallarte a mí *tan buena,*  
 mas, por essa mesma parte,  
 me pusiste en *tanta pena* (vv. 49-52)<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Sus padecimientos se expresan en este poema repetidamente: “causes tanto *mal*” (v. 11), “tú quieres así / que sienta *pena* tod’ora” (vv. 25-26), “si no me quieres *valer*” (v. 33), “bien sé yo qu’el atorgar / en ti *falleçé*” (vv. 61-62). Sobre la caracterización de la mujer en la lírica cancioneril, son referencia los citados trabajos de Green (1949), Le Gentil (1949-1952, I: 96-124) o Rodado Ruiz (2000a: 109-128); sobre su descripción física es útil Irastortza (1987).

1.3.1.4.3. *Amor, el Corazón y otros personajes.*

En la poesía amorosa, la mujer no es el único personaje capaz de causar la turbación del amante, sino que en esta se dan cita otras figuras que interfieren en sus sentimientos y emociones. Es el caso de Amor, que aparece al menos en cuatro textos del poeta (1-ID2406, 3-ID2411, 4-ID2413 y 8-ID2431) personificado como una entidad abstracta de carácter divino (el dios de Amor), figuración creada por la Edad Media (Salvador Miguel 1977: 267) y de frecuente aparición en la poesía cancioneril (Crosas 1995: 43), una coyuntura explicable por el aprecio que sentía el lirismo cortesano hacia “la materialización de sentimientos y la visión plástica de lo abstracto como medios fundamentales en la introspección psicológica” (Rodado Ruiz 2000b: 144, n. 2).<sup>142</sup> Como ha estudiado Mosquera Novoa, la presencia de este personaje es también muy habitual en la colectánea salmantina en que se compilaron los textos de Pedraza, siendo alrededor de 97 los poemas que interpelan a Amor con diferentes propósitos (en prensa a); su concurrencia en las poesías del autor es, pues, fácilmente explicable.

La caracterización de su figura no es, sin embargo, idéntica en todas las piezas, sino que el dios adquiere diferentes rasgos en función del estado anímico del enamorado: en ocasiones, el poeta simplemente lo menta para proclamar el servicio incondicional que le presta (“sirviendo al gran famoso / del *Amor* que ove primero”, 1-ID2406, vv. 15-16; “*Amor* de mí non se quita”, 3-ID2411, v. 13); otras veces, lo recrimina directamente por los padecimientos a que se ve abocado por su causa, como sucede en 4-ID2413:

Por tal vía soy ferido  
 qual tú bien sabes, Amor:  
 ¡sin fazerte más error  
 me dexaste así vençido!  
 pásmome que non pensaste  
 que te nunca fallecí (vv. 61-66)

En mi coraçón entraste  
 yo te juro, por tal vía,  
 que diré negro aquel día

<sup>142</sup> En relación con la figura del dios Amor en la poesía cancioneril pueden consultarse los trabajos de Le Gentil (1949-1952, I: 166-170), Rodado Ruiz (2000a: 141-147) y Crosas (1995).

que la cerca m'escalaste (vv. 73-76)<sup>143</sup>

Aun así, Amor es para Pedraza el “dios d’alegría” (3-ID2411, v. 17), “aquel *bendito*” que, aunque “da cuidado”, guía al poeta por propia voluntad (“Al qual, *por mi petición*, / le plugo de me guiar”, 8-ID2431, vv. 15-18), e incluso le redacta un documento (véase *supra*) para que consiga el favor de Diego Hurtado (“e vos ruega sin çesar [se refiere al dios Amor] / que, por su contemplación, / sea yo favorecido, / senyor”, 8-ID2431, vv. 19-22).

Su aparición en la poesía de Pedraza ha de ser puesta también en conexión con la *religio amoris*, formulación tópica según la cual el enamorado es un fiel acólito del Amor o de su dama, como el cristiano es siervo de Dios (Casas Rigall 1995: 85), y de ahí el trasvase del léxico derivado del campo semántico religioso al del sentimiento amoroso (Rodado Ruiz 2000a: 69).<sup>144</sup> Amén de la presencia del dios Amor como personaje en sus piezas, existen en ellas otros aspectos que, en mayor o menor grado, entroncan con el tópico; y es que la casuística del empleo de imagería religiosa en contextos profanos, fundamentalmente amorosos (la llamada hipérbole sagrada, según la denominación propuesta por Lida 1977: 291-309) es amplia y diversa. A veces, se evocan términos que remontan a la *Biblia* –es el caso de la difundida mención de la *vía* amorosa, presente en 1-ID2406 (v. 33) y 4-ID2413 (v. 61), un motivo que remite a un pasaje de la primera lamentación de Jeremías (Crosas 1999, I: 182; Gernert 2009: 117-125; véase también Saguar García 2015: 55)–; también la dama aparece como *obra maestra de Dios* (3-ID2411, vv. 22-25; véase *supra*); pueden, asimismo, producirse juramentos de tintes sacrílegos, como ocurre en 3-ID2411 (“car, *por esta cruz bendita*, / Amor de mí non se quita, / *nin vós*, esso mesmo, un ora”, “por el *Rey çelestial*, / non lo tomedes en ál, / que non lo digo por salva”, vv. 12-14 y 33-35) y, sobre todo, en 9-b) ID2433, el *juramento* de amores que Pedraza pronuncia ante Fernando de Guevara, en el que invoca a Dios como testigo de un acto manifiestamente profano: “- ¿Juras a *Nuestro Senyor* /

<sup>143</sup> Nótese el uso del motivo de la escala de amor, un tipo de metáfora bélica que hizo célebre Jorge Manrique (véase Beltran 2013: 22-23) y según la cual el dios habría escalado el muro que le impedía acceder al corazón del galán.

<sup>144</sup> A partir de la equiparación básica del Amor o la dama con el Dios cristiano, la *religio amoris* se despliega en un amplio abanico de posibilidades: salmos, misas, mandamientos o gozos de amor son solo algunas de sus múltiples manifestaciones; mención especial merece la acomodación de pasajes bíblicos y de la liturgia cristiana como parte integrante de composiciones de carácter amoroso, un procedimiento que gozó de cierta vitalidad entre los autores cuatrocentistas. Sobre la *religio amoris*, véase Lida (1977), Gerli (1981), Tillier (1985), Crosas (2000), Casas Rigall (1995: 85-87), Rodado Ruiz (2000a: 68-70) o Gernert (2009), entre otros; para las citas bíblicas en contextos profanos, véase Crosas (1999), Casas Rigall (1995: 176-186), Toro Pascua (2008) o la reciente publicación de Saguar García (2015); véase también Deyermond (2015). Por otro lado, el *Cancionero de Palacio* atesora claras muestras de este *topos*, pues en él se copiaron piezas como el *Miserere* de Francisco de Villalpando (ID2484 G 7820 “Miserere mey deus”) o los *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (ID0192 “Ante las puertas del templo”).

que se ventaxa tu dama? / - Sí, juro” (vv. 1-3), “- Non te podrán acusar / según que juras, ermano, / que te plaze de jurar / el nombre de Dios en vano” (vv. 27-30). Por último, pueden, incluso, localizarse en su obra otros juegos de cariz sacroprofano, como el de la ya aludida canción 10-ID2602, en que amor divino y profano se equiparan (“Si Dios a mí tanto quiere / como yo a quien me priso, / en verdat del Paraíso / avré quanto me pluguiere”, vv. 1-4).

Sin duda, el texto en que la *religio amoris* se deja sentir de forma más palmaria es 8-ID2431, el llamativo *dezir* dirigido a Diego Hurtado de Mendoza, pues en él se produce un trasvase de elementos religiosos al ámbito amoroso ya desde el planteamiento inicial: el poeta se presenta ante don Diego como un firme seguidor de la divinidad, a quien, voluntariamente, sigue y venera pese a que ello solo le reporta calamidades. Esta injusta situación lo lleva a requerir la ayuda del de Mendoza, al que el autor atribuye en la composición la potestad de interferir por él ante Amor, como si se tratase de la máxima autoridad eclesiástica: no solo pide a don Diego el envío de un breve (documento pontificio de menor solemnidad que una bula; *Auts.: s. v. breve*) con el que pretende obtener satisfacción carnal de sus deseos (“pido a vuestra senyoría / que quiera *breve* mandar: / que me dexen ya passar / por el puerto d’alegría”, vv. 5-8), sino que, dada su fiel entrega al dios, le solicita ser declarado santo, también en un sentido erótico (“e que, vista mi firmeza, / me fagáis *canonizado*”, vv. 23-24) (véase *supra*). El culto al dios Amor, la conversión de Diego Hurtado en un personaje ficcionalizado que parece asimilarse al Sumo Pontífice de esa religión, así como el empleo de un vocabulario que remite al ámbito cristiano (“de la paç conservador”, “breve”, “bendito”, “dios”, “contemplación”, “canonizado”, “de virtudes enserido”) pero que admite otros niveles de lectura (véase *supra*) son aspectos que patentemente entroncan el poema con la *religio amoris*.<sup>145</sup>

Habida cuenta del evidente componente humorístico de algunas de estas piezas, cabría preguntarse por su recepción en los entornos cortesanos, pues su tono traspasa en muchas ocasiones los límites de lo blasfemo. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que, como apunta Whinnom, “los escritores medievales eran menos sensibles que nosotros al decoro en los asuntos religiosos (...). Nuestros poetas, bien familiarizados con los conceptos

---

<sup>145</sup> La caracterización de Diego Hurtado de Mendoza como Papa de la religión de amor es perceptible en el trato reverencial que el de Pedraza le brinda (se dirige a él como “buen senyor” [vv. 1 y 10] y “vuestra senyoría” [v. 5]), en las cualidades que le atribuye (“de la paç conservador” [v. 2], “vuestra nobleza” [v. 22], “sois tan acavado, / de virtudes enserido” [vv. 25-26]) así como, y de manera especial, en las facultades que le asigna: don Diego es quien manda los breves (documentos cuya redacción corresponde al pontífice) y quien, además, interviene en la canonización de individuos, aspectos ambos competencia del Sumo Pontífice romano.

religiosos, no se sentían cohibidos al apercibirse de algún paralelo picante” (1981: 22), y de ahí que esta actitud tampoco fuese observada con recelo por los receptores de los textos. Merece la pena reproducir las clarificadoras palabras de Lida a este respecto:

Para la Edad Media la esfera de lo sagrado representa casi toda la esfera de lo espiritual, casi todo el conjunto de valores ideales obligados. La intimidad con esos valores, la constante apelación a ellos es esencial como no lo es para la Edad Moderna, poseedora ya de otros términos ideales.

A fines de la Edad Media, en la crisis en que caducan sus instituciones frente a la jerarquizada ordenación de valores de los siglos previos, el estado de pugna confusa en todos los sectores socava y confunde valores tradicionales. En ese desquicio general de la sociedad todo encarecimiento pierde fuerza y, para mantener viva la elación, el intelectualismo de los hombres de la época acude a la esfera elevada más familiar: la religiosa (1977: 291-292).

Además, en relación con la caracterización de Diego Hurtado como Sumo Pontífice de la religión de amor, ha de considerarse que el último tercio del siglo XIV y la primera mitad del XV fueron momentos de especial protagonismo del papado, pues el Gran Cisma de Occidente y las subsiguientes crisis conciliares que este desencadenó pusieron la figura del cabeza de la iglesia en el candelero (véase Suárez Fernández 1960); quizá ello guarde alguna relación con la idiosincrasia del poema de Pedraza, escrito probablemente en los mismos años en que se desarrolla el Concilio de Basilea, al que hubo de hacer frente el por entonces papa Eugenio VI (desde 1431 a 1439; *ibid.* pp. 107-141).

La concurrencia de entidades abstractas personificadas en los versos pedrazanos no se agota con el dios Amor, sino que en estos aparecen otras, como sucede con el Corazón, destinatario de 13-ID2612. Ciertamente, este es el órgano que con más frecuencia se encuentra en la poesía amorosa de cualquier época, al ser considerado “una especie de sede corporal del alma” (Rodado Ruiz 2000a: 148) y símbolo del amor; por ello, su presencia en los cancioneros para aludir a las vivencias sentimentales de sus autores no sorprende, habida cuenta de la predominante temática amorosa en este tipo de literatura.<sup>146</sup> Pero a la simple evocación del órgano como núcleo de las emociones del *yo* (tal sucede en 4-ID2420: “En mi *corazón* entraste / yo te juro, por tal vía”, vv. 73-74) pueden superponérsele otros usos metafóricos del vocablo que propician interesantes juegos poéticos; es el caso de la silepsis por sinécdoque que lo convierte en un ente personificado: actúa autónomamente, pero no por ello deja de representar al enamorado en cuanto es sede de sus sentimientos (Casas Rigall 1995: 134).

En la canción 13-ID2612, el amante (que representa la razón) se dirige a su corazón (quien se deja llevar por su voluntad) para apercibirlo sobre los peligros que derivan de la

---

<sup>146</sup> Sobre el motivo del corazón en la literatura medieval pueden consultarse Arizaleta (1997) y Riquer (2007).

pasión amorosa; lejos de obedecerle, actúa de modo autónomo o incluso en contra de su portador (Tato 2013a: 76), una suerte de desdoblamiento del *yó* que traduce, en realidad, el debate interior a que se enfrenta el enamorado:

Corazón, pues tu querer  
es peligro, según veo,  
bien es, a mi parecer,  
*desviar de ti el desseo* (vv. 1-4)<sup>147</sup>

A lo largo de la pieza, el portavoz lírico intenta convencer a su interlocutor de su error; para ello se muestra cercano, lo interpela directa y repetidamente valiéndose de un vocativo que abre la cabeza y las dos mudanzas, se sirve del tratamiento de *tú* o recurre a una cierta condescendencia con la actitud del órgano –matizada por expresiones del tipo “según veo” (v. 2), “a mi parecer” (v. 4), “si me quieres creher” (v. 11), con las que pretende minimizar la carga del mandato que trata de imponerle (“desvía de ti el desseo”, v. 12). Lejos de resultar anecdótico, ello se relaciona con la destacable presencia en SA7 de poemas dirigidos a esta entidad, a la que los amantes interpelan en repetidas ocasiones y con quien incluso llegan a entablar diálogos; autores como Gonzalo de Torquemada, Pedro de Cárdenas o Juan de Torres dedicaron composiciones al Corazón personificado (Tato 2013a: 76-77).

Otros sujetos aludidos en la obra pedrazana son las terceras personas que, para bien o para mal, interfieren de algún modo en la relación amorosa. A este respecto, hay que tener en cuenta que la aparición de individuos ajenos a los amantes es motivo que conoce una larga tradición en la literatura románica, fundamentalmente en dos vertientes: la del *lausengier* o persona que normalmente obstaculiza el romance con sus celos y murmuraciones; y la del confidente, que es cómplice de sus sentimientos, de especial incidencia en la cantiga de amigo gallego-portuguesa (hermana o amiga) (Le Gentil 1949-1952, I: 161-166). Quizá uno de los textos más representativos a este respecto sea su *dezir* 9-a) ID2432 I 2433, pues da cabida a ambas figuras: Pedraza se dirige a Fernando de Guevara para confesarle la dicha que experimenta sirviendo a una mujer de virtud y belleza admirables, convirtiendo así a su destinatario en confidente de su emoción; al tiempo, le revela que su galanteo es boicoteado por los parientes de la dama, que lo amenazan para que ceje en su empeño de conquistarla (representan, pues, el papel de los *lausengiers* provenzales):

---

<sup>147</sup> Sobre el corazón y el desdoblamiento del amante, recurso de larga andadura que fue empleado también por los gallego-portugueses, véanse Le Gentil (1949-1952, I: 171-179) y Casas Rigall (1993).

Con todo que una ora  
 non me dexan, aquexando,  
 parientes d'esta senyora,  
 muy terrible amenazando (vv. 25-28)

El asunto no deja indiferente al de Guevara quien, mientras toma juramento a Pedraza en 9-b) ID2433 sobre los conceptos que este se comprometió a mantener en su *dezir*, intercala alguna reflexión sobre la eficacia del acto jurídico al efecto de evitar un mal mayor derivado de la oposición de los difamadores:

- Los que esta jura oirán,  
 aunque fueren maldizientes,  
 entiendo que juzgarán  
 que te non quiten los dientes (vv. 17-20)

En 12-ID2612, el poeta defiende la excelencia de la dama, lo que lo lleva a menospreciar a quienes no saben valorarla y no la alaban: “*Al que de ti no á imiente / nin loa tu fermossura / compuerte tu grant cordura, / pues su sentido no siente*” (vv. 5-8), “*porque muchos ay agora / que callan lo que mereçes*” (vv. 11-12). A pesar de no tratarse de *lausengiers* (no se entrometen en la relación amorosa), es claro que se trata de terceras personas que alteran la conducta del enamorado, pues le causan sentimientos como la ira o el desdén.

Todavía cabría hablar de otros personajes que, aun cuando no son confidentes de la relación sentimental, asoman en sus versos cumpliendo diversos propósitos: el mesonero que regenta la primera venta en 1-ID2406, un individuo que, tras conocer la condición de enamorado del protagonista, le recomienda proseguir su camino hasta otra posada donde será apercebido sobre los peligros de su estado; también quien lo recibe en esa segunda venta, identificable con Santillana; además, en la serrana 7-ID2424 escrita en colaboración, los tres poetas asumen distintos roles en la disquisición planteada sobre el casamiento de la moza, sin olvidar que Pedraza solicita a Diego Hurtado que sea su intermediario amoroso en 8-ID2431. A esta nómina se podría añadir el público receptor de los textos, destinatario de 10-ID2602 y de una parte de 4-ID2413 (“*Sean quantos esta carta / vieren*”, vv. 1-2).<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Para más información sobre el papel que desempeñan los escritores mencionados véase apartado 1.3.2.



### 1.3.2. Relaciones literarias y juego poético

Las manifestaciones poéticas del período aparecerán fuertemente condicionadas por el marco social que las produce y las consume (Rodado Ruiz 2000a: 46) y de ahí el alcance que adquirieron las relaciones literarias en la poesía del siglo XV, una época en la que “los autores llegan a ser el tema de la literatura, sea en elogios y elegías, sea como víctimas de sátiras, sea al convertirse en personajes ficcionalizados” (Deyermond 2005a: 73).<sup>149</sup> Ello resulta lógico considerando la propia naturaleza de la poesía cancioneril, fruto de una cultura aristocrática en la que el ejercicio de la poesía se concibe como juego social cortesano, un divertimento que, como las justas, torneos o pasos de armas, servía al propósito de demostrar las habilidades de los galanes, que rivalizaban en ingenio y pericia poética como modo de obtener prestigio en sociedad.<sup>150</sup>

Ha de tenerse en cuenta también que el *Cancionero de Palacio* es una excelente muestra de la importancia de las relaciones literarias, por cuanto en él son frecuentes los diálogos, los poemas escritos en colaboración, las citas intertextuales, así como otro tipo de manifestaciones que permiten establecer vinculaciones entre los textos y escritores en él incluidos. Así, pues, el que la obra de Pedraza constituya un prototípico ejemplo de esta circunstancia probablemente motivó su representativa presencia en el florilegio.

He diferenciado en este apartado las relaciones literarias que se producen en el entorno de los Mendoza de otras posibles; y es que el autor se vincula con hasta tres miembros del linaje: Íñigo López de Mendoza, Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Guevara, lo cual permite incluso reflexionar sobre la cronología y el contexto de creación de algunos de esos textos en los que, de un modo u otro, los Mendoza tienen presencia. Pero, sobre todo, me fijó aquí en el juego poético emanado de esas relaciones, que a veces se explica a partir del componente circunstancial de los textos (no siempre evidente) y otras se evidencia con más claridad en los poemas (interpelación a otros autores, citas, parentesco temático, premeditada imitación de otros poemas...).

---

<sup>149</sup> Una simple ojeada a los *Índices* de Dutton aporta una idea cabal de la magnitud del fenómeno pues, solo entre los destinatarios de poemas, aparecen registrados cerca de 600 nombres, un número elevado si se tiene en cuenta que este investigador cifra en acerca de 700 los autores cancioneriles indexados en su obra (1990-1991, VII: 474-482). Téngase en cuenta, no obstante, que no todos los destinatarios se corresponden con escritores cancioneriles.

<sup>150</sup> Sobre el componente lúdico de la poesía cortesana, son fundamentales los trabajos de Huizinga (1943 y 1984) y Burrus (1985); puede consultarse también Rodado Ruiz (2000a: 34-46), donde se aporta otra bibliografía.

En relación con el asunto, es necesario recordar la importancia del contexto y la circunstancia en que se enmarcan varias piezas, divertimentos galantes condicionados por la situación que los produce y cuya finalidad última es entretener a un auditorio cortesano que gusta de ese tipo de ingenio y artificio. Ello propicia otro de los rasgos caracterizadores de la poesía de Pedraza: la teatralidad de que se revisten algunos de sus poemas, fruto de una cultura medieval esencialmente dramática (Sirera 1992: 355), agudizada, además, por las formas sociales de relación de las cortes reales y nobiliarias, de carácter manifiestamente espectacular: torneos y pasos de armas, desfiles, juegos, entradas reales, fiestas aristocráticas, etc. (Rodado Ruiz 1995: 27). Aun cuando casi nunca se puede hablar de *teatro* en sentido estricto (Sirera 1992: 354), la dimensión teatral de las poesías cuatrocentistas es especialmente perceptible en aquellas en las que existe algún tipo de diálogo entre dos o más interlocutores (preguntas y respuestas, debates, serranillas, etc.), por cuanto presentan claras posibilidades dramáticas; no obstante, como señala Rodado Ruiz, el propio recitado público de los textos fomentaría un cierto grado de teatralidad festiva, pues “del recitado a la teatralización hay solo un paso” (1995: 28).<sup>151</sup>

Es este un rasgo apreciable en algunas piezas que Pedraza escribe en relación con otros autores (sea como destinatarios, coautores o a través de algún otro tipo de vinculación); y es que, en varias de ellas, intervienen varios personajes en un diálogo, otros aparecen ficcionalizados, se da una mínima y sencilla acción, etc. No debe perderse de vista, además, que el humor es otro rasgo que caracteriza una parte de la obra del escritor, un instrumento del que se sirve especialmente en sus poemas escritos o dirigidos a los Mendoza y que con probabilidad era una forma de congraciarse con sus interlocutores a través de la escritura.

---

<sup>151</sup> Postula Sirera que, para que un texto cancioneril pueda ser considerado teatral en sentido estricto, es necesario que posea una serie de elementos constitutivos que el investigador cifra para esta época en los siguientes: existencia de un diálogo entre dos o más personajes, acción, acotaciones escénicas, indicaciones de espacio y tiempo y de vestuario y atrezzo (1992: 355-362). Con todo, como recuerda Gómez Moreno, en el Medievo hubieron de existir numerosas variantes intermedias entre la mera recitación y el espectáculo desarrollado (1991a: 103), y de ahí que pueda hablarse de formas de “poesía teatral” en la corte (Zumthor 1988: 9). En relación con este tema, la bibliografía es amplia, pero son fundamentales el clásico trabajo de Lázaro Carreter (1984), Zumthor (1988), Gómez Moreno (1991a), Cátedra (2005) y Pérez Priego (2009); sobre el componente teatral de la poesía cancioneril pueden consultarse los citados estudios de Sirera (1992) y Rodado Ruiz (1995), en los que se aportan otras referencias.

## 1.3.2.1. Relaciones literarias y juego poético en el entorno de los Mendoza

La relación vital que unió al pedrazano y a los Mendoza (véase apartado 1.2.2.3.) tuvo su reflejo en la literatura del primero, en la que son varios los textos vinculados a miembros de esa familia. Con respecto a Íñigo López de Mendoza, aquel realizó una imitación paródica de su *Infierno* en la que citó explícitamente los dos primeros versos del poema y en la que convirtió al señor de Buitrago en un personaje ficcionalizado (1-ID2406); además, compuso en colaboración con este y Rodrigo Manrique una serrana a tres voces (7-ID2424). En lo que toca a Diego Hurtado de Mendoza, también lo transformó en otro personaje ficcionalizado asimilable al Papa de la religión de amor (8-ID2431); asimismo, citó la cabeza de dos de sus canciones en su *dezir* 4-ID2413. Por último, a Fernando de Guevara, primo de Santillana, lo consideró su confidente y cómplice en la jura amorosa que llevó a cabo ponderando la excelencia de su dama (9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433).

## 1.3.2.1.1. Íñigo López de Mendoza

Este es uno de los autores que, de manera más clara, está presente en la obra del escritor. A este respecto, he incidido ya en que Santillana, eje vertebrador de las relaciones literarias en la primera mitad del siglo XV (Deyermond 2005a: 83), jugó un papel decisivo en la carrera poética del pedrazano, una circunstancia posiblemente debida a la relación extraliteraria que ambos mantuvieron (véase apartado 1.2.2.3.); además, la perfecta integración de los textos del autor en una sección del cancionero en la que el señor de Buitrago y los poetas de su entorno tienen especial protagonismo apunta también hacia una vinculación literaria no casual entre ambos (véase apartado 1.2.1.).

La idea cobra fuerza si se atiende a las piezas de Pedraza explicables a partir del quehacer poético de don Íñigo: 1-ID2406 y 7-ID2424. En ellas se percibe un tono humorístico que traspasa lo meramente poético y que cabe suponer alcanzaba mayor relieve en el contexto en que se difundieron; ambas se hacen, además, eco del influjo literario de don Íñigo (sea porque subyace un texto previo suyo, como en 1-ID2406; sea por su importancia en la conformación del género, como en 7-ID2424); por último, los dos poemas implican un complejo entramado de relaciones literarias que envuelve a otros escritores.

1-ID2406 es una imitación del *Infierno de los enamorados*, extenso poema alegórico en el que Íñigo López aunó la tradición clásica, representada por la figura del poeta latino Virgilio,

con la influencia del *Infierno* dantesco, inaugurando así la modalidad de los infiernos en la poesía castellana cuatrocentista.<sup>152</sup> Santillana tomará de Dante los principales elementos para la elaboración de su texto, como delata su argumento: al igual que en la *Comedia* del ilustre florentino, el yo poético se encuentra perdido en una selva donde es asaltado por fieras; a continuación se produce la aparición de Hipólito, segundo Virgilio que desengañará al personaje principal, mas el consejero, tras comprobar que el protagonista no está dispuesto a renunciar al amor, le muestra el castillo donde pena todo aquel que “por Venus se guía” (v. 375) –que no es otro que el infierno de los enamorados. Allí, el poeta tiene la oportunidad de contemplar un desfile de célebres amantes que sufren el castigo de su pecado y, de entre ellos, le llama la atención un compatriota, el famoso Macías; la visión de este último produce en el yo una transformación que lo libra de su prisión amorosa y concluye la pieza con una reflexión moralizante sobre los peligros del amor.<sup>153</sup>

En resumen, Íñigo López, al igual que lo hiciera Dante, construye para las letras castellanas un relato alegórico con un claro propósito moral y aleccionador sobre el amor. Su texto, que hubo de ser compuesto en una fecha posterior y a la vez cercana a 1427-1428, pronto se hizo célebre, como demuestra el elevado número de copias conservadas; se convirtió en una de sus obras más divulgadas quizá ya desde el momento de su composición.<sup>154</sup> Directamente emparentadas con el éxito del poema se encuentran las sucesivas imitaciones a que dio lugar, entre las que se cuentan el *dezir* de Pedraza (1-ID2406), la *Visión* de Juan de Andújar (ID0548 “Como procede fortuna”), el *Purgatorio de Amor* del Bachiller Jiménez (ID6745 “De sentir mi mal sobrado”), el *Infierno de amores* de Guevara

---

<sup>152</sup> En la literatura grecolatina, fue Virgilio en su *Eneida* (libro VI) quien realizó la descripción del infierno más conocida, al configurarlo, siguiendo las tradiciones precedentes, como un lugar dividido en una serie de regiones con la función de acoger a diversos tipos de condenados (Patch 1950: 30-31). Entre esas secciones, el Campo de los Llantos fue el lugar asignado a quienes el amor había consumido (*ibid.*), materia que sirve como modelo a los escritores posteriores (Pérez Priego 2002a: 310). Por otro lado, en el *Infierno* de Dante, el propio autor, perdido en una selva y después de haber sido asaltado por unas fieras, se encuentra no casualmente con el poeta Virgilio, quien será su guía en el viaje que ambos emprenden por el Infierno, y le muestra a los personajes que allí penan (véase Pérez Priego 2002a: 310-312). Una primera versión de estas ideas puede verse en López Drusetta (2013).

<sup>153</sup> Sobre el *Infierno* de Íñigo López de Mendoza pueden consultarse los trabajos de Le Gentil (1949-1952, I: 264-270), Lapesa (1957: 125-133), Deyermond (1989), Fernández Vuelta (1993) o Pérez Priego (2002), entre otros.

<sup>154</sup> Además de en SA7, el *Infierno* de Santillana fue transmitido también en las siguientes fuentes: SA8, MN8, ML3, SA1, HH1, MH1, TP1, SA10, LB2, ME1, PN12, MN54, PN4, PN8, BC3, NH2, MT1, MN6, MN23 (véase Pérez Priego 1999: 289). En relación con su fecha de redacción, aun cuando no existe un consenso, apuntaba Lapesa que el *dezir* nació después de 1427-1428, pues fue por esos años cuando debieron de llegar a sus manos las traducciones de la *Eneida* y la *Divina Comedia* realizadas por Enrique de Villena, dos obras cuya lectura reciente, al decir de don Rafael, se percibe con claridad en el *Infierno* (1957: 96). En esa misma dirección apunta el hecho de que, como me señala Whettnall, el texto del *Infierno* se encuentre ya deturpado incluso en testimonios tan tempranos como el *Cancionero de Palacio* (que contiene significativos errores), lo que sugiere una circulación previa de la pieza (comunicación oral; véase también, de la autora, 2013: 151-156).

(ID6171 “A uos amarga llorosa”) o el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz (ID0662 “Caminando en las honduras”), por citar algunas de las más significativas.<sup>155</sup>

Aun cuando algunas de esas versiones son mucho más conocidas que la de Pedraza, es la suya una interpretación ciertamente valiosa del texto de don Íñigo, en primer lugar por ser la primera secuela conocida; a esta conclusión es posible llegar si se repara en la fuente que transmite tanto el poema de Pedraza como la que parece ser la copia más antigua del de don Íñigo, el *Cancionero de Palacio* (compilado entre 1441-1444), en el cual el poema de Santillana es ya presentado por una rúbrica, posiblemente autorial, en la que se precisa: *Infierno de los enamorados que fizo Enyego López de Mendoza* (Tato 2012b: 350).<sup>156</sup> Y es que, como indica Pérez Priego, en SA7 se recogieron, mayoritariamente, materiales “de fecha de composición temprana” en la carrera literaria del marqués, tales como algunas canciones no coleccionadas en otras fuentes o la serrana en coautoría con Pedraza y Rodrigo Manrique (1999: 49).

En relación con este asunto, he indicado ya que el *Infierno* de Santillana hubo de ser compuesto en fechas posteriores y a la vez cercanas a 1427-1428, una hipótesis que es posible reforzar a través del *Cancionero de Palacio*, pues en él no solo se copia el texto de don Íñigo (ID0028 “La fortuna que non cessa”) y la imitación a cargo del pedrazano (1-ID2406), sino que, en vecindad con esta, se ubican otras dos canciones cuyo parentesco con la temática es notorio: una es la pieza de Juan Pimentel, que también parece aludir al *Infierno* del marqués, pues en ella se menciona explícitamente a Macías y se presenta a un yo lírico que da voces mientras se quema ardiendo de amor (ID2254 “Quando tu a mi oyas”); otra es la de Pedro de Quiñones (ID2405 “Por la fin del que bien ama”), en la que se asiste a una muerte por amor de un enamorado que “arde en biva llama” (v. 9; véase Álvarez Pellitero 1993: 12). La correlación entre los tres poemas (el de Pedraza, el de Pimentel y el de Quiñones) permite conjeturar que tal vez se crearon o circularon en un mismo contexto en una fecha anterior a 1437 (Tato 2005a: 78, n. 43), año en que Juan Pimentel murió prematuramente a

<sup>155</sup> Sobre las imitaciones del *Infierno* santillanesco véanse Post (1978: 84-102), Le Gentil (1949-1952, I: 273-278) y Lapesa (1957: 132); para la *Visión* de Andújar véase Salvador Miguel (1983), sobre el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz véase Gallagher (1968: 188-233). Para más información sobre la categoría poética del los infiernos véase apartado 1.3.3.

<sup>156</sup> Fijándose en la cronología de algunos de sus textos, Whetnall sitúa la compilación de PN12 (uno de los testimonios del *Infierno* de Santillana) a mediados de 1440, lo que lo ubica en una franja temporal muy similar a la de SA7, con el que comparte algunos materiales (2003: 299-301). Por otra parte, interesa señalar que la rúbrica que presenta el poema de Íñigo López en *Palacio* constituye la primera ocasión en las letras castellanas en que la voz *Infierno*, heredada de Dante, se emplea para designar este tipo de *dezires*; el vocablo servirá posteriormente como identificador de esta modalidad poética, si bien, en el caso de García de Pedraza, tal vez por tratarse de una muy temprana imitación, el epígrafe tan solo advierte *Dezir. Garçía de Pedraça*.

consecuencia de una herida recibida mientras se preparaba para un torneo caballeresco (Tomassetti 2013: 407) (véase apartado 1.2.1.).<sup>157</sup>

En segundo lugar, la singularidad del infierno pedrazano se muestra en su dimensión metaliteraria y paródica, pues la composición está destinada a evocar a su modelo con una clara intención humorística;<sup>158</sup> en esa dirección apunta la premeditada simplicidad con que Pedraza construye su texto, que carece tanto de la complicación formal como de la atmósfera de ensoñación e irrealidad que caracteriza a los *dezires* narrativos de Santillana. En realidad, el marco espacial y la caracterización de los personajes llevan aquí a poner los pies muy a ras de tierra: el protagonista es un “escudero” (v. 59) que se encuentra de viaje por un entorno rural; llega a una “posada” (v. 5) en la que un “mesonero” (v. 9) le recomienda dirigirse a otra “venta” (v. 22) donde un hombre le recitará un poema. La ambientación parece mucho más similar a la de las serranas, piezas con las que el texto guarda también parentesco: al igual que ocurre en aquellas, la presentación del protagonista en ruta a pie por parajes despoblados se realiza aquí por medio del usual gerundio que aparece en el inicio de algunas serranas (“Partiendo de madrugada / por andar nuevo camino”, vv. 1-2).<sup>159</sup> Además, la posada a la que llega el viajante se encuentra situada “a mata d’un espino” (v. 3), emplazamiento de reminiscencias santillanescas: la tercera serrana de don Íñigo (significativamente, la única cuya individual copiada en la sección de serranas de SA7) transcurre “a Mata el Espino”, un topónimo que probablemente se refiera a la localidad de Mataelpino en la Sierra de Guadarrama (Gómez Moreno y Kerkhof 2003: 90). Dada la similitud entre ambas expresiones, no sería descabellado considerar que el “mata d’un espino” pedrazano se refiera a la misma ubicación geográfica que el “Mata el Espino” santillanesco, los dos aludirían a la población hoy conocida como *Mataelpino* y sita en dicha sierra.

Por si ello no fuese suficiente, del establecimiento saldrá el mesonero, quien, de buenas a primeras, cerrará al viajero el paso a la venta interrogándolo sobre sus intenciones (“¿qué preguntades / que venides tan guerrero?”, vv. 11-12), lo que también recuerda al característico encuentro y diálogo entre un protagonista errante y un personaje rústico (femenino en el caso de las serranas, masculino en este) que inquiere al viajero sobre sus

---

<sup>157</sup> Ello implica que Pedraza, Juan Pimentel y Pedro de Quiñones habrían coincidido en un mismo entorno, circunstancia probable en tanto se trata de autores activos durante la primera mitad del siglo XV (véase apartado 1.2.1.). Respecto a la cronología del *Infierno*, es también significativo que en el *dezir* de Pedraza, cuando el mesonero habla de ese texto, lo califique de “dezir que se *recuenta*” (v. 23; véase la edición); esta coyuntura da la idea de que la pieza de Santillana era ya conocida y célebre (de ahí que se *recontase* una y otra vez) y apoya la teoría de su redacción en una fecha temprana.

<sup>158</sup> Para los parentescos entre modelo e imitación véanse las notas a la edición de 1-ID2406.

<sup>159</sup> Véase 1-ID2406, nota 1-4.

intenciones. Es claro que el escenario ofrecía también al autor una comicidad evidente, pues es sabida la mala fama de que gozaban las ventas rurales (así como sus regentes), lugares frecuentados, las más de las veces, por viandantes o extranjeros que hacían un alto para reponer fuerzas y abastecerse de alimentos (Barbero 1999-2000); también los escuderos, por su condición itinerante, debían visitar con asiduidad estos incómodos e inhóspitos locales, establecimientos donde no debían de ser muy bien tratados (Diego Hurtado de Mendoza se pregunta irónicamente en su *perqué* 15-ID2395 “¿Por qué los *escuderos* / no se pagan de *mesones*?”), vv. 16-17).<sup>160</sup>

Todavía mayores posibilidades humorísticas ofrece el convertir al insigne Íñigo López de Mendoza en un personaje ficcionalizado que, emulando al Macías de su *Infierno*, aparece caracterizado como un mediatundo individuo, víctima de las trampas de Venus: se encarga de leer una obra literaria al protagonista con intención de hacerlo escarmentar. La cita explícita de los dos octosílabos iniciales del *Infierno* (“La Fortuna que non cessa / siguiendo el curso fadado”) en boca de este personaje desvela su identidad, además de constituir una suerte de burla hacia la intención moralizante del texto de don Íñigo; al tiempo, esa cita indica que el pasaje era conocido por el auditorio, quien tendría en mente el texto imitado.<sup>161</sup> Por otro lado, el que Pedraza lleve su parodia al punto de introducir al autor del poema emulado en el suyo con una intención humorística y estando este todavía vivo, es señal inequívoca de que entre ellos mediaba algún tipo de trato personal que permitía ese tipo de concesiones, pues, como me indica Whetnall, hasta Garcí Sánchez de Badajoz no entran personajes vivos en los infiernos de amor (comunicación oral).<sup>162</sup>

Es claro, pues, que existen motivos suficientes para considerar este poema una broma que su autor, García de Pedraza, le gastó al iniciador de los infiernos de amor en lengua

<sup>160</sup> La literatura áurea dio buena cuenta de la idiosincrasia de esos lugares; piénsese, por citar el ejemplo más célebre, en la venta que visitan don Quijote y Sancho en su viaje por la Mancha. Sobre este asunto puede consultarse Oleza (2007), quien realizó un interesante análisis de la “literatura de mesón” europea hasta el *Quijote*. Andando el tiempo, es significativo también el testimonio de Fernández de Mesa, quien, en su *Tratado moral y político de los caminos y posadas* (1755), se hacía eco del deficiente servicio que se prestaba al viandante en tales locales: “lo mismo se puede dezir de España, donde el passagero halla sin duda el más vil hospicio, así en lo material de las casas, como en el áspero trato de los mesoneros; bebe el vino más ruin y come el pan más negro que ay en los pueblos, y aun eso si se lo busca y en fin, encuentra la cama más dura e incomodada, donde tiene la fortuna de encontrarla” (*apud* Sánchez Rey 2002: 64).

<sup>161</sup> Además de mediante la introducción de la cita intertextual de los dos primeros versos del *Infierno*, el texto dentro del texto se deja sentir también en las alusiones al mismo que realiza el mesonero (“un *dezir* que se recuenta / con el qual sospiraredes”, vv. 23-24; “según el *dezir* enmienta”, v. 30), quien ocupa una buena parte de su intervención en resumir el contenido del poema de Santillana (vv. 27-36).

<sup>162</sup> La comicidad de la pieza se percibe también en otros aspectos como su finida, en la que Pedraza elude humorísticamente cualquier tipo de responsabilidad ulterior: “Así que tengo creído / de cobrir bien el mi techo, / e no quiero pagar pecho / pues que non lo soy tenido” (vv. 81-84).

castellana, probablemente estando presente don Íñigo y quizá inspirándose en algún episodio real que ambos conocieron viajando por los agrestes parajes de la sierra de Guadarrama (véase *infra*).

Algo muy similar debió de ser lo que dio pie a la creación de 7-ID2424, la serrana escrita en colaboración con Rodrigo Manrique y Santillana, pues el componente lúdico-cortesano subyacente es innegable: se trata de una pieza escrita entre los tres individuos, en la que, adoptando algunas de las convenciones propias de esa modalidad poética (encuentro de un caballero y una hermosa mujer en una localización geográfica rural concreta, desigual condición social de ambos, presencia de diálogo, mención del progenitor de la muchacha, etc.), se debate sobre la conveniencia del casamiento de la moza;<sup>163</sup> la disquisición probablemente aluda a algún episodio del contexto de la época en el que se implicaría a una mujer (véase 7-ID2424, nota 2).

Ciertamente, la concurrencia de estos tres caballeros en un poema colectivo como este es fácilmente explicable prestando atención a los datos que proporciona el texto y aun a la trayectoria vital de los autores: la composición se ubica entre los pueblos de Lozoya y Navafría, en la sierra de Guadarrama, lo que resulta explicable a partir de las biografías de Santillana y Pedraza, cuyos señoríos se localizaban en las inmediaciones de esos lugares (véase apartado 1.2.2.3. y la edición); paralelamente, la intervención de Rodrigo Manrique encuentra justificación en el parentesco que lo unía con Íñigo López (eran primos hermanos), una relación que, a pesar de haber conocido altibajos, se mantuvo a lo largo del tiempo (Campos Souto 2012: 134). Habida cuenta, además, de que las serranas suelen vincularse a las andanzas viajeras o militares de quienes las escriben (Pérez Priego 1999: 43), cabría la posibilidad de que los tres escritores compartiesen alguna experiencia vital por los parajes que respaldase la creación conjunta de la pieza.

Esta coyuntura hizo plantear a la crítica conjeturas sobre las circunstancias de composición del poema y su cronología, hipótesis basadas en la posibilidad de encuentros entre los tres personajes que no pueden ser tenidas en consideración, pues parten de una errónea identificación del poeta García de Pedraza, a quien se confunde con otros homónimos y semi-homónimos –fundamentalmente con el mariscal Pedro García de Herrera– (véase apartado 1.2.2.1.). Sin embargo, la única cronología segura que puede trazarse para esta serrana son los años que transcurren desde 1428, fecha en la que Rodrigo

---

<sup>163</sup> Sobre las características que definen la categoría literaria de la serrana véase apartado 1.3.3.



Manrique recibe la encomienda de Segura de la Sierra (en la rúbrica que introduce su intervención es designado como *comendador de Segura*; Campos Souto 2008: 21) y 1444, data límite para la compilación de SA7. En cuanto a las ocasiones en que los tres caballeros habrían coincidido, la única que he podido documentar es el recibimiento que se hace en Valladolid a la reina de Navarra y a su hija doña Blanca con motivo del casamiento en 1440 de esta última con el príncipe Enrique (véase apartado 1.2.2.1.).

Quizá uno de los aspectos más interesantes del texto resida en la llamativa presencia de un diálogo entre varios interlocutores cuyas posibilidades dramáticas son evidentes: la serrana comienza con la intervención de Rodrigo Manrique, quien relata el encuentro con una rústica y cautivadora mujer entre los pueblos de Lozoya y Navafría a la que inquiriere sobre su estado civil (vv. 1-6). A continuación, la narración da paso a varias intervenciones en estilo directo: en primer lugar, el comendador refiere la respuesta de la serrana, quien lo informa de que su padre anda en tratos para su matrimonio con el “fixo de Johán García” (vv. 7-12; la cita en el v. 12); seguidamente, toma la palabra Íñigo López, que censura el casamiento de la serrana con un villano (vv. 13-20); cierra el poema Pedraza, que, valiéndose de su tan característico humor, recuerda a la moza su condición rústica al sugerirle burlescamente concertar su enlace con el hijo de un pastor de nombre “Ming’ Ovexa” (vv. 21-28).

La alternancia de las distintas voces en estilo directo (Rodrigo Manrique se vale, en parte, del estilo indirecto: “A la qual, desde que llegué, / pregunté si era casada”, vv. 5-6), la viveza del diálogo, la existencia de una mínima acción (un encuentro y diálogo entre una mujer y tres hombres en la sierra), así como las sucintas indicaciones espaciotemporales que se brindan (“Loçoya”, “Navafría”, “açerca de un colmenar”, “oy, en este día”, “aquí çerca, a un lugar”) son algunos de los rasgos que permiten hablar de teatralidad en la pieza, circunstancia advertida ya por Arellano (1991: 22) y de la que se hace eco Campos Souto en su edición del poema (2012: 322). Sugiere atinadamente esta investigadora, además, el parentesco de la serrana con las *tensós* provenzales, pues las diferentes voces alternan en el interior de una misma composición para tratar de la boda de la moza, una coyuntura no muy habitual en el cancionero castellano (Campos Souto 2008: 16-17; véase también Cummins 1965 y Chas Aguión 2002: 81-82).<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> Como se verá, formalmente, se trata de una canción a tres vueltas a la que cada interlocutor aporta una copla (véase apartado 1.3.3.).

Por otro lado, la comicidad del texto se evidencia no solo por el hecho de que los tres hombres debatan sobre el casamiento de la moza, que parece ser de su incumbencia, sino también por la posición y actitud que cada uno adopta respecto a esta circunstancia: así, mientras que Manrique y Santillana otorgan a la muchacha un trato cortés, Pedraza muestra su vis cómica para devolverla a su condición rústica:

“Serrana, si vós queredes  
 dexar d’estos su consexá,  
 yo faré que vos casesdes  
 con fixo de Ming’ Ovexa.  
 Creet que gran bien sería  
 que lo fuésemos lamar,  
 car más vale su solar  
 que, de otros, gran valía” (vv. 21-28)

Es posible que su intervención encierre, además, una velada pulla personal contra Manrique y Santillana, pues, además de calificar sus opiniones de patrañas (“consexá”) con las que intentan embaucar a la muchacha, como indicó Campos Souto (2008: 17), podría entenderse que también realiza una presuntuosa referencia personal sobrepujándose irónicamente entre los candidatos (“car más vale su solar / que, de otros, gran valía”). Y es que, siendo el pedrazano un miembro de la baja nobleza castellana, probablemente al servicio de Íñigo López, su jactancia humorística constituiría una autoparodia que provocaría la carcajada del público, pues los linajes Mendoza y Manrique eran mucho más relevantes que el de Herrera.<sup>165</sup> Nuevamente, el humor se pone en el pedrazano al servicio del deleite del público receptor y de sus interlocutores literarios, a quienes incluso se siente con derecho a aludir burlescamente.

---

<sup>165</sup> Sobre el componente paródico de las serranas, con especial atención a la obra de Escavias, puede consultarse el trabajo de García (2009).

1.3.2.1.2. *Diego Hurtado de Mendoza*

Otro de los autores que se convirtió en objetivo de las bromas de García de Pedraza fue Diego Hurtado de Mendoza, hijo primogénito del marqués de Santillana y, tras este, la segunda relación literaria más importante del señor de Herrera: le dirige 8-ID2431 y cita dos de sus canciones en el *dezir* citador 4-ID2413; al tiempo, sus textos se ubican en relación de vecindad con los de aquel en el cancionero (véase apartado 1.2.1.).

En 8-ID2431, de innegable originalidad (véase apartado 1.3.1.), el poeta, valiéndose de la hipérbole sacroprofana, convierte a su amigo Diego Hurtado en un personaje ficcionalizado identificable con el Sumo Pontífice de la religión de amor; como fiel adorador, consagra su pieza a solicitar al de Mendoza que lo ayude para obtener el galardón amoroso, una petición que respalda ante don Diego portando una “carta de recomendación” firmada por el dios Amor.

Examinados los aspectos que vinculan esta pieza a la *religio amoris* (véase apartado 1.3.1.), cabe estudiar aquí cómo es el tratamiento que se otorga a este personaje ficcionalizado en la composición y qué función cumple: el poema debe ser entendido como un juego que el de Pedraza le plantea a su destinatario, quien quizá podría haber desempeñado un papel activo en el contexto en que se recitó el *dezir* (es posible que hubiese aparecido ataviado con unas ropas que emulasen la vestimenta del pontífice; tal vez incluso se trataba de una puesta en escena más efectista con participación de otros individuos, por cuanto se habla también del dios de Amor, etc.), una circunstancia hoy difícilmente demostrable pero que casaría bien con la teatralidad implícita de la pieza.<sup>166</sup> Sea como fuere, lo cierto es que don Diego no solo sirve de pretexto para iniciar la declamación (“Buen señor Diego Furtado”, v. 1), sino que es aludido a lo largo de toda la poesía con un trato reverencial (“pido a *vuestra señoría*”, v. 5; “Aún más, por que *sepades*, / *buen señor*”, vv. 9-10; “*vos* puedo mostrar firmado”, v. 13; “*vos* ruega sin çesar”, v. 19; “sea yo favorizado, / *senyor*, de *vuestra nobleza*”, vv. 21-22; “*me fagáis* canonizado”, v. 24; “pues que *sois tan acavado*, / *de virtudes*

<sup>166</sup> Gracias al testimonio de las crónicas conocemos algunos detalles sobre la espectacularidad de ciertos pasatiempos cortesanos, que incluían lujosos atavíos y la creación de arquitecturas efímeras; valga como ejemplo la fiesta que dio Juan II para honrar las bodas de su prima doña Leonor, en uno de cuyos torneos el rey salió como Dios padre y otros doce caballeros lo acompañaron vestidos de santos, ataviados con diademas en las que figuraba el nombre del sujeto al que representaban y portando las señales de su martirio (véase Carriazo 2006: 24-25). También fastuosas fueron las justas de 1434 de Valladolid, en las que la ceremonia de entrega de los premios se realizó como en la corte del dios Amor, que la presidía; a Juan II le tocó como primer premio un caballo, a don Álvaro un yelmo adornado con las plumas de las alas de este dios, a Pedro de Quiñones una celada, etc. (véase Carriazo 2006: 154-156 y 1946: 150-154). Sobre este asunto son útiles los trabajos de Palomo Fernández y Senra Gabriel y Galán (1994), y Oreja Andrés (2013).

*enserido*, / *fazetme* ser influido”, vv. 25-27); ello otorga mayor peso a la idea de que este otro poeta hubo de estar presente durante la interpelación, lo que resultó fundamental para determinar la biografía de ambos escritores (véanse apartados 1.2.2.3. y 2.2.2.4.).

La ausencia de contexto oscurece en cierto modo la razón de ser de esta peculiar composición, por lo que cabe preguntarse por la reacción de don Diego como receptor de la pieza (si es que la hubo); y es que –no debe olvidarse– el pedrazano le solicitaba el envío de un breve pontificio de contenido amoroso con el que el *yo* pretendía satisfacer sus deseos (véase apartado 1.3.1.). A partir de los testimonios existentes nada puede decirse, al no haberse conservado ninguna pieza del de Mendoza que posea estas características; con todo, no debe excluirse la posibilidad de que se hubiese producido una respuesta (tal vez don Diego le entregase el breve –y quizá incluso lo leyese–), pues es sabido el interés del pedrazano por este tipo de juegos: en el *dezir* que dedica a Fernando de Guevara, le anuncia poder hacer “juramento con osar” (v. 14) acerca de las virtudes de su amada y, a continuación, lo hace y se transcribe el *Juramento* (9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433) (véase *infra*); ello induce a pensar que quizá el señor de Pedraza hubiese querido provocar una reacción similar por parte de don Diego con su 8-ID2431.<sup>167</sup>

Otro aspecto de interés en relación con esta pieza es, al igual que ocurría en las vinculadas a Santillana, su componente *serrano*: en ella el de Pedraza solicita a Diego Hurtado su intercesión para que le “dexen ya passar / por el *puerto* d’alegría” (vv. 7-8); esta velada petición sexual (véase *supra*) conecta también con las serranas, por cuanto *puerto* alude en su sentido recto al “collado alto de la sierra” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. puerto*).<sup>168</sup> Lejos de resultar anecdótico, el que el regusto *serrano* se localice precisamente en sus poemas relacionados con Santillana y Diego Hurtado de Mendoza (la imitación del *Infierno*, la serrana con don Íñigo y el *dezir* dirigido a don Diego), es llamativo pues, si se presta atención a las obras de ambos Mendoza compiladas en SA7, se constata la presencia de ese componente *serrano*, que se liga en ellos a los territorios de Guadarrama. Y es que tanto la mencionada pieza que Íñigo López compone con Rodrigo Manrique y Pedraza (7-ID2424) como la suya individual copiada en el cancionero a continuación (ID2427 “Desque naçi”) mencionan topónimos de ese entorno (“Loçoya” y “Navafría” en 7-ID2424; “Lozoyuela” y “a Mata el Espino” en ID2427); lo mismo sucede con la serrana de Diego Hurtado, que tiene como fondo parajes de la cartuja de El Paular en Rascafría.

<sup>167</sup> Una primera versión de estas ideas puede verse en López Drusetta (en prensa c).

<sup>168</sup> Ecos serranos se perciben también en 5-ID2420 (véase la edición). Para una información más detallada sobre las conexiones de las piezas mencionadas con los entornos serranos véase la edición de cada una de ellas.

La coyuntura encuentra completa justificación atendiendo a las circunstancias vitales y literarias tanto de Pedraza como de la familia Mendoza: ambos linajes tenían sus dominios en las proximidades de la serranía de Guadarrama (véase apartado 1.2.2.3.). La proximidad geográfica entre las posesiones del Herrera y los Mendoza, unida a la constatada destreza de Santillana en la composición de las serranas y al magisterio que ejerce sobre Pedraza y otros autores (véase apartado 1.3.3.) explicarían, pues, el componente serrano de los textos pedrazanos, probablemente una suerte de guiño a las vivencias de unos y otros en la sierra de Guadarrama.<sup>169</sup>

Por otra parte, la vinculación literaria del pedrazano con Diego Hurtado se hace patente también en la incorporación de las dos cabezas de sus canciones 19-ID2414 y 21-ID2417 en el *dezir* 4-ID2413, texto en que el autor poetiza un amor desdichado e introduce ocho pasajes con los que pretende encarecer la magnitud de su dolor. Interesa hacer notar que, mediante la cita, hace sonar la voz de Diego Hurtado con fuerza (introduce, con seguridad, dos textos suyos) en compañía de la de otros poetas, algunos con los que pudo haber tenido contacto (véase apartado 1.2.1.) y otros, quizás, próximos de otro modo (como ocurre con Macías, que parece ser centro de interés para ellos); tal vez, ello sea así porque esos escritores (incluido Diego Hurtado) se hallaban presentes en aquel momento.<sup>170</sup> En cualquier caso, la introducción de los pasajes de Diego Hurtado es un guiño que ha de entenderse en el marco de la relación vital que hubo de existir entre ambos, vinculación que probablemente tenga su origen en la figura del central Íñigo López de Mendoza (véanse apartados 1.2.2.3. y 2.2.2.4).

---

<sup>169</sup> No parece azaroso el que las piezas del Herrera con componente *serrano* (ligadas a los Mendoza) sean humorísticas: ello apuntala la teoría de que se trata de un guiño literario hacia los miembros de esa familia.

<sup>170</sup> Las dos piezas citadas de Diego Hurtado se copian en el cancionero precediendo al *dezir* 8-ID2431 que Pedraza le dedica, posición que, por otra vía, permite vincular a ambos (véase apartado 1.2.1.). De las seis citas restantes, una pertenece a Macías, otra a Francisco Bocanegra y las otras cuatro son de procedencia actualmente desconocida (véase *infra*).

1.3.2.1.3. *Fernando de Guevara*

Primo de Santillana y seguidor de su quehacer literario, es también un escritor con quien el autor se encuentra conectado merced a los textos 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433.<sup>171</sup> Lo primero que debe tenerse en cuenta es la rúbrica, pues una de ellas plantea problemas de atribución: la del primer texto (9-a) ID2432 I 2433) reza *Dezir. García de Pedraza a Fernando de Sandoval*, en tanto la de 9-b) ID2433, *Fernando de Guevara*. Es esta una circunstancia sospechosa, sobre todo considerando el parentesco de las dos piezas: en 9-a) ID2432 I 2433 Pedraza se compromete ante un individuo de nombre *Fernando* (v. 1; según la rúbrica, *Fernando de Sandoval*) a llevar a cabo un *juramento* sobre las excelencias de su amada (“de lo qual puedo fazer / *juramento* con osar”, vv. 13-14); asistimos a ese acto jurídico solemne en 9-b) ID2433, un *Juramento* a cargo de *Fernando de Guevara* (según explicita el epígrafe de este segundo poema) en el que alternan la voz del notario (Guevara) con la del que presta juramento (Pedraza).

Esta notoria vinculación temática permite poner en cuestión la rubricación de los poemas: alguno de los dos epígrafes ha de estar equivocado, pues parece claro que el Fernando aludido en 9-a) ID2432 I 2433 ha de ser el mismo que inmediatamente después toma la jura en 9-b) ID2433. El problema fue ya advertido por investigadores como Campos Souto (2008: 25) y Chas Aguión (2012a: 203-204), quienes establecieron que el escritor que hubo de estar detrás del juego literario fue Fernando de Guevara; en estos términos lo justifica Chas Aguión:

De Sandoval no se ha conservado ningún otro testimonio poético, pero no es el caso de Fernando de Guevara, autor de al menos otros tres textos más [ID0367, 0624 y 2438], destinatario de versos por parte de poetas de la talla del marqués de Santillana, su primo [ID0048], de Juan de Dueñas [ID0470, 0471, 0473 y 0499] o de Juan de Merlo [ID2439], y cuya presencia en los folios de SA7 no resulta extraña, bien sea como autor o destinatario de textos, participando en alguna otra ocasión en poemas en colaboración, como las preguntas y respuestas sostenidas con Juan de Merlo y Alfonso V (por quien contesta Carvajal). Por otra parte, y pese al tantas veces referido estado caótico del códice en la actualidad, quizá el análisis del contexto en que esta pieza aparece compilada (folios 15v-16r) pueda arrojar alguna luz. [...] En folios posteriores al *Juramento* aparece de nuevo Fernando de Guevara, cruzando una respuesta a la que Juan de Merlo había dirigido a instancias de Gómez Carrillo, otra muestra más de la alta frecuencia de poemas colaborativos [ID2437-2438-2439, fols. 17v-18r]. Esto es, hay cierta unidad en estos folios, tanto en el carácter colectivo de los poemas, del que también participa el *Juramento*, como en cuanto a los autores que intervienen. Quizá, por tanto, pudiéramos postular que Fernando de Guevara fuese el notario en la jura de García de Pedraza (2012a: 207-208, n. 30).

Las razones aducidas por este investigador son suficientes para considerar que Pedraza se relacionó literariamente en estas piezas con Fernando de Guevara, notable

<sup>171</sup> Santillana compone “Antes el rodante cielo” (ID0048) a ruego de su primo don Fernando; ello muestra que el de Guevara seguía de cerca la labor poética del señor de Buitrago.

personaje nacido hacia 1406 y doncel de Juan II (Vendrell 1945: 52-53).<sup>172</sup> El de Guevara poseía un espíritu aventurero que lo llevó a participar activamente en la vida caballeresca de la época y a viajar por varios países como Portugal, Alemania o Italia (Riquer 2008: 153-154); don Fernando era, además, un habitual en justas y torneos como los que se celebraron en 1434 en Valladolid, o los que siguieron al recibimiento, en esa misma ciudad, de la princesa doña Blanca de Navarra con motivo de su casamiento con el príncipe Enrique (1440), acontecimiento este último al que también concurrió García de Pedraza.<sup>173</sup>

En alguno de esos eventos cortesanos habría tenido oportunidad nuestro poeta de convertir a Fernando de Guevara en su confidente amoroso, pues es esto lo que sucede en 9-a) ID2432 I 2433: tras haber conseguido la aceptación de su amada, el portavoz poético declara a su destinatario Fernando de Guevara su intención de hacer *juramento* a propósito de las virtudes de aquella; al tiempo, lo hace partícipe de la oposición a que se enfrenta por parte de los parientes de la mujer, quienes se oponen a la relación amorosa (véase apartado 1.3.1.). Lejos de obviar las palabras de su colocutor, el de Guevara toma un papel activo en el juego poético, y compone un *juramento* de amores con el que sellar las palabras del pedrazano (9-b) ID2433): a través de un diálogo que estructura la totalidad de la pieza, Guevara plantea al señor de Pedraza una serie de cuestiones que este confirma siguiendo el formalismo propio

---

<sup>172</sup> Con todo, ha de señalarse que, por estas fechas, vivió también *Fernando de Sandoval*, un noble importante y conocido, cuyo nombre, quizá, propició la confusión del copista; se trata de Fernando de Sandoval y Rojas, II conde de Denia, hijo del conde de Castro y adelantado Diego Gómez de Sandoval y Rojas y de Beatriz de Avellaneda, y casado en 1427 con Juana Manrique de Lara (Franco Silva 1984: 54). El adelantado Diego Gómez de Sandoval y Rojas, padre del Fernando que ahora interesa, era sobrino del arzobispo Sancho de Rojas (como se ha visto, hermano por parte de madre del mariscal Pedro García de Herrera; véase apartado 1.2.2.2.); la notable influencia de su tío el prelado hizo que el adelantado tomase el apellido y armas de este (*Rojas*), una circunstancia de la que después se arrepintió pero que se transmitió a sus sucesores (*ibid.* p. 50). De este modo, no es infrecuente que su hijo Fernando de Sandoval y Rojas aparezca en la documentación como *Fernando de Rojas*, de ahí que el personaje no sea muy conocido por su primer apellido. De cualquier modo, la confusión entre el apellido Guevara y el apellido Sandoval en la rúbrica es difícil de explicar (no son gráficamente similares); siquiera como hipótesis podría pensarse que quizá un *Fernando de Sandoval* hubiese estado presente o participase de alguna manera en el juego poético practicado entre Pedraza y Guevara (los juramentos se realizaban ante unos testigos). Cabe preguntarse también si el Fernando [de Sandoval] y Rojas histórico es el mismo que compone el texto ID2601 “Avnque soy çierto que peço” de SA7, atribuido por la rúbrica a un *Fernando de Roxas*.

<sup>173</sup> Fueron muchos los nobles que asistieron a la entrada de la princesa doña Blanca en la ciudad del Pisuerga y a las subsiguientes fiestas por su casamiento con el príncipe heredero de Castilla; de entre ellos, merecen ser destacados varios relacionados con el quehacer literario del pedrazano como Íñigo López de Mendoza y Rodrigo Manrique (coautores de la serrana 7-ID2424) o Fernando de Guevara (con quien protagonizó 9-a) ID2432 y b) ID2433). Los dos últimos, además, actuaron como mantenedores en una justa ordenada por el infante don Enrique: “E otro día hizo sala el Infante Don Enrique, é por mas honrar la fiesta, mandó hacer una justa en arnes real, de que fueron mantenedores Don Gabriel Manrique, Comendador mayor de Castilla, é Rodrigo Manrique, Comendador de Segura, é Don Fernando de Guevara, é Rodrigo Dávalos, é García de Padilla” (Rosell 1953, II: 569).

de este tipo de actos notariales (“- Sí, juro”), pero también con una notable dosis de humor (su amor lo lleva a jurar todo y cualquier cosa).<sup>174</sup>

Además del evidente trasvase de una temática jurídica al ámbito amoroso (véase apartado 1.3.1.), que habría que relacionar con “la altísima proporción de juramentos, promesas y otros actos de compromiso que los reyes emplearon en múltiples contextos y situaciones” a lo largo del siglo XV (Carrasco Manchado 2007: § 2), es notoria la potencialidad dramática y humorística de la pieza, al parodiar el acto solemne de la jura “ante un auditorio familiarizado con este tipo de solemnidades, pues, no en vano, el acto de juramento, y las condiciones que lo rodean, incluso las fórmulas verbales y aun la gestualidad requerida por el acto, están bien documentadas en los textos jurídicos medievales, muy especialmente en el título once de la tercera de las *Siete Partidas* del rey Sabio” (Chas Aguión 2012a: 203). Se trata, pues, de otro caso en que el pedrazano pone sus dotes humorísticas al servicio del entretenimiento de la corte, contando, además, en este caso, con la complicidad de su dedicatario Fernando de Guevara, quien lleva la voz cantante en esta alegoría legal.

### 1.3.2.2. Otras relaciones literarias y juegos poéticos

Aun cuando Íñigo López de Mendoza, Rodrigo Manrique, Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Guevara son las relaciones literarias más importantes de García de Pedraza, a esa nómina de autores cabría añadir algunos otros; es el caso de los ya mencionados Suero de Quiñones y Juan Pimentel, quienes compusieron sendos textos que evocaban el *Infierno* en unas circunstancias similares a las que lo hizo el pedrazano con 1-ID2406 (véase apartado 1.3.2.1.1.), pero también el de Juan de Dueñas, Francisco Bocanegra y el legendario Macías, figuras cuya conexión con el Herrera es posible explicar atendiendo al entorno poético de don Íñigo López.

En lo que respecta a Juan de Dueñas, tanto él como Pedraza compusieron estrenas o aguinaldos poéticos conectados entre sí (véase apartado 1.2.1. y 6-ID2423); ello implicaría que los dos escritores se conocieron y fueron guiados, al menos en esa ocasión, por

---

<sup>174</sup> Como señala Chas Aguión, esta clase de diálogo en que la pluralidad de voces se estructura a través de una única composición, habitualmente en estrofas alternas, es poco frecuente, y constituye uno de los escasos testimonios de lo que en los antecedentes románicos (particularmente en la *tensó* y el *partimen*) era la normal habitual (2012a: 196).



propósitos compositivos similares, lo que permite establecer una conexión literaria entre ambos.

En cuanto a la posible cronología para la creación de esas piezas, los datos biográficos de Dueñas permiten acotar unas fechas aproximadas. Y es que este, firme partidario de los infantes de Aragón, fue un caballero vinculado con la corte navarra entre 1430 y 1433, momento en que ejercía como maestresala (Beltran 2009a: 466); posteriormente, en 1435, partió hacia Italia, donde participó, al igual que otros hombres de su tiempo, en la batalla de Ponza, en la que fue hecho prisionero hasta 1438 (Vendrell 1958: 151-152). Entre 1438 y 1439, figura al servicio de Alfonso V en Nápoles, y no volvió a Castilla hasta el año 1440 (Presotto 1997: 16 y Beltran 2009a: 466). Por tanto, ha de concluirse que Pedraza y Dueñas hubieron de coincidir y componer las estrenas o antes de 1435 (fecha en la que el segundo se embarca rumbo a Ponza) o tras el regreso de Dueñas a la Península en 1440.<sup>175</sup>

Francisco Bocanegra es otro de los escritores que figura en SA7 vinculado al círculo literario de don Íñigo: compone una canción a dos voces con él (ID2403 “Se que pueden buen dezir” e ID2404 R 2403 “Desfraço es que bien sentiende”), es autor de una serrana copiada en la sección consagrada a esa modalidad poética y, además, sus cinco textos transmitidos por ese cancionero aparecen en los folios donde más se deja sentir la presencia del señor de Buitrago (véase apartado 1.2.1.). Por ello, no sorprende que Pedraza, al igual que Santillana, conociese a Bocanegra y gustase de sus versos, lo que cristalizó en la cita de un pasaje de su canción ID2290 “Pues tanto tuyo feziste” en el *dezir* citador 4-ID2413, que confirma las interrelaciones que se producían entre los creadores de ese círculo poético.

En tercer lugar, el legendario Macías dejó una fuerte impronta en la obra pedrazana, pues también en su *dezir* con citas 4-ID2413 introduce un fragmento lírico de cuya autoría es responsable el mártir de amor.<sup>176</sup> Ello ha de responder a la preferencia personal del marqués

---

<sup>175</sup> En este sentido, no debe perderse de vista que Juan de Dueñas intercambió en SA7 versos con Íñigo López de Mendoza –el célebre *Dezir contra los aragoneses* de Santillana (ID2603 “Uno piensal bayo”) y la réplica de Dueñas (ID0370 R 2603 “Avnque visto mal argayo”), fechados en 1429, cuando don Íñigo era frontero en Ágreda (Perez Priego 1999: 221)–, y que estos textos se copian en SA7 en vecindad con la canción 10-ID2602 del pedrazano, una circunstancia que apuntala la ya aludida conexión literaria entre el señor de Pedraza y el de Dueñas y que, además, sugiere la posibilidad de que don Íñigo hubiese actuado como nexo de unión entre ambos (véase apartado 1.2.1.).

<sup>176</sup> La influencia del gallego es todavía mayor si se tiene en cuenta que una de las citas que incorpora en el *dezir*, que toma de una canción de Diego Hurtado de Mendoza, ha de remontar en última instancia a un texto de Macías (véase apartado 2.3.2. y 21-ID2417, nota 1-4). También, en una suerte de juego de cajas chinas, el mártir de amor es mentado en 1-ID2406, al evocar el argumento del *Infierno* de Íñigo López, texto que se parodia en la composición.

por la figura, y de ahí que varios miembros de su círculo en SA7, como Diego Hurtado de Mendoza, Juan Pimentel o Pedraza, evoquen a Macías en sus composiciones (véase apartado 2.3.2.).

Además, tampoco debe olvidarse que la existencia de su *dezir* citador 4-ID2413, al tiempo que da a conocer algunas de las preferencias literarias del pedrazano (en él se incluyen los pasajes de Diego Hurtado de Mendoza, Francisco Bocanegra o Macías), permite constatar que este círculo literario hubo de ser más amplio de lo que hoy se puede suponer merced a los testimonios conservados; y es que, de las ocho citas que contiene el poema, tan solo conocemos la autoría de las cuatro mencionadas, pero hay otras cuatro de procedencia actualmente desconocida. Lejos de tratarse de una situación anecdótica, es esta, al decir de Whetnall, una tesitura frecuente en SA7, un cancionero en que, aunque son numerosos los poemas citadores, son pocas las referencias intertextuales de las que se sabe su origen (2010).<sup>177</sup>

De interés en este sentido es también 11-ID2610, poema en que cabría la posibilidad de entender que existe una relación literaria: la canción constituye un auténtico desafío de lucha dirigido hacia aquel o aquellos (no queda claro si el reto se destina hacia un único caballero de identidad no desvelada, se dirige a una colectividad o encierra ambas posibilidades –sin descartar que se trate de una ficción–) que osen sobrepasar a otras mujeres por encima de la *senyora* protagonista.<sup>178</sup> Se trata, pues, de una muestra de posible juego cortesano en que se entremezcla poesía y actividad caballeresca (Campos Souto 2008: 29), una práctica que hubo de ser más habitual de lo que los testimonios permiten documentar.

---

<sup>177</sup> Además de las citas, Pedraza incorpora algún refrán en sus poesías; y es que la inserción de refranes en las obras literarias fue un aspecto muy característico de la Edad Media española y aun de la poesía cancioneril, en la que hay constancia del uso de paremias ya desde sus inicios en Castilla (Casas Rigall 1995: 186-187). Formalmente, aparecen en el cancionero amoroso como cita (introducidos por lo general por una marca externa que explicita su carácter de refrán) o como acomodación (se funde el pasaje con el texto poético sin necesidad de utilizar una marca), posibilidades que brindan al poeta mayores oportunidades de lucimiento (*ibid.* p. 189). En el caso de García de Pedraza, se trata en los dos casos de acomodaciones: así parece ocurrir en la finida de 1-ID2406, cuando el poeta declara tener “creído / de cobrir bien el mi techo” (vv. 81-82), formulación que recuerda a algún refrán conocido en la época, como “bardar bien el su corral”, documentado en Pedro de la Caltraviesa (Tato 2013a: 115, n. 47-48). Además, quizá se encuentre otra acomodación de refrán en el verso “fará aún otro gesto” de 3-ID2411 (v. 27), empleado por otros autores cancioneriles (véase la edición).

<sup>178</sup> La primera perífrasis alusiva a su contrincante parece inclinar la balanza a favor de un único destinatario del reto (“A quien diz ser mexorada / sobre todas su senyora”); si bien tanto la segunda, introducida por el condicional y con un futuro de subjuntivo (“si ay quien ventaxada / dixiere ser su senyora”), como la presencia del pronombre “Todos” en el verso 5 en el verso 5 permite entender que se trata de un desafío general, dirigido a cualquiera que ose ofenderlo con su comportamiento.

### 1.3.3. Géneros y formas

Parece conveniente atender a la forma de sus textos, a las modalidades poéticas que adoptan y a la métrica. En este sentido, lo primero que ha de tenerse en cuenta es la labilidad de la noción de género en una literatura de límites tan difusos como la cancioneril, una poesía en la que, si bien es verdad que la codificación existía y se transmitía eficazmente de unos autores a otros, también lo es que su poética ha de deducirse en muchas ocasiones de las muestras conservadas (Lapesa 1988: 259).<sup>179</sup> Y es que, aun cuando se cuentan géneros bien caracterizados en el cancionero castellano (fundamentalmente la canción y el *dezir*), otras veces la distinción no resulta tan sencilla, pues disponemos de pocas huellas que, además, no son claras; así sucede, por ejemplo, con el *juramento* (9-b) ID2433) que sigue al *dezir* 9-a) ID2432 I 2433, una composición heteroestrófica y dialogada de difícil catalogación genérica.

Atendiendo a su forma, en la obra pedrazana se puede hablar de ocho canciones (2-ID2410, 5-ID2420, 6-ID2423, 7-ID2424, 10-ID2602, 11-ID2610, 12-ID2611 y 13-ID2612) y seis *dezires* (1-ID2406, 3-ID2411, 4-ID2413, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619). Ahora bien, en las canciones como en los *dezires* puede observarse una importante *variatio* tanto en lo que atañe a su construcción formal como a las modalidades que implican.

#### 1.3.3.1. La canción

Es este el género del que más muestras nos lega (ocho),<sup>180</sup> cifra que no debe sorprender habida cuenta de que es el género por antonomasia de la poesía cuatrocentista, una forma que nace ligada a la música (Le Gentil 1949-1952, II: 263) y cuya evolución a lo largo del siglo XV devino en la adopción de una estructura fija constituida por una cabeza o tema inicial a la que sigue una estrofa integrada por una mudanza (cambia las rimas de la cabeza) y una vuelta (las retoma e incluso repite algunas de sus palabras o versos completos) (Beltran 1988: 133).<sup>181</sup> Aun cuando principalmente esta forma es el molde para vehicular el sentimiento amoroso y el elogio a la dama, Pedraza la emplea también para dar cuerpo a

<sup>179</sup> La escasez de textos sobre poética medieval constituye un importante escollo; en relación con este asunto véase Weiss (1990).

<sup>180</sup> Todas ellas, a excepción de la serrana con Santillana y Manrique (que porta el rótulo *serrana*), son presentadas como *canción* por la rúbrica.

<sup>181</sup> Sobre la canción es imprescindible el citado estudio de Beltran (1988), además de su reciente revisión (2016a); son también útiles las páginas que a este género dedicaron estudiosos como Navarro Tomás (1993: 140-143) y Le Gentil (1949-1952, II: 263-290). Será en adelante referencia imprescindible el estudio ofrecido por Tato (2016a).

modalidades bien conocidas como la serrana o el aguinaldo. Interesante es también el reto, tal vez dirigido a un interlocutor concreto (véase *supra*); además, resulta curiosa 5-ID2420, en la que oímos el desgarrador lamento de un enamorado abandonado por su dama.

Por lo que se refiere a la estructura, estas canciones han de ubicarse todavía en un estadio intermedio de la evolución del género: el correspondiente a la primera mitad del siglo XV, un período en el que conviven muestras con varias vueltas con el modelo de una sola vuelta que se acabará imponiendo en generaciones posteriores (Beltran 1988: 126-128). Es precisamente el *Cancionero de Palacio* uno de los mejores ejemplos a este respecto pues, como ha estudiado Tato, en él la canción es el género predominante en la forma de una cabeza de cuatro versos a la que siguen una o más estrofas de ocho que integran la mudanza (primeros cuatro) y la vuelta (otros cuatro) (Tato 2016a: 709-710): según esta investigadora, lo más habitual es que, tras el tema, figure una sola copla, aunque también existe una alta proporción de canciones con dos vueltas.<sup>182</sup> No son otras las características de las canciones del pedrazano: cuatro de ellas se componen de un tema inicial seguido de un desarrollo de una sola estrofa que acoge mudanza y vuelta (los textos 5-ID2420, 6-ID2423, 10-ID2602, 11-ID2610); tres cuentan con dos vueltas (2-ID2410, 12-ID2611, 13-ID2612), mientras que 7-ID2424, escrita en coautoría, está constituida por tres, a cargo de otros tantos poetas. Se trata, pues, de canciones por lo general breves, que se ajustan a la tónica dominante en SA7.<sup>183</sup>

En todos los casos, sus canciones se abren con una cabeza o tema inicial de cuatro versos (longitud que será preceptiva en la segunda mitad del siglo XV), a la que siguen una o dos vueltas (tres en 7-ID2424) que, si bien son regulares en las de una vuelta, en las de dos presentan ciertas variaciones en lo relativo a la rima: tal ocurre en 2-ID2410, cuya rima es abrazada en la primera mudanza (abba) y alterna en la segunda (cdcd), y en 13-ID2612, con rima alterna en la primera mudanza (abab) y abrazada en la segunda (cddc).<sup>184</sup> De particular interés a este respecto es 12-ID2611, que dispone de dos vueltas irregulares que incorporan nuevas rimas a través de un verso de enlace con la mudanza (xyxy/abbaaccx/deeddfx).<sup>185</sup>

<sup>182</sup> Menos frecuentes son las piezas con tres o más vueltas, si bien aparecen más de una decena con esa extensión ligadas sobre todo a la figura de Pedro de Santa Fe (Tato 2016a: 724).

<sup>183</sup> Interesa señalar también que ninguna de estas muestras poéticas posee finida, un cierre que, aun siendo más habitual en los autores de *Baena*, todavía se encuentra en algunas canciones de *Palacio* (Tato 2016a: 725-726), como sucede en varias muestras de la producción de mosén Moncayo (véase apartado 3.3.3.).

<sup>184</sup> Se entiende por canciones regulares “aquellas cuya vuelta repite la forma y las rimas del estribillo y cuyas mudanzas repiten el mismo esquema y tienen igual o menor longitud que éste, pero nunca menos de cuatro versos” (Beltran 1988: 49); de ahí que tanto 2-ID2410 como 13-ID2612 no puedan considerarse regulares.

<sup>185</sup> Las canciones con vuelta irregular e incluso verso de enlace no son infrecuentes en SA7 (Tato 2016a: 721).

En cuanto al sistema de consonancias, emplea varios esquemas diferentes, pero manifiesta una marcada predilección por las rimas abrazadas, especialmente en los temas iniciales (a excepción de 5-ID2420 y 13-ID2612, que presentan rima alterna), una tendencia que, aun siendo la imperante en SA7 (Tato 2016a: 709), retrocederá a lo largo del siglo XV a favor de la combinación *xyxy* (Beltran 1988: 29). En lo que atañe a sus canciones de una vuelta, las combinaciones son las siguientes:

1. *xyyx* / *abbaxyyx* (6-ID2423, 10-ID2602)
2. *xyyx* / *ababxyyx* (11-ID2610)
3. *xyxy* / *abbaxyxy* (5-ID2420)<sup>186</sup>

En las de dos vueltas se registran las siguientes:

4. *xyyx* / *abbaxyyx* / *cdcdxyyx* (2-ID2410)
5. *xyyx* / *abbaaccx* / *deeddfx* (12-ID2611)
6. *xyxy* / *ababxyxy* / *cddcxxyy* (13-ID2612)<sup>187</sup>

Otro de los aspectos reseñables tiene que ver con el empleo del *retronx*, un procedimiento poco frecuente en el *Cancionero de Baena* pero que es bastante usual en *Palacio* (Tato 2016a: 711) y que consiste “en la repetición de versos del estribillo en la parte correspondiente de la vuelta, a veces reducido a la palabra en rima” (Beltran 1988: 51, n. 29). Ciertamente, fue este un recurso del gusto del autor, pues en casi todas sus canciones se encuentra algún tipo de *retronx*. Ahora bien, la repercusión de versos no es aplicada de modo sistemático ni afecta a todas las estrofas por igual, pues ninguna de sus canciones repite con exactitud los del tema en todas las vueltas (como procedería canónicamente): en algunas canciones, se produce un *retronx* de palabra (tal ocurre en 12-ID2611, que repite la forma verbal “mereçes” al final de cada copla), a veces irregular (como sucede en 5-ID2420, que reitera el sustantivo “amor” en el vértice de los versos 4 y 10; o en 13-ID2612, que utiliza la forma verbal “veo” al final de los versos 2 y 18); también existe algún *retronx* parcial, que reitera sin variación las palabras en rima (en 11-ID2610, “su senyora” [vv. 2 y 10], “desd’agora” [vv. 3 y 11] y “l’espada” [vv. 4 y 12] se repiten invariables como *retronx* de

<sup>186</sup> En el primer y segundo caso, se trata de esquemas muy frecuentes en SA7 (el primero es también el que con mayor asiduidad se registra en esta antología); en cuanto al tercero, no siendo raro, tiene una menor incidencia en la colectánea salmantina (Tato 2016a: 710).

<sup>187</sup> En lo que concierne a la canción que escribe en coautoría con Manrique y Santillana (7-ID2424), su esquema estrófico es así: *xyyx* / *ababxyyx* / *cdcdxyyx* / *efefxyyx*.

palabra).<sup>188</sup> Pueden producirse también otras irregularidades (como en 2-ID2410, que duplica la construcción con el participio del verbo *ver* y el sustantivo “beldat” en los versos 3 y 10-11) y es frecuente en el autor que el *retronx* experimente variaciones léxicas y morfosintácticas entre uno y otro segmento, como sucede en 6-ID2423 (las palabras en rima del tema se disponen de forma diferente en la vuelta), en 10-ID2602 (además de incluir ciertas modificaciones, el *retronx* es excepcionalmente largo –cuatro versos–) o en 13-ID2612 (canción que, además de incorporar una suerte de *retronx* de palabra –véase *supra*–, aplica el procedimiento repitiendo con una ligera alteración el último verso de la cabeza, si bien solo en una de las vueltas).<sup>189</sup> Estas variaciones en la repercusión de versos no son infrecuentes en la época y pueden entenderse como un reflejo de la voluntad innovadora del autor.<sup>190</sup>

Cabría también hablar del uso de las coplas *capfinidas* en 2-ID2410, que retoman la última palabra de una estrofa en el principio de la siguiente; e, incluso, del empleo de una suerte de coplas *capdenals* en 13-ID2612, al encabezarse las distintas estrofas mediante el vocativo *coraçón*. Se trata, nuevamente, de técnicas que dan cuenta de la destreza del escritor, quien no duda en ensayar este tipo de recursos efectistas.

Estructura	Esquema de consonancias		Existencia de <i>retronx</i>	
	Regular	Irregular	Con <i>retronx</i>	Sin <i>retronx</i>
4, 8	xyyx / abbaxyx		6-ID2423, 10-ID2602	
	xyyx / ababxyx		11-ID2610	
	xyxy / abbaxyxy		5-ID2420	
4, 2x8		xyyx / abbaxyx / cdcdxyx	2-ID2410	
	xyyx / abbaaccx / deedffx		12-ID2611	
		xyxy / ababxyxy / cddcxxyx	13-ID2612	
4, 3x8	xyyx / ababxyx / cdcdxyx / efxxyx			7-ID2424, ID2425 e ID2426

Tabla VIII

<sup>188</sup> Para Beltran, “cuando el poeta no alcanza a encerrar los contenidos previstos en el estrecho margen de estribillo y mudanza”, el *retronx* parcial sustituye al propiamente dicho; la conservación de las palabras en rima de la cabeza permitiría un desarrollo más amplio de los contenidos sin renunciar al esquema reiterativo que ofrece la canción con *retronx* (1988: 108).

<sup>189</sup> Sobre algunas de las irregularidades indicadas ya llamó la atención Tato (2016a: 712-713).

<sup>190</sup> La inexistencia de un *retronx* prototípico podría verse compensada, en opinión de Tato, “en cierto modo, por el impacto que, especialmente en composiciones breves, había de suponer la combinación de octosílabos y quebrados” (2016a: 713, n. 582). Tal podría suceder en 5-ID2420, breve canción en que tanto la cabeza como la vuelta combinan octosílabos llanos y quebrados agudos.

En lo que toca a la medida de los versos, en su gran mayoría son octosílabos; la única excepción se produce en 5-ID2420, que combina en la cabeza y en la vuelta los octosílabos llanos en los impares con los trisílabos agudos en los pares (que se convierten en tetrasílabos por compensación), lo que puede tomarse como indicio de la musicalidad de la pieza. Con respecto a las confluencias vocálicas establecidas por fonética sintáctica, sigue el autor la tónica imperante en la antología salmantina, en la que, como indica Tato, “la contigüidad de vocales en la cadena fónica no es muy frecuente, lo cual se ajusta a la tendencia señalada por Dorothy C. Clarke” (2016a: 701). Así, de un total de 116 versos que escribió Pedraza bajo el molde formal de la canción, tan solo en 28 existe algún tipo de encuentro vocálico en la cadena (esto es, solo en un 24% de ellos); la confluencia suele resolverse más frecuentemente mediante sinalefa, de la que se registran 18 casos frente a 11 de dialefa.<sup>191</sup> Su proceder, por tanto, armoniza también con el seguido en SA7 y aun con la tendencia general en la época, en la que se irá adoptando la fonética sintáctica natural del castellano, de clara predilección por la sinalefa (Beltran 2016b: 468).<sup>192</sup>

La rima es, en todas las canciones, consonante, perfecta y por lo general llana, si bien tampoco falta la aguda (de los 116 versos que integran este género, 81 son paroxítonos y 35 oxítonos), que alterna con la grave en busca del artificio formal;<sup>193</sup> de particular interés es la canción 5-ID2420, en la que la alternancia de rimas paroxítonas y oxítonas en el estribillo y la vuelta parece apoyarse en la heterometría (el quebrado es siempre agudo), lo que refuerza todavía más el contraste:

Allí, tras d'aquella penya,  
oí dolor  
e mostrava tal ensenya  
por amor:

“Alunyádesvos, senyora,  
mi bien et toda mi vida:

<sup>191</sup> En una oportunidad se producen dos encuentros en el mismo verso, de ahí estas cifras.

<sup>192</sup> En ocasiones la fusión de vocales se produce incluso gráficamente (“l'espada”, “desd'agora”, “errart'en”, “qu'el”, etc.); téngase en cuenta también que el cómputo de versos con confluencias vocálicas incluye algunos que funcionan como *retroñx* y, por lo tanto, reiteran un mismo encuentro vocálico en varias ocasiones; así las cosas, la irregularidad que caracteriza a los *retroñx* de este autor permite variaciones en este sentido, como ocurre en 13-ID2612: “desviar de ti / el desseo” (v. 4), “desvía de ti\_el desseo” (v. 12). En algún caso la isometría se consigue mediante otros metaplasmos como la diéresis (“diablo” en 13-ID2612, v. 13). Sobre estos temas véase el clásico artículo de Clarke (1955).

<sup>193</sup> Hay alguna rima imperfecta; tal sucede en 13-ID2612, en que se hace rimar “esperas” (v. 6) con “mueras” (v. 8).

ja, triste, cuán feneçida  
 queda mi ventura agora!  
 Pues mandat que me manteny  
 vuestro amor  
 por que mi coraçón tenya  
 más valor”.<sup>194</sup>

Algo similar ocurre en 11-ID2610, cuyo estribillo y vuelta son llanos, mientras que las mudanzas se cierran con palabras agudas:

A quien diz ser mexorada  
 sobre todas *su senyora*,  
*yo le ruego desd’agora*  
*qu’eché mano por l’espada.*

Todos quieran comedir  
 que yo terné la verdat,  
 pues la que amo servir  
 no vi su par en beldat;  
 e si ay quien ventaxada  
 dixiere ser *su senyora*,  
*sepa de mí desd’agora*  
*que vernemos a l’espada.*

Por otro lado, aun cuando las rimas de sus canciones son variadas (véase el índice de rimas), no todas conllevan el mismo grado de dificultad: al lado de participios (*-ado*, *-ida*), infinitivos (*-er*, *-ir*) y otras formas verbales (*-é*, *-ía*), se registran terminaciones menos comunes; es significativa a este respecto 12-ID2611, con rimas en *-ura* y *-ores*. Además, existe alguna palabra que se repite en el vértice versal de varias composiciones; es lo que sucede con el vocablo “alegría”, un sentimiento de importante incidencia en la poética pedrazana que aparece en dos canciones en el vértice del verso (2-ID2410, v. 8; y 6-ID2423, v. 8) y aun en más casos en los *dezires* (véase *infra*). Todavía podría allegarse algún recurso empleado en vértice versal, como la pareja formada por los verbos *ver* y *desear*, que tienden a aparecer

---

<sup>194</sup> El efectismo de los quebrados es todavía mayor habida cuenta de la sonoridad de la rima en *-or*, que concentra en el vértice versal vocablos con una gran carga semántica en el texto (“dolor”, “amor”, “valor”).



juntos en otras composiciones cancioneriles (“veo” / “desseo”, 13-ID2612, vv. 2 y 4; sobre este asunto véase 13-ID2612).

Con respecto a las modalidades que implican sus canciones, el pedrazano se valdrá de este género no solo, como habitualmente ocurre, para expresar sus sentimientos y elogiar a la dama (10-ID2602, 2-ID2410, 12-ID2611), sino también para dar forma a diversas modalidades como una serrana dialogada (7-ID2424), un aguinaldo (6-ID2423), una suerte de reto (11-ID2610) e incluso a otras menos usuales como un breve lamento lírico-narrativo (5-ID2420) o una advertencia dirigida a su corazón (13-ID2612).

En lo que atañe a 7-ID2424, se trata de la “sociopoética” serrana que el pedrazano compuso en coautoría con Rodrigo Manrique e Íñigo López de Mendoza. Este tipo de producciones beben de la tradición de las pastorelas ultrapirenaicas y gallego-portuguesas, una modalidad literaria descrita por Riquer en estos términos:

Su tema se reduce al encuentro, en pleno campo, entre un caballero –que frecuentemente relata el hecho en primera persona– y una pastora, que es requerida de amores por aquel. Tras un vivo diálogo, los resultados de esta escena suelen ser variados: la pastora puede acceder a las pretensiones haciéndose rogar a cambio de la promesa de una dádiva; puede, contrariamente, despachar de mal humor a su galanteador, incluso reclamando el auxilio de sus familiares, entregados por allí cerca a faenas agrícolas. La solución puede quedar indecisa tras un diálogo agudo y variado. La gracia de la pastorela estriba principalmente en el diálogo, unas veces elegante, otras veces popular, pero que tiende a contraponer dos estamentos sociales: el aristocrático, representado por el caballero, y el rústico, a cargo de la moza (1989, I: 63).

Si bien sus orígenes son todavía discutidos, parece que la pastorela surgió en la poesía provenzal y de ahí pasó a la francesa, gozando en esa tradición de un cultivo mucho mayor que en tierras de *oc*.<sup>195</sup> Con el florecimiento de la lírica gallego-portuguesa, los modelos galorromances fueron a menudo adaptados a la lengua vernácula propia, añadiendo también un componente autóctono a las convenciones de la poesía trovadoresca, lo que dotará a aquella escuela de características particulares; tal fue lo que sucedió con esta categoría poética, que se aclimató en la tradición literaria de la cantiga de amigo (Lorenzo Gradín 1994: 145) agregando nuevos elementos distintivos como la ambientación en Galicia, la tendencia a prescindir del diálogo o a tenerlo por secundario, la preeminencia del componente

---

<sup>195</sup> Frente a las 25 pastorelas conservadas en provenzal, se cuentan unas 130 en francés (Riquer 1989, I: 63). Sobre la pastorela es mucho lo que se ha escrito; pueden consultarse, entre otros, los clásicos trabajos de Le Gentil (1949-1952, I: 521-534), Jeanroy (1969: 1-44), Zink (1972), Riviere (1974-1976) o Bec (1977-1978, I: 120-133).

paisajístico o la forma de un tipo de cantiga de seguir, la cantiga de citas o cantiga de cantigas (Stegagno Picchio 1989: 415-417 e *ibid.* 1992: 99).<sup>196</sup>

Con ese poso literario de fondo, con el que funden otros elementos pertenecientes al folclore popular, construye el arcipreste de Hita sus cuatro célebres *cánticas de serrana*, que intercala en los episodios de la sierra de su *Libro de buen amor*: se trata de las muestras más antiguas de la modalidad poética en lengua castellana, emparentadas con las pastorelas ultrapirenaicas y gallego-portuguesas, aunque con una variante esencial con respecto a estas, a saber, la modificación del personaje femenino, convertido en los textos de Juan Ruiz en una fea y ruda vaquera que guarda los pasos por la sierra y exige al viajero regalos y satisfacción sexual como moneda de cambio para permitirle continuar su camino. Si bien se han propuesto diversas teorías acerca del origen de las serranas peninsulares, es claro que el componente humorístico, en forma de parodia del género de la pastorela, es innegable en la obra del arcipreste, y sin duda ha de ser puesto en relación tanto con el hondo conocimiento que poseía Juan Ruiz de muchos géneros literarios como con la alta propensión a la burla y la ironía manifestada por el genial creador (Salvador Miguel 2002: 292).<sup>197</sup>

Sea como fuere, lo cierto es que el arcipreste presenta un producto literario diferente a las acostumbradas pastorelas franco-provenzales y gallego-portuguesas; su finalidad paródica, como ya he indicado, es evidente, al invertir los elementos de la pastorela clásica y del amor cortés en general: la mujer, armada con un bastón y de nombre rústico (La Chata, Menga Llorente...), es la antítesis de la dama ideal; la estación es invernal, y no la acostumbrada primavera de las pastorelas; se produce un cambio de roles, al ser ella quien

---

<sup>196</sup> Se conservan nueve pastorelas en gallego-portugués, pero solo tres responden a las normas convencionales de la modalidad galorromance, siendo las seis restantes un género híbrido de las cantigas de amigo y, en menor medida, de las de amor (Lorenzo Gradín 1994: 118-119). En relación con la pastorela galaico-portuguesa y su problemática pueden consultarse, además de los citados trabajos, las aportaciones de Stegagno Picchio (1989, 1992), Lorenzo Gradín (1991, 1992 y 1994) o Brea y Lorenzo Gradín (1998: 217-222), en que se aporta más bibliografía.

<sup>197</sup> La súbita aparición de las cuatro *cánticas de serrana* en el *Libro de buen amor* del arcipreste y, con ellas, de esta modalidad en la Península Ibérica en el siglo XIV, generó ya desde hace años diversos posicionamientos entre los investigadores sobre el posible origen de las serranas peninsulares. Lejos de considerar su filiación con la pastorela galorromance, la temprana crítica (especialmente Menéndez Pidal) insistió en hacer derivar las serranas de Juan Ruiz de unos cantares líricos tradicionales y populares que narraban el encuentro de un caminante con una moza en la sierra, y de cuya existencia era prueba la denominada “serrana de Sintra”, un fragmento copiado en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V) que fue considerado el único y más antiguo de ese tipo en la Península (lo que, por otra parte, implicaba también suponer que la pastorela gallego-portuguesa era una derivación de esas primitivas serranas apenas conservadas). Sin embargo, ya hace un tiempo Stegagno Picchio demostró que la “serrana de Sintra” es un texto tardío, “interpolado na tradição manuscrita da lirica galego-portuguesa, composto como era por un autor do século XV” (1989: 412), lo que echó por tierra las teorías anteriores, y obligó a los estudiosos a observar otras posibles relaciones de filiación. Idéntico interés suscitó el origen de la figura literaria de la serrana o mujer de la sierra, que algunos han relacionado con la mujer salvaje, alótopo femenino del hombre salvaje de la tradición medieval, con las *Matronalias* e incluso con el culto a Santa Águeda (véase Alvar 2010).

toma la iniciativa buscando satisfacer sus deseos sexuales; la pradera se troca en agreste sierra; el caballero va a pie y desprotegido, etc.<sup>198</sup>

Es precisamente en el seno de la familia Mendoza donde se puede rastrear la continuidad de estas muestras poéticas; y es que cuando un Santillana ya experimentado escribe su célebre *Proemio e carta* al condestable de Portugal, le ofrece en él interesantes datos: rememora, entre sus recuerdos infantiles, el haber accedido en la biblioteca de su abuela doña Mencía de Cisneros a un “gra(n)d uolume(n) de cantigas, *serranas* e dezires portugueses e gallegos; de los q(ua)les, toda la mayor p(ar)te era del Rey don Donís de Portugal” (Gómez Moreno 1990: 60; la cursiva es mía); además, recuerda a su abuelo, el también poeta Pedro González de Mendoza, quien “vsó vna manera de dezir cantares así com(m)o çénicos plautinos e tere(n)çianos, tanbién en estrinbotes com(m)o en *serranas*” (*ibid.* p. 61); por último, menciona el *Libro del arcipreste de Hita* entre las obras castellanas que cita al condestable.

Como señala Salvador Miguel, el cancionero de doña Mencía debía contener ejemplos de pastorelas gallego-portuguesas, hipótesis a la que apunta el hecho de que, según afirma el mismo Santillana, la mayor parte de los poemas incluidos en el libro “era del Rey don Donís de Portugal” –de las nueve pastorelas galaico-portuguesas conservadas, tres se atribuyen al rey don Denis– (2002: 289); además, el marqués recuerda también el quehacer poético de su abuelo, en el que individualiza con nitidez la composición de *serranas* –y, de hecho, de Pedro González de Mendoza se ha conservado la pieza ID1388 “Menga dame el tu acorro”, una *cantiga* que este escribió a una *serrana*, según indica la rúbrica– (*ibid.* p. 290). No de menor importancia debió de ser la lectura del *Libro de buen amor* (que Íñigo López llama *Libro del arcipreste de Hita*), donde se presentan las cuatro *serranas* paródicas.<sup>199</sup> A esos antecedentes habría que añadir también el conocimiento, por parte del marqués, de la tradición de la pastorela ultrapirenaica, ya que la poesía de los trovadores se había expandido ampliamente por Castilla desde los tiempos de Alfonso VII, y en sus temas, formas y motivos estaba el origen de la poesía cancioneril castellana; unido a lo anterior, Santillana conoció también preceptivas teóricas como las *Razões de Trobar* de Raimon Vidal de Besalú,

<sup>198</sup> Para los elementos paródicos en las *serranas* de Juan Ruiz, en los que no pretendo profundizar, pueden consultarse, entre otros, Deyermond (1970: 62-64) o Le Gentil (1949-1952, I: 543-550)

<sup>199</sup> Frecuentemente se ha señalado también la *serrana* 18-ID2409 de Diego Hurtado de Mendoza como otro de los precedentes familiares que llevaron a Santillana a la composición de estas muestras poéticas (véase, por ejemplo, Lapesa 1997: 24 o Salvador Miguel 2002: 292-293); no obstante, estos estudios consideran a Diego Hurtado de Mendoza padre de Santillana (el almirante), parentesco revisado en la presente investigación (véase apartado 2.3.3).

que menciona en el *Proemio* a los *Proverbios* (*ibid.* p. 300). En definitiva, en la tradición gallego-portuguesa, la modalidad paródica de Juan Ruiz, sus propios antecedentes familiares y la tradición franco-provenzal debió de encontrar Íñigo López la inspiración que lo lleva a practicar con profusión esta modalidad literaria (es autor de ocho individuales y dos en colaboración), que ha quedado indefectiblemente unida a su nombre en la historia de la literatura castellana, y ello a pesar de las posibles reservas que habría podido manifestar el autor hacia las mismas.<sup>200</sup>

Compuestas aproximadamente entre los finales de la década de 1420 y los comienzos de 1440, en las serranillas de Santillana confluyen el modelo más bien idealizante heredado de la pastorela ultrapirenaica y el más realista de raigambre peninsular (Pérez Priego 1999: 46). De las serranas del de Hita toma el marqués los elementos localistas tales como los topónimos (Boxmediano, Lozoyuela, Bustares...) o antropónimos (Menga, Pascual de Bustares...), también la caracterización campesina, en algunas ocasiones todavía ruda, de las mujeres, como las salteadoras serranillas de Moncayo (ID3429 “Serranillas de Moncayo”), la Menga de Manzanares (ID3432 “Por todos estos pinares”) o la vaquera de Morana, armada con dardo pedrero (ID3430 “En toda la sumontana”); en esta vertiente se inscriben asimismo los atavíos regionales y rústicos que visten (por ejemplo en ID3433 “Entre Torres y Canena”, la moza es presentada con ropajes propios de Andalucía). Por otro lado, de la tradición cortés toma don Íñigo las descripciones de algunas serranas, a las que loa en su belleza u ofrece vasallaje amoroso –es el caso de Yllana, de cuya rusticidad duda el poeta (ID2427 “Desque naçi”), o de la vaquera de la Finojosa, cumbre de hermosura y gracia, que aparece en el ambiente típico del *locus amoenus* (ID3434 “Moça tan fermosa”)–; también incorporará el recuerdo de la imposibilidad de enamorarse de otra que no sea su dama,

---

<sup>200</sup> Uno de los aspectos más llamativos de las serranas de don Íñigo (o *serranillas* como suele denominarlas la crítica; véase Ozanam 2001: 441-442) tiene que ver con su transmisión: sus ocho piezas individuales nos llegaron casi todas a través de SA8 (el cancionero con obras suyas que el mismo Santillana hizo compilar hacia 1456 para su sobrino Gómez Manrique), pues tan solo una de ellas figura también en el *Cancionero de Palacio* (ID2427 “Desque naçi”), que es testimonio único para las dos escritas en colaboración (la tantas veces aludida 7-ID2424, con Manrique y Pedraza, e ID1855 “Madrugando en Robredillo” e ID2600 R 1855 “Senyor yo me marauillo”, con Gómez Carrillo de Acuña). Ello no solo convierte a SA7 en el único código contemporáneo, amén de SA8, que transmite algunos de estos poemas, sino que plantea dudas en lo relativo a la difusión que tuvieron sus serranillas en vida del autor. Entre la crítica, no existe acuerdo acerca de este asunto, y se han apuntado diversas hipótesis: Lapesa opina que “acaso fueran tan conocidas que los compiladores no creyeran necesario transcribirlas; acaso el Marqués se resistiera –por motivos que no conocemos– a facilitarles el texto de ellas” (1997: 27-28); Pérez Priego se adhiere –no sin ciertas dudas– a la hipótesis de Lapesa, y lo atribuye quizá a “la ligereza y ocasionalidad del género”, que se divulgaría sobre todo de forma oral y cantada –la *moça de Bedmar* fue glosada por Gonzalo de Montalbán y también la recuerda Argote– (1999: 40-41); contraria es la postura de Salvador Miguel, quien opina que esa escasa difusión fue debida, sin duda, al “chico aprecio que por los mismos sintió el poeta” a lo largo de su vida, estima que, sin embargo, hubo de renovar al final de sus días cuando decide preservarlas para el futuro incorporándolas al código destinado a su sobrino (2002: 297-299).

tópico que ya estaba presente en las pastorelas ultrapirenaicas, o prescindirá del diálogo, a la manera de las gallego-portuguesas (ID3435 “De Bitoria me partia”).<sup>201</sup>

Santillana asume, pues, las posibilidades temáticas que ofrece esta tradición y las enriquece, explorando un campo hasta ese momento apenas hollado en la poesía cuatrocentista; renueva y actualiza el género imprimiéndole su sello personal, un modelo que es imitado por sus coetáneos (Lapesa 1997: 27; Pérez Priego 2004: 55). Tal es lo que parece suceder en el *Cancionero de Palacio*, antología que, prescindiendo de la preparada por el propio marqués para su sobrino (SA8, que contiene sus ocho serranas), es la que conserva un mayor número de textos de este tipo (seis); muy probablemente este interés responda a una preferencia personal del compilador o compiladores (Salvador Miguel 2002: 300), que puede confirmarse, por una parte, en el hecho de que casi todas sean *única* (al igual que muchas otras composiciones de la colectánea salmantina) y, por otra, en que sea la única antología que copie serranillas de Íñigo López.<sup>202</sup>

Pero más allá del interés personal de un compilador o compiladores hacia esas muestras poéticas, *Palacio* deja entrever ciertas pistas sobre la génesis de las piezas: las serranas copiadas en esta antología se concentran casi en su totalidad en una sección en la que las relaciones entre autores y textos aparecen vertebradas en bastantes ocasiones en torno a la figura de Íñigo López de Mendoza; concretamente si nos fijamos en el elenco de piezas de este tipo que allí se recogen, vemos que dos de ellas se deben a la colaboración del marqués con otros poetas, una a su quehacer personal y otras tres a poetas que, al menos en dos casos (Diego Hurtado de Mendoza y Francisco Bocanegra), se relacionan con don Íñigo por otras vías (véase apartado 1.2.1.). Por si ello no fuese suficiente, García encuentra en los estribillos de las serranas de SA7 varios puntos en común que le permiten sostener la idea de que todas ellas pudieron ser compuestas en un entorno áulico bajo ciertas orientaciones acordadas previamente, pues todas evocan, con fórmulas muy similares, el viaje del narrador masculino y su encuentro con una moza digna de alabanza; asimismo, dividen el tema en dos elementos de amplitud equivalente y designan a la pastora con el término *serrana* (2005: 28-31).<sup>203</sup> Teniendo en cuenta estas circunstancias, no resulta descabellado considerar que los

---

<sup>201</sup> Sobre las fechas, circunstancias de composición y la probable ordenación cronológica de las serranillas en SA8 véanse los trabajos de Terrero (1950), Lapesa (1997), Salvador Miguel (2002) o Pérez Priego (2004), quien aporta más bibliografía.

<sup>202</sup> Además, SA7 ofrece la particularidad de ser el primer cancionero que utiliza conscientemente la rúbrica *serrana* en cinco de los seis textos conservados (Ozanam 2001: 440).

<sup>203</sup> No así la serrana individual de Íñigo López, si bien ello puede deberse, según García, a la inquietud literaria de Santillana, que lo haría diferenciarse del resto (2005: 30-31).

ejemplos de esta categoría poética recogidos en SA7 se deben a la influencia que ejercía Íñigo López de Mendoza sobre los poetas de su entorno, un magisterio del que da buena cuenta la poética pedrazana.<sup>204</sup>

Es, pues, en este complejo marco, en el que debe inscribirse la serrana escrita a tres voces entre Rodrigo Manrique, Santillana y Pedraza. Construida como una canción de tres vueltas (a la que cada escritor aporta una copla), la pieza se amolda a las convenciones propias de la modalidad, pues en ella se narra el encuentro entre un caballero (en principio Rodrigo Manrique, pero enseguida se descubre que hay otros dos) y una hermosa moza y el diálogo que se establece entre ellos, que gira en torno al casamiento de esta, cuestión que no se resuelve (véase apartado 1.3.2.1.1.). Al igual que las restantes debidas a don Íñigo, esta combina elementos propios de la tradición ultrapirenaica y cortés con otros de carácter más autóctono: de la pastorela galorromance, además del asunto (encuentro con una mujer rural a la que se requiere de amores), se toma la importante presencia del diálogo, que vertebrará el texto; de la lírica amorosa cuatrocentista, la idealización y el tratamiento de cortesía que brindan Manrique y don Íñigo a la moza; son rasgos más propios de las serranas ruicianas los topónimos locales y la rusticidad de la muchacha, que pone de manifiesto el pedrazano con su ironía.

La canción también sirve de molde para el desarrollo de una estrena o aguinaldo poético, un tipo de poemilla de circunstancias, que habitualmente bajo esta forma (en este caso con una sola vuelta; véase *supra*), trata del “presente u ofrecimiento –en este caso, poético– que se envía con motivo de alguna fiesta, fundamentalmente en la Pascua de Navidad o en la festividad de Reyes”, un pretexto bajo el que caben múltiples desarrollos, que van desde la felicitación navideña con el augurio de tiempos mejores hasta el requiebro amoroso (Rodado Ruiz 1998: 254). Si bien en el caso de 6-ID2423 el texto aparece únicamente presentado por la rúbrica como *canción*, la presencia de los vocablos *aguinaldo* y *estrena* en el cuerpo del poema permite adscribir la pieza a la modalidad, pues son estos los dos nombres que frecuentemente aparecen en los epígrafes que presentan las muestras

---

<sup>204</sup> Téngase en cuenta que, amén de las escritas por Santillana y las transmitidas por SA7, existen otras muestras inventariables bajo este rótulo (García habla de un corpus de 25; 2005: 26) y debidas a poetas como Carvajal, Fernando de la Torre o Pedro de Escavias; aun así, la cronología de los autores y fuentes que transmiten estas piezas no contradice esta idea. Sobre la serrana cuatrocentista pueden consultarse, además de los trabajos consagrados a las de Íñigo López, la monografía de Marino (1987), los estudios de Ozanam (2001) y de García (2005 y 2009), así como Le Gentil (1949-1952, I: 570-575).

conservadas.<sup>205</sup> Autores como el propio Santillana, Gómez Manrique, Juan Álvarez Gato o Juan de Tapia escribieron estrenas o aguinaldos poéticos con los más variados propósitos: satisfacer de modo elegante compromisos sociales, familiares o políticos, alabar a una figura o solicitarle la concesión de algún tipo de favor (*ibid.* p. 268), como ocurre en el caso de Pedraza.<sup>206</sup>

Asimismo, su canción 11-ID2610 puede ser entendida como una suerte de desafío amoroso, pues se trata de un reto de lucha dirigido contra un particular o todo aquel que pondere las virtudes de otras mujeres (ninguna supera las de su amada). En relación con este asunto, ha de tenerse en cuenta que el duelo o combate singular era ejercicio frecuente en el siglo XV, una época en que las prácticas bélicas simuladas, tales como las justas, los torneos o los desafíos constituían un entretenimiento para la nobleza, una “distorsión de la misión bélica nobiliaria” (Quintanilla Raso 2008: 165), que alcanzó una importante incidencia en el terreno literario. Concretamente, el desafío caballeresco era una batalla cuerpo a cuerpo, adornada de una compleja parafernalia, que un caballero agraviado libraba con otro hasta que uno de los dos era vencido, moría o admitía estar equivocado (Andrés Díaz 1986: 101-102); la práctica se extendió y pervirtió significativamente a lo largo del cuatrocientos, hasta tal punto que los monarcas se vieron obligados a tomar medidas para evitar estos enfrentamientos, como ocurrió en 1480 cuando Isabel la Católica decretó castigos severos para protagonistas, participantes y espectadores de desafíos (Martín y Serrano-Piedecosas 1991: 200-201). Como era de esperar, los desafíos tuvieron también su reflejo en la literatura del período; tal ocurre en el *Libro de buen amor*, en el que la Cuaresma desafía a don Carnal a un combate entre ambos, o en *Cárvel de amor*, en la que existe un desafío entre Leriano y Persio; también en la poesía cancioneril existieron retos de este tipo, normalmente amorosos, en textos de autores como Juan Álvarez Gato, Álvaro de Luna, Suero de Ribera o Juan de Torres (véase 11-ID2610 y Mosquera Novoa 2016: 172, n. 69-72 y 180: 33-36).<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Como indica Rodado Ruiz, “nada, salvo el nombre elegido para las rúbricas, permite apreciar alguna diferencia entre estrenas y aguinaldos” (1998: 258).

<sup>206</sup> De especial interés resulta el delicado *aguinaldo* que Íñigo López dirige a una dama a manera de recuesta amatoria (ID0292 “Sacadme ya de cadenas”), que quizá Pedraza conociese.

<sup>207</sup> El desafío tenía en sus inicios una importante finalidad jurídica, al erigirse en procedimiento mediante el cual la nobleza podía ejercer su derecho a venganza (Martín y Serrano-Piedecosas 1991: 186-192); con todo, su dimensión caballerisca acabó superando a la primera. En relación con su compleja normativa, una de las particularidades más interesantes del procedimiento la constituía el envío de cartas de batalla o de desafío entre el requeridor y el requerido, un aspecto bien estudiado por Riquer en el ámbito catalán (1963-1968) y por Gómez Moreno (1991b) y Orejudo Utrilla (1993) en Castilla. Sobre los desafíos y otros combates caballerescos en la baja Edad Media véanse los citados estudios de Andrés Díaz (1986) y Martín y Serrano-Piedecosas (1991), además de Ladero Quesada (2004: 152-166), entre otros.

De interés es también el juego de voces que se produce en varias de sus canciones; tal es lo que sucedía en la serrana colaborativa, en la que el diálogo entre los caballeros y la muchacha articulaba la pieza (véase *supra*), pero también en alguna otra como 5-ID2420, composición de difícil interpretación en la que el poeta, tras presentar en la cabeza una situación en la cual habría escuchado una dolorida queja amorosa, parece reproducirla literamente en la vuelta, dando cabida a la voz del misterioso individuo abandonado por su dama. El juego de voces se deja sentir igualmente en 13-ID2612, la canción dirigida a su corazón, pues aun cuando no constituye, como sucede en otros casos, un diálogo entre ambos, es evidente que la alocución tiene por destinatario al órgano (véase apartado 1.3.1.).

### 1.3.3.2. El *dezir*

Siendo SA7 un cancionero sobre todo caracterizado por la inclusión de canciones, ha de destacarse el alto porcentaje de *dezires* de Pedraza, que, en términos relativos, se incluyen (1-ID2406, 3-ID2411, 4-ID2413, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619).<sup>208</sup> Y es que, frente a lo que sucede en *Baena, Palacio* cuenta con un corpus mucho más reducido de *dezires*; ahora bien, el fondo poético de textos adscritos a esta categoría en la antología salmantina no es nada desdeñable, pues en ella aparecen copiados por vez primera *dezires* que luego se multiplicarán en las fuentes cancioneriles posteriores (Tato 2016a: 716) y, además, es una de las colectáneas que mayor número de *dezires* citadores conserva (Tomassetti 2000: 1077-1078).

Por lo que se refiere a las diferentes modalidades que cultiva, es autor de un *dezir* con citas (4-ID2413), de uno narrativo en la estela de los infiernos de amor pero destacable por su singularidad (1-ID2406), de otro más breve con elementos que lo ligan también a la narración (8-ID2431) y de tres de carácter lírico (3-ID2411, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619 poseen características que aconsejan esta clasificación). Ahora bien, 9-a) ID2432 I 2433 es una declaración amorosa que el poeta enuncia ante Fernando de Guevara y que introduce 9-b) ID2433, composición dialogada y heteroestrófica, de difícil clasificación genérica, rubricada como *juramento*, en la que Pedraza y el de Guevara alternan sus voces en intervalo regular aunque sin simetría. Posiblemente, el interés manifestado por el compilador o

---

<sup>208</sup> Aun cuando, en el caso de Pedraza, son más las canciones (siete individuales y una en colaboración) que los *dezires* (seis), ha de atenderse a la extensión que ocupan en la colectánea, pues frente a los 116 versos de sus canciones, sus *dezires* suman un total de 355 versos (algo, por otra parte, esperable dada la brevedad de sus canciones).



compiladores de SA7 en sus *dezires* responda a su marcado carácter lúdico-cortesano; y es que gracias a ellos se pueden conocer bastantes aspectos sobre el círculo poético del autor y los escritores con los que se hubo de relacionar (véanse apartados 1.3.1. y 1.3.2.).

Si se atiende a la extensión de los *dezires* pedrazanos y al contenido de estos textos, se observa que todos son de asunto amoroso (tema central de su poética) y tienen una longitud variable: los más breves oscilan entre las tres y las cinco estrofas (tres tiene 8-ID2431, cuatro 9-a) ID2432 I 2433 y cinco 3-ID2411), mientras que los más largos cuentan con entre ocho y diez (ocho posee 4-ID2413, nueve 14-ID2619 y diez 1-ID2406). Por una parte, ello responde a la tendencia general de SA7, florilegio en el que son habituales los *dezires* breves, de tres a seis estrofas; por otra, resulta llamativo por cuanto en esta antología “son poco comunes los que oscilan entre siete y diez coplas” (Tato 2016a: 731, n. 659), lo que lo convierte en una excepción.<sup>209</sup>

En cuanto al número de versos con que cuentan las coplas, por lo general se trata de estrofas de ocho versos (así en 1-ID2406, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619), las más habituales en SA7 para el género (Tato 2016a: 716), si bien algún texto se construye con coplas de siete (3-ID2411). De particular interés resulta 4-ID2413 (el *dezir* con citas), en el que, al final de cada estrofa de ocho versos, a modo de apéndice, se suman las citas intertextuales de cuatro; el engarce de esas inserciones en el texto se realiza enlazando la rima: el primer verso citado repite la del último de la copla precedente, mientras que el último del fragmento incorporado anticipa la rima de la estrofa siguiente, al modo de las coplas *capcaudadas* (Tato 2016a: 720, n. 610; véase también Tomassetti 2000: 1713), una técnica que favorece la cohesión formal del poema a partir de la reiteración de determinados consonantes (Chas Aguión y Álvarez Ledo 2016: 656).

En lo que atañe al metro, el poeta sigue el proceder habitual en los autores de la primera mitad del siglo XV (Chas Aguión y Álvarez Ledo 2016: 659) y aun de SA7 (Tato 2016a: 716), pues utiliza versos de arte menor, casi en su totalidad octosílabos, aunque en alguna ocasión acude a la combinación con quebrados; tal sucede en 14-ID2619, *dezir* en que la segunda semiestrofa de cada copla combina el octosílabo en los versos impares con el quebrado en los pares. Mención aparte merece la heterometría causada por los fragmentos ajenos insertados en 4-ID2413, que incorporan algún verso de cuatro sílabas:

---

<sup>209</sup> Los extensos, que comprenden entre diez y veintidós coplas, son también frecuentes, siendo además excepcional el *Infierno* de Santillana, que alcanza las 68 (Tato 2016a: 731).

Sepan quantos esta carta  
 vieren que tanto padeço,  
 que, con voluntat muy farta,  
 de tristeza ensandeço;  
 e, pues veo mi esperanca  
 ser tornada en tristor,  
 por tornar en su favor  
 cantaré ya, sin tardança:

*¡A!, senyora en que fiança  
 é —por çierto, sin dudança—,  
 no lo ayas por vengança,  
 mi tristura (vv. 1-12)*

Por lo que toca a su estrofismo, se trata en todos los casos de coplas de arte menor o castellanas que suelen ajustarse al patrón de rimas que establece la primera, mudando las consonancias en cada una de ellas (la maestría común o *rimas singulares*); con todo, existe alguna salvedad, como ocurre en 4-ID2413 (el *dezir* con citas), en el que el esquema de rimas de la primera copla (ababcddc) es distinto que el de las demás (abbacddc) y la inserción de fragmentos líricos ajenos al final de cada una de ellas provoca discordancias (en las citas alternan las rimas abrazadas y alternas). En lo que respecta al sistema de consonancias, el autor se aleja en cierto modo de lo que es tendencia general en *Palacio* pues, aunque practica los dos esquemas más habituales de los *dezires* de la antología (la estrofa de ocho versos con esquema de rimas abrazadas característico de la copla de arte menor —abbaacca, presente en 1-ID2406 y en 3-ID2411— y las coplas castellanas constituidas por dos semiestrofas con cuatro rimas abrazadas —abbacddc, empleado en 4-ID2413 y en 8-ID2431—; véase Tato 2016a: 716-717), también ensaya otras combinaciones como *ababcdcd* (sucede en 9-a) ID2432 I 2433 y en 14-ID2619), o incluso otro tipo de estrofas (es el caso de las coplas mixtas de las septillas de 3-ID2411, con esquema *abbaacca*, o de la fórmula *ababcddc* de la primera estrofa de 4-ID2413). En orden de frecuencia, estas son las combinaciones estróficas presentes en sus *dezires*:

1. *ababcdcd* (empleada en 13 coplas; 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619)

2. abbaacca (10 coplas; 1-ID2406)<sup>210</sup>
3. abbacddc (7 coplas; 4-ID2413)
4. abbacca (5 coplas; 3-ID2411)
5. abbacddc (3 coplas; 8-ID2431)
6. ababccddc (1 copla; 4-ID2413)

Por otro lado, hay que tener en cuenta que cuatro de estos seis *dezires* (1-ID2406, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433 y 14-ID2619) introducen un cierre anunciado por una rúbrica interna *fin* y constituido por cuatro versos que retoman una o dos de las rimas de la última semiestrofa (1-ID2406, 8-ID2431 y 14-ID2619 reproducen exactamente el mismo esquema, mientras que 9-a) ID2432 I 2433 incorpora alguna variación); ello responde a una tendencia que, si bien nunca llegó a generalizarse del todo, fue habitual en las muestras del género: consistía en adicionar “una copla con la mitad de versos que las restantes del texto, cuyas rimas recuperaban, siquiera en parte, las de la última estrofa” (Chas Aguión y Álvarez Ledo 2016: 662) y que recibió los nombres de *finida*, *fin* o *tornada*, una característica que poseen también la mayoría de los *dezires* de SA7, sobre todo los extensos (Tato 2016a: 731).

El estudio del cómputo silábico y los encuentros vocálicos establecidos por fonética sintáctica revela datos similares a los extraídos en las canciones, pues, de un total de 321 versos (sin contar las citas intertextuales), tan solo 93 manifiestan algún tipo de confluencia vocálica en la cadena (aproximadamente un 29% de ellos), un dato que concuerda con lo apuntado por Clarke a este respecto (1955: 9); como ya ocurría con las canciones, el encuentro se resuelve más habitualmente a través de la sinalefa (62 casos) que de la dialefa (36 casos), en consonancia con la tendencia general de la época y de la antología en que se compilan sus versos (véase *supra*).<sup>211</sup> También en varias ocasiones la isometría se consigue mediante otros metaplasmos como la diéresis: “oïredes”, “oïrés”, (1-ID2406, vv. 21 y 27), “çelestial” (3-ID2411, v. 33), “crüel”, “agraviado” (4-ID2413, vv. 43 y 56), “guiado”, “guiar”, “influido” (8-ID2431, vv. 9, 11, 18 y 27), “piëdat” (14-ID2619, v. 5).

La rima es, al igual que en las canciones, consonante y de tendencia paroxítonea, si bien el autor no desprecia el empleo de la oxítonea (de sus 321 versos adscritos a la modalidad

<sup>210</sup> Como señalan Chas Aguión y Álvarez Ledo, es esta la combinación más frecuente de coplas octosílabas de arte menor en el período (2016: 659).

<sup>211</sup> En cinco casos se producen dos encuentros en el mismo verso, de ahí que la suma de sinalefas y dialefas (98) no se corresponda con el número de versos que poseen encuentros vocálicos (93). Por otro lado, como en las canciones, la fusión de vocales se produce en varias ocasiones incluso gráficamente (“d’un”, “d’ellos”, “qu’en”, “m’escalaste”, “d’alegría”, “d’Amor”, “s’ençiende”, etc.). Sobre estos temas véase el citado artículo de Clarke (1955).

del *dezir*, 219 son llanos y 101 agudos) e incluso de la inhabitual proparoxítona en uno de los quebrados (14-ID2619, v. 30: “súbitamente”); sin embargo, al contrario de lo que ocurre en las canciones, en las que las consonancias eran prácticamente plenas, sus *dezires* presentan más casos de rimas imperfectas: en varias ocasiones se alterna el diptongo *-ie-* con *-e-* (“enmienta”-“turmenta”, “pensamiento”-“turmento”-“detenimiento”-“defendimiento” y “apriessa”-“cessa” en 1-ID2406, vv. 30-31, 41-48 y 62-63; “quieras”-“verdaderas” en 4-ID2413, vv. 90-91; “yerra”-“tierra” en 9-a) ID2432 I 2433, vv. 23 y 25; o “súbitamente”-“sirviente” y “desespere”-“pluguere” en 14-ID2619, vv. 30-32 y 34-36), así como *-ue-* con *-e-* (“turmenta”-“cuenta” en 4-ID2413, vv. 30-31; o “buena”-“pena” en 14-ID2619, vv. 50-52), e incluso *-io-* con *-o-* (“vós”-“Dios” en 1-ID2406, vv. 58-59). Además, hay una consonancia simulada (“adedre”-“alegre” en 3-ID2411, vv. 23-24) e incluso otro tipo de irregularidades (“escrito”-“bendito” en 8-ID2431, vv. 14-15).

Como las de las canciones, las rimas de sus *dezires* son variadas (véase el índice de rimas) y existen algunas palabras significativas ubicadas en el vértice versal; tal es el citado caso del vocablo “alegría”, que se repite en cinco ocasiones en final de verso (1-ID2406, vv. 36 y 55; 3-ID2411, vv. 1 y 17; y 8-ID2431, v. 8), aun cuando en dos casos constituye un *mot tornat* (figura dos veces en el interior de la misma composición). De ese mismo vicio peca Pedraza en algún caso más (en 1-ID2406 la voz “vía” se halla en el vértice de los versos 33 y 54 y en 8-ID2431 la palabra “cuidado” en el 4 y en el 16); sin embargo, otras veces esta repetición de palabras en rima en el seno de un mismo texto obedece a la habilidad del escritor, pues se produce un cambio semántico entre una y otra forma (el *mot equivoc*, apreciado entre los trovadores): es lo que ocurre en 3-ID2411, en el que la palabra “alva” que aparece en los versos 29 y 32 funciona en un caso como sustantivo y en otro como adjetivo; o en 4-ID2413, en el que “desseo” es verbo en el verso 22 y sustantivo en el 25.<sup>212</sup> La colocación de alguna pareja antitética en vértice versal (“alegre” / “pesar”, 3-ID2411, vv. 24-25), la proximidad fónica entre las palabras en posición de rima (“pensar”-“pesar” y “adedre”-“alegre”, 3-ID2411, vv. 22-25) o la *derivatio* (“famosso”-“famada” / “posentada”-“reposito” en 14-ID2619, vv. 1-4) son otros de los procedimientos empleados en el vértice versal de sus *dezires*.

<sup>212</sup> Sobre el *mot tornat* y el *mot equivoc* pueden consultarse los trabajos de Fidalgo, focalizados en el ámbito gallego-portugués (1997a y 1997b).

Estructura	Esquema de consonancias	Existencia de finida	
		Con finida	Sin finida
10x8, 4	abbaacca acca (finida)	1-ID2406	
5x7	abbacca		3-ID2411
8x8 - 4	ababcddc (1ª estrofa) abbacddc (resto de estrofas) ccce / cece / ceec (citas intertextuales)		4-ID2413
3x8, 4	abbacddc cddc (finida)	8-ID2431	
4x8, 4	ababcdcd cece (finida)	9-a) ID2432 I 2433	
9x8, 4	ababcdcd cdcd (finida)	14-ID2619	

Tabla IX

Atendiendo ahora individualmente a la tipología característica de cada uno de los textos, el *dezir* citador es muestra de un subgénero poético en boga en la poesía cancioneril cuatrocentista, en el que se incorporan versos de otros poetas; se caracteriza por la función estructural que en él ejerce la cita y el empleo del recurso de la amplificación. La referencia intertextual suele corresponderse con los primeros versos de otra composición, y frecuentemente se introduce mediante una fórmula enunciativa que la explicita en el cuerpo del texto (Tomassetti 2000: 1707-1708); ello ha de ponerse en relación con el fuerte componente lúdico de la poesía de cancionero, pues la cita servía al propósito de evidenciar la referencia a otros poetas, lo que, en última instancia, hablaba de un autor y un público conocedores de otros poemas del momento (véase apartado 1.3.2.). Ha de tenerse en cuenta que la tradición de la cita se circunscribía al período clásico y tuvo gran vitalidad en todas las literaturas románicas medievales, siendo ya empleada por los trovadores provenzales y constituyéndose como fenómeno extendido en la poesía peninsular cuatrocentista, en tanto la practicaron autores como el marqués de Santillana, Jordi de Sant Jordi, Torrellas o Gómez Manrique (Pérez Priego 1999: 215); al tiempo, este procedimiento tuvo una especial incidencia en SA7, pues es el cancionero con mayor porcentaje de poemas citadores –con hasta 25 piezas de este tipo– (Whetnall 2010).

En el caso de 4-ID2413, los pasajes citados aparecen introducidos mediante la habitual fórmula enunciativa que explicita su carácter metapoético (Tomassetti 2000: 1709); también las inserciones poseen carácter estructurante por cuanto se enlazan entre una estrofa y otra como secciones métricas autónomas con respecto a las coplas (si bien se ligan a ellas como coplas *capcandadas*; *ibid.* p. 1712). La utilización precisa de verbos y sustantivos del tipo

“cantar” “cantaré”, “cancción”, etc. para introducir los pasajes citados (una práctica habitual en los *dezires* con citas y que se constata en el de Pedraza), junto con el hecho de que la mayor parte de los mismos sean canciones, indica que probablemente estos fragmentos se cantaban (Whetnall 2005: 180 y 2010).<sup>213</sup>

En cuanto al *dezir* 1-ID2406, se trata de un texto de carácter eminentemente narrativo, en el que tiene cabida el diálogo: el juego de voces se deja sentir en el poema a través del intercambio que mantienen los personajes; en primera instancia, el protagonista habla con el mesonero, quien lo envía a la segunda venta, donde el *yo* entabla también una breve conversación con el hombre meditabundo antes de que este le recite su obra. Pero, además, este *dezir* se adscribe a la modalidad de los infiernos de amor (véase apartado 1.3.2.), un tipo de textos muy característicos de la poesía del siglo XV que deben su existencia en castellano a Santillana, quien construyó un poema moralizante sobre los castigos de amor ambientado en el Infierno; a partir de este, de éxito inmediato, distintos autores (el primero de ellos Pedraza) comenzaron a ofrecer sus versiones del infierno de amor, cuyos rasgos dominantes eran la visión alegórica y el desfile de amantes ilustres. Los motivos y componentes fueron variando de unos textos a otros, prescindiendo o simplificando la visión infernal, aumentando o reduciendo el número de personajes o incluso sustituyendo el castigo por el juicio de amor. De esta manera, el tema fue perdiendo la gravedad moral y el carácter reflexivo y aleccionador que don Íñigo había imprimido a su composición para transformarse en un divertimento cortés que llega a convertirse en tema de invenciones y motes (véase Pérez Priego 2002a: 318). El interés de la creación de nuestro autor radica en que es la suya la primera de las imitaciones, además de en otros aspectos ya señalados, como su carácter paródico (véase apartado 1.3.2.1.1.).

Aunque breve, también de carácter narrativo resulta 8-ID2431, el *dezir* que Pedraza dirige a Diego Hurtado de Mendoza, en el que le solicita que interceda por él para conseguir el favor amoroso (véanse apartados 1.3.1. y 1.3.2.). Los tres restantes, en cambio, podrían ser considerados líricos por cuanto en ellos la expresión de la emoción amorosa centra y articula el discurso: 3-ID2411 constituye una declaración de amor dirigida a la dama virtuosa, 9-a) ID2432 I 2433 es una confesión amorosa que hace a Fernando de Guevara y que desencadena el *juramento* que la sucede (9-b) ID2433), mientras que 14-ID2619 es un extenso *dezir* en el que se desarrolla el motivo de la queja por la crueldad de la dama.

---

<sup>213</sup> Sobre esta temática véanse Tomassetti (1998, 2000, 2003 y 2009 a y b), además de Whetnall (2005 y 2010).

De mayor complejidad resulta la adscripción genérica del *juramento* –tal y como lo rotula la rúbrica– 9-b) ID2433 de Fernando de Guevara, que sigue al *dezir* 9-a) ID2432 I 2433 de Pedraza y con el que conecta temáticamente (véase apartado 1.3.2.). Lo primero que ha de tenerse en cuenta es que no se conserva pieza alguna que responda a una similar formulación; así las cosas, es claro que la rúbrica alude a la transposición paródica que se produce en el texto de ese acto notarial a un punto de amores. Además de la importante presencia del diálogo (que articula la composición), en lo formal, hay que subrayar que estamos ante una composición heteroestrófica, en la que alternan tres sextillas de pie quebrado (en las que se formulan las preguntas del juramento y sus respuestas) con tres cuartetas octosilábicas (que Guevara emplea para expresar sus opiniones sobre el desarrollo de la jura y sus consecuencias) rematadas por una finida. Lo cierto es que no faltan en SA7 ejemplos de diálogos marcados por la heterometría, con estructuras inusuales y esquemas de rimas poco frecuentes (Tato 2016a: 719); por ello, dada la idiosincrasia de la pieza, he preferido diferenciarla del resto de sus *dezires*, pero sin excluir su posible inclusión en esa categoría genérica; de hecho, el propio *Cancionero de Palacio* ofrece muestras de *dezires* heteroestróficos en los que “la diferente construcción de las coplas obliga al cambio en el esquema de rimas, como sucede con la *Misa de amor* o con *Los siete gozos de amor*” (*ibid.*).

Dejando a un lado 9-b) ID2433, desde el punto de vista métrico, estamos ante composiciones de estrofismo libre: el rasgo caracterizador más evidente del *dezir* es su libertad compositiva, “de modo que la extensión, los tipos de metros utilizados y las combinaciones estróficas del decir, así como el cierre a través de una estrofa denominada finida, fin o cabo, ofrecen notables variantes y posibilidades estructurales” (Chas Aguión y Álvarez Ledo 2016: 650). Aun así, lo habitual es que este se presente como “una serie más o menos extensa de coplas octosílabas de arte menor, reales, castellanas o mixtas” (Navarro Tomás 1993: 144), que, como el *dit* francés y en oposición a la canción, se escribían en un principio y preferentemente para ser leídas o recitadas, si bien parece que la música podía sonar en algunos de ellos, especialmente en los citadores (véase Gómez-Bravo 1999a); de hecho, en *Palacio* resulta llamativa la tendencia a dar cabida precisamente a aquellos que estaban musicados –sabemos, por ejemplo, que se cantaba el *Dezir de la muerte*, cuya temática se aparta de la común en SA7– (Tato 2016a: 733-734).<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Sobre el *dezir* son útiles las aportaciones de Le Gentil (1949-1952, II: 181-184) y Navarro Tomás (1993: 144-146), pero sobre todo el trabajo de Chas Aguión y Álvarez Ledo (2016), en el que se recoge más bibliografía. Para la distinción canción / *dezir* y la problemática que plantea véanse los trabajos de Gómez-Bravo (1999a y b).

## 1.3.3.3. Un posible mote

Todavía cabría hablar de otro género en su obra, un mote inserto en 8-ID2431, el texto que Pedraza dirige a Diego Hurtado de Mendoza para solicitarle su intercesión en el logro del galardón amoroso. En un momento determinado, el pedrazano confiesa a don Diego sufrir por amor “asaç penas et cuidado” (v. 4), palabras que aparecen perfectamente integradas en la pieza y que no levantarían la menor sospecha de no ser porque son las mismas que pronuncia por única respuesta el personaje masculino de la escena dibujada en el margen inferior derecho del folio (una dama vestida azota a un caballero desnudo y maniatado mientras le indica “por el puerto d’alegría non passarás”, a lo que el varón responde únicamente con “assaz penas e cuidado”).<sup>215</sup> Ello induce a pensar, dada su brevedad y concisión, que quizá esta sentencia hubiese sido utilizada como mote por García de Pedraza (así lo creía Vendrell, quien la calificó de “divisa”; 1945: 60).

Si bien resulta difícil constatar si “asaç penas et cuidado” fue un mote, lo cierto es que es esta una categoría poética que, pese a haber alcanzado un desarrollo mucho mayor en la segunda mitad del siglo XV (Casas Rigall 1995: 125), no es ajena al *Cancionero de Palacio*, en el que figuran incluso dos rúbricas que anuncian motes: uno de Contreras y otro de Juan de Torres (Tato 2010b). Se trata de una categoría poética basada plenamente en la *brevitas*, ocho sílabas en las que se condensaba un pensamiento o estado de ánimo habitual o pasajero (Le Gentil 1949-1952, I: 214) y que normalmente portaban como lema caballeros y damas en los eventos de la corte (Macpherson 2004: 10-11). Los motes podían tener vida independiente, grabados en la ropa o las armas, y a fines del siglo XV sirven de cabeza a una glosa en la que se explicaba el pensamiento condensado en el mote, como se ve en la sección de *glosas de motes* del *Cancionero general* (Macpherson 2004). A pesar de que es poco lo que se sabe sobre esas muestras poéticas en la primera mitad del siglo XV, no solo existieron en esa época (como prueba SA7, que probablemente atesora los motes más antiguos conservados), sino que parecen haber gozado de una mayor importancia de la que hasta ahora se les ha supuesto (Tato 2012a: 309) y de ahí que quizá “asaç penas et cuidado” pueda tomarse como otro ejemplo más.<sup>216</sup>

<sup>215</sup> Véase el apéndice, en el que se incluye el folio completo y una captura aumentada de la escena.

<sup>216</sup> Sobre el mote pueden consultarse las páginas que a él dedica Whinnom (1981: 57-62) o Macpherson (2004); son también útiles Le Gentil (1949-1952, I: 214-215) y Casas Rigall (1995: 122-126). De este género en la primera mitad del siglo XV se ocupó Tato en dos comunicaciones inéditas (2010b y 2016c); para el de Contreras en SA7 véase Tato (2013b) y para el de Juan de Torres, Mosquera Novoa (2016: 96-97, n. 0) y Tato (2016c).



En fin, lo apuntado hasta el momento no hace sino corroborar el mérito literario de García de Pedraza, un poeta que, valiéndose del molde formal que le ofrecían los dos géneros más característicos de la poesía de su tiempo (la canción y el *dezir*), supo sacarles partido a través de diversos y, en ocasiones, originales desarrollos temáticos, lo que, unido a su constatado interés por el juego socio-literario y a su natural propensión a la comicidad, hubo de convertirlo en un habitual en aquellas veladas palaciegas que luego serían recordadas por Jorge Manrique.



## 2. DIEGO HURTADO DE MENDOZA



## 2.1. CUESTIONES PREVIAS

De forma opuesta a lo que ocurre con García de Pedraza, Diego Hurtado de Mendoza es un poeta conocido y de frecuente aparición en antologías contemporáneas, no solo en las que se ocupan de poesía cancioneril, sino también en aquellas que compilan las letras castellanas en general; asimismo, su nombre se recoge en la literatura científica, normalmente distinguiéndolo por ser el autor del conocidísimo *cosaute* 17-ID2408 “Aquel árbol que buelbe la foxa”, por pertenecer a un linaje con vinculación con la literatura (los Mendoza) o, sobre todo, por ser el padre del marqués de Santillana. Con todo, y al igual que sucedía con el pedrazano, hasta la fecha, su figura no ha sido objeto de atención individualizada por parte de la crítica literaria, sin que exista todavía una edición y estudio de sus poemas. La situación resulta, cuando menos, paradójica, pues, por un lado, no se ha profundizado debidamente en su obra, pero, por otro, se le recuerda como poeta cancioneril representativo en las antologías. Para explicar esta aparente contradicción, es necesario tener en cuenta que, aunque breve (se han conservado siete textos debidos a su pluma), el repertorio poético del de Mendoza es de notable singularidad, al reunir una serie de características que permiten individualizarlo dentro de la nómina de escritores cancioneriles, y de ahí el interés que ha suscitado en los estudios literarios.

La primera mención conocida del poeta Diego Hurtado de Mendoza se encuentra en el manuscrito MN13, de principios del siglo XIX (véase apartado 1.1.); allí se copian cinco de sus siete textos (15-ID2395, 16-ID2400, 17-ID2408, 18-ID2409 y 19-ID2414) y se menciona la fuente de la que proceden, el allí llamado precisamente *Cancionero de Diego Hurtado de Mendoza*, por ser su perqué (15-ID2395 “Pues no quiero andar en corte”) el poema que abre el que hoy se conoce como *Cancionero de Palacio*. En el índice de esa misma fuente, se consigna el íncipit de siete composiciones del autor y el manuscrito en el que se encuentran: se le imputan todas sus piezas de SA7 (seis) a excepción de 20-ID2430 D 2414 “Si amor sse que se parte”, un breve texto cuya rúbrica lo denomina *mudança*; además, en MN13 se le atribuye una canción contenida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (el texto ID6223 “Como quando el alma parte”, de un autor llamado *don Diego de Mendoza* según el epígrafe que lo precede), una circunstancia que, probablemente, responda a una confusión debida a la similitud en los nombres. Y es que es poco probable que el Diego de Mendoza del *Cancionero General* sea el mismo autor que el de *Palacio*: para Beltrán, el citado Diego de

Mendoza, de quien solo se conserva ID6223 “Como quando el alma parte”, se identificaría con la figura del conde de Mérito de ese nombre (segundo hijo del Gran Cardenal y de doña Mencía de Lemos), personaje nacido en 1466, de vida militar muy activa en Granada e Italia, y que llegó a ser virrey de Valencia durante las Germanías (1988: 24); a esa hipótesis se adhieren Perea (2007: 223) y, aunque no sin ciertas dudas, González Cuenca, quien considera, además, que el poeta ha de ser el mismo que Garci Sánchez de Badajoz hace aparecer en su *Infierno de amor* (2004, II: 434-435).

Volviendo al autor que ahora interesa, en las adiciones de Gayangos y Vedia a la *Historia de la literatura española* de Ticknor (1851, I: 571), se aporta su nombre y se le atribuyen seis textos; lo mismo ocurre en la introducción de la primera edición del *Cancionero de Baena* patrocinada por Pidal (1851: LXXXVI), si bien en esta última obra se identifica, hasta donde he podido saber, por vez primera, con el almirante de Castilla así llamado y padre del marqués de Santillana –sin ofrecer ninguna justificación– (*ibid.* p. XLI) e incluso se citan los cinco primeros versos de su *perqué* en otro lugar (*ibid.* p. XXXI). Sin embargo, es la figura fundamental de Ríos quien proporciona más noticias sobre la personalidad literaria de Diego Hurtado de Mendoza: ya en la publicación de las *Obras* del marqués de Santillana, el erudito se había referido a él como poeta –asumiendo que se trataba del almirante– (1852: XXIV, n. 53); pero será definitivamente en su *Historia crítica de la literatura española* donde lo estudie en su condición de escritor (1861-1865, V: 288-294). Al igual que ya hacía Pidal en el prólogo a la edición de *Baena*, Ríos lo identifica con el almirante de Castilla de ese nombre (*c.* 1366-1404) y lo integra, junto con otros escritores, en el grupo de la “Escuela cortesana o provenzal” de finales del siglo XIV y principios del XV; destaca el escaso número de textos conservados (seis según él) y su originalidad en el ejercicio de una poesía de carácter lírico-erótico y transcribe –e incluso comenta brevemente– algunas de sus piezas: el *cosante* 17-ID2408 “Aquel arbol que buelbe la foxa”, la serrana 18-ID2409 “Vn dia desta semana” y la canción 19-ID2414 “Fuerça he de contemplar”, a la que integra la *mudança* 20-ID2430 D 2414 “Si amor sse que se parte” (1861-1865, V: 288-294).<sup>217</sup> La labor de Ríos supone el primer intento de acercamiento individual al poeta Diego Hurtado, si bien, y a pesar de que

---

<sup>217</sup> Es de notar que Ríos, aun cuando identifica a Diego Hurtado con el almirante de Castilla padre del marqués de Santillana, encuentra extraño el hecho de que este último no cite a su progenitor como poeta en su *Proemio e carta*. Efectivamente, la circunstancia es llamativa, y constituirá uno de los argumentos para sostener que este Diego Hurtado no es el almirante homónimo (véase apartado 2.2.1.)

el investigador manejó directamente manuscritos y fuentes documentales, sus valoraciones acusan la subjetividad propia de los estudios decimonónicos.<sup>218</sup>

Poco a poco, y a partir del trabajo pionero de Ríos, el autor comienza a ser citado en los estudios y florilegios de poesía española: Menéndez Pelayo copia su serrana y *cosaute* en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1890-1908, I: 391-392), textos que también recoge Roncaglia en su *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare* (1953: 57-60); Alonso y Bleuca seleccionan el *cosaute* para su *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional* (1956: 332); Lapesa hace varias referencias a su quehacer poético en su libro sobre *La obra literaria del Marqués de Santillana* (1957); Bleuca vuelve a seleccionar el *cosaute* para su *Floresta de lírica española* (1957, I: 43); años más tarde, Florit hace lo propio en *Cien de las mejores poesías españolas* (1965: 17), al igual que Alín en *El Cancionero español de tipo tradicional* (1968: 295-296), Díez Borque en su *Antología de la literatura española* (1977: 523-524) o Frenk en *Lírica española de tipo popular* (1977: 65). Viña Liste lo menciona como autor cancioneril en la *Cronología de la literatura española* (1991, I: 62), mientras que Alvar y Talens incluyen el *cosaute* y la serrana en su *"Locus amoenus": antología de la lírica medieval de la Península Ibérica: latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán* (2008: 707-708), por citar solo algunas de las menciones que he podido rastrear.<sup>219</sup>

En lo que toca a las antologías modernas de poesía cancioneril, se selecciona su *cosaute* en la de Alonso (1986: 90-91) y en la de Gerli (1994: 139-140); en la de Dutton y Roncero, se compilan todas sus composiciones a excepción del *perqué* (2004: 137-140); por su parte, Beltran da cabida al *cosaute* y a la serrana (2009a: 187-189). Las últimas colecciones de poesía española editadas recientemente como los *Mil años de poesía española* de Rico (1996: 128) o *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* de Cuenca (1998: 43-44) recogen el *cosaute*. Estas cuantiosas menciones, en la mayor parte de los casos, tienen en común tanto el limitarse a la copia de las piezas del poeta (sin proceder a un estudio de su producción), como el identificar a su responsable con la figura del almirante de Castilla (perpetuando una propuesta planteada a mediados del siglo XIX sin más justificación que la coincidencia nominal entre ambos individuos).

---

<sup>218</sup> Pérez Gómez Nieva, quien edita por primera vez parcialmente el *Cancionero de Palacio* (1884), incluía dos textos de Diego Hurtado de Mendoza en su selección: la *mudança* 20-ID2430 D 2414 "Si amor sse que se parte" y la canción 21-ID2417 "Amor quando me quitaste". Sin embargo, estos no son imputados en su *Colección de poesías inéditas* a este escritor, sino que, probablemente por desconocimiento, ambos aparecen en el índice de poetas bajo el epígrafe *Dudança* (proveniente de un *Mudança* mal leído), que Pérez Gómez considera una rúbrica autorial (1884: 310).

<sup>219</sup> Se le menta, además, en la *Bibliografía* de José Simón Díaz (1965, III, vol. II: 158).

Frente a lo que sucedía con García de Pedraza, Diego Hurtado de Mendoza se convirtió, desde los inicios de los estudios cancioneriles, en un autor conocido, incuestionablemente asociado a la figura del almirante de Castilla y padre del marqués de Santillana, un hombre que vivió entre 1366 (c.) y 1404. Al tratarse de un personaje relevante desde el punto de vista político y social, los datos sobre su personalidad son abundantes, así como la documentación conservada. El mismo Fernán Pérez de Guzmán ofrecía este completo retrato sobre él en sus *Generaciones y semblanzas*:

Don Diego Furtado de Mendoça, almirante de Castilla, fue fijo de Pero González de Mendoça, un grant señor en Castilla, e de doña Aldonça de Ayala. El solar de Mendoça es en Álava antiguo e grant linaje. A algunos oí dizir que vienen del Çid Ruy Díaz, mas yo non lo leí. Acuérdom e enpero aver leído en aquella corónica de Castilla que fabla de los fechos del Çid que la reina doña Urraca, fija del rey don Alonso, que ganó Toledo, fue casada con el conde don Remón de Tolosa, del qual ovo fijo al enperador don Alonso, e después casó esa reina con el rey don Alonso de Aragón, que fue llamado el Batallador, e desabínose de aqueste rey e tornóse a Castilla. E non se aviendo en la guarda de su fama nin la onestad de su persona como devía, fue disfamada con el conde don Pedro de Lara e con el conde don Gómez de Canpo d’Espina, e d’este postrimero conde ovo un fijo llamado Ferrando Hurtado, del qual oí dizir, non que lo leyesse, que vienen los de Mendoça, e que estos Furtados d’este linaje que de allí traen este nonbre.

E tornando al propósito, fue este almirante don Diego Furtado pequeño de cuerpo e descolorado del rostro, la nariz un poco roma, pero bueno e graçioso senblante, e segunt el cuerpo asaz de buena fuerça. Onbre de muy sutil ingenio, bien razonado, muy graçioso en su dizir, osado e atrevido en su fablar, tanto que el rey don Enrique el terçero se quexaba de su soltura e atrevimiento.

De su esfuerço non se pudo mucho saber, porque en su tienpo non ovo guerras, salvo un poco de tienpo que el rey don Enrique ovo guerra con Portugal, en la qual él llevó una grant flota de galeas e naos a la costa de Portugal, e fizo mucho daño en ella; e en los combates de algunas villas óvose bien e con grant esfuerço.

Amó mucho su linaje e allegó con grande amor a sus parientes, más que otro grande de su tienpo, e plaziale mucho fazer edifiçios e fizo muy buenas casas. E como quier que por muy franco non fuese avido, pero tenía grant casa de cavalleros e escuderos: en el tienpo d’él non avía en Castilla cavallero tanto heredado. Pluguíéronle mucho mugeres. Murió en Guadalajara, en hedad de quarenta años (Barrio 1998: 99-101).

Efectivamente, Diego Hurtado de Mendoza fue fruto de la unión de Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota” con Aldonza Fernández de Ayala, hermana del cronista y canciller Pedro López de Ayala (a su vez, tío de Fernán Pérez de Guzmán); en cuanto a su fecha de nacimiento, si se tiene en cuenta que, tal y como permite constatar la documentación, murió en el año 1404 y, según Pérez de Guzmán, “en Guadalajara, en hedad de quarenta años”, habría que situar su nacimiento en torno a 1364-1365 o, tal vez, como proponen la mayor parte de los estudios que se ocupan de su figura, la fecha podría ser retrasada hasta 1366-1367.<sup>220</sup> Como apunta Sánchez Prieto, en un primer momento, su padre,

<sup>220</sup> Del almirante Diego Hurtado se conservan tanto el testamento y codicilo –fechados, respectivamente, el 2 de abril de 1400 en El Espinar y el 5 de mayo de 1404 en Guadalajara y transcritos parcialmente por Layna Serrano (1942, I: 298-301 y 305-306)– como la escritura de partición de los bienes que quedaron por su



Pedro González de Mendoza, auténtico fundador de esta rama del linaje, había servido al rey Pedro I el Cruel, pero en 1366 abraza el partido de Enrique de Trastámara, llevando a cabo una política de apoyo al futuro rey de la Corona de Castilla (2001: 28); tras años de guerra civil, el ascenso de Enrique al trono en 1369 trajo consigo sus célebres “mercedes”, de las que Pedro González obtuvo grandes beneficios, situando a su familia entre uno de los grupos políticos más poderosos de la Castilla bajomedieval.<sup>221</sup> Los privilegios no cesaron para Pedro González que, tal y como consta en los documentos de archivo, llegó a ser mayordomo mayor del heredero de Enrique de Trastámara, Juan I de Castilla, a quien también acompañó en la batalla de Aljubarrota (1385), donde el Mendoza murió de forma heroica (Layna Serrano 1942, I: 57-58).<sup>222</sup>

A la muerte del padre, el primogénito Diego Hurtado hereda una gran fortuna y continúa con la política iniciada por su progenitor, añadiendo grandes extensiones de tierra al patrimonio familiar, pues, como afirma Pérez de Guzmán, “amó mucho su linaje e allegó con grande amor a sus parientes, más que otro grande de su tiempo”.<sup>223</sup> El heredero fue

---

fallecimiento –fechada el 2 de diciembre de 1404, conocida a través de los *Índices* de la *Colección Salazar y Castro* (localización M-25, f. 9-31). Al igual que en el caso de García de Pedraza, he tenido noticia de los documentos a que haré mención en adelante fundamentalmente a través del *Portal de Archivos Españoles (PARES)* <<http://pares.mcu.es/>> [visitado el 8 de mayo de 2016] y de los *Índices* de la *Colección Salazar y Castro* <<http://dokuklik.snae.org/salazar.php>> [visitado el 8 de mayo de 2016]. Es mucha la bibliografía existente sobre la rama primogénita de los Mendoza; en lo que respecta a la figura del almirante Diego Hurtado de Mendoza, son hitos los documentados trabajos de Arteaga y Falguera (1940-1944), Layna Serrano (1942), Nader (1986) o Sánchez Prieto (2001), en los que se apoya la biografía que presento; sobre su padre Pedro González de Mendoza, además de los ya citados para el almirante, sigue siendo imprescindible el estudio de Andrés (1921). Para las distintas ramas del linaje Mendoza véase Gutiérrez Coronel (1946); sobre el canciller Pedro López de Ayala véase el estudio de García (1982) o la reciente monografía de Amrán (2009), donde se recogen trabajos de gran interés sobre el cronista.

<sup>221</sup> Durante el siglo XIV tiene lugar la sustitución nobiliaria castellana, por la cual los linajes de la llamada “nobleza vieja” decaen en poder económico y brillo social hasta desaparecer sus diferentes ramas, que dan paso a la “nobleza nueva” (véase Moxó 1969); sin embargo, en el caso de los Mendoza, se produce una continuidad de sangre desde sus antepasados, que origina el nacimiento de un linaje nuevo. En este sentido, ha de tenerse en cuenta que la identidad “nueva” de un linaje se señalaba tanto por el cambio de ámbito geográfico de asentamiento como por el uso de armas diferentes; en el siglo XIV, con Gonzalo Yáñez de Mendoza (padre de Pedro González), se inicia el traslado del centro de gravedad de las posesiones de los viejos Mendoza de Álava a tierras de la meseta norte (actuales provincias de Guadalajara, Madrid y Soria), lo que provoca el “definitivo desgajamiento de las viejas raíces alavesas y el nacimiento de un linaje nuevo” (Menéndez Pidal de Navascués 2001: 55-60).

<sup>222</sup> Según cuenta la leyenda, Pedro González murió en la batalla al entregar su caballo a Juan I para que pudiera salvar la vida. Este hecho fue posteriormente recogido en el célebre romance “Si el caballo vos han muerto”, en el que, además, encomendaba al rey la protección de su hijo “Diagote” (Layna Serrano 1942, I: 57-58). Sobre la batalla de Aljubarrota véase el reciente estudio de Gouveia Monteiro (2003) u Olivera Serrano (2009) para sus consecuencias morales en ambos reinos.

<sup>223</sup> En 1376, Pedro González de Mendoza y su mujer Aldonza de Ayala habían fundado mayorazgo a favor de su primogénito Diego Hurtado de Mendoza, asignándole la casa solar de Mendoza y otros lugares entre las merindades de Álava, además de las villas, vasallos y castillos de Hita, Torija, Palazuelos, Cobeña, Atienza, Guadalajara y otras (documento custodiado en la Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1759, D.1, fechado el 14 de noviembre de 1376 en Guadalajara); pocos años después, en 1380, el propio Juan I confirma dicho mayorazgo (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1759, D.3, fechado el 10 de febrero de

favorecido por Juan I de Castilla y por su hijo Enrique III: ya en 1375, y como parte de las numerosas mercedes que el rey otorgó a Pedro González de Mendoza, Enrique II había capitulado el matrimonio de su hija ilegítima doña María de Castilla con Diego Hurtado; el enlace contribuyó a aumentar la importancia política del joven Mendoza.<sup>224</sup> Sin perjuicio de lo anterior, existe cierto desacuerdo en relación con lo ocurrido con el cargo de mayordomo mayor de Juan I tras la muerte de Pedro González de Mendoza: como refiere Sánchez Prieto, en varios documentos fechados entre 1386 y 1389 Diego Hurtado de Mendoza porta esta dignidad (2001: 41, n. 93); sin embargo, parece ser que, debido a su minoría de edad, tal responsabilidad era desempeñada interinamente por su tío y tutor Juan Hurtado de Mendoza (Arteaga y Falguera 1940-1944, I: 50), una circunstancia que dio origen a ciertas hostilidades entre tío y sobrino, recogidas por la *Crónica* de López de Ayala:

Asi fué, que Don Diego Furtado de Mendoza, fijo de Pero Gonzalez de Mendoza, era Mayordomo mayor del Príncipe Don Enrique que agora regna; é *despues quel Rey Don Juan finó ovo muy grand porfia sobre los Oficiales de la Casa, especialmente sobre el Mayordomazgo*: ca Juan Furtado de Mendoza decia que era Mayordomo del Rey Don Juan, é que non dejaria el dicho oficio, si non fuese declarado que todos los que tenían oficios del Rey Don Juan non los oviesen agora, é que los oviesen aquellos que los tenían primero por el Rey Don Enrique que agora regna. E *sobre esto ovo muchas porfias en las Cortes de Madrid* (Rosell 1953, II: 196; la cursiva es mía).<sup>225</sup>

Como explica el propio Ayala más adelante, el conflicto se resolvió en un primer momento manteniendo en Juan Hurtado de Mendoza el oficio de mayordomo mayor del rey Enrique III y concediendo, a cambio, la mitad del alguacilazgo mayor a Diego Hurtado. No contento con esta decisión, don Diego solicita el almirantazgo mayor de Castilla que, según relata la *Crónica* de Ayala, le es otorgado en 1393 (Rosell 1953, II: 197) y ratificado en 1394

---

1380 en Toledo), un documento que puede ser consultado en la transcripción que de él realizó Layna Serrano (1942, I: 282-284).

<sup>224</sup> Se conservan varios documentos relativos a esa unión matrimonial, como lo son la capitulación otorgada entre Enrique II y Pedro González de Mendoza, en la que ambos ofrecen a María, hija del rey, varias posesiones (custodiada en la Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1773, D.1, y fechada el 4 de mayo de 1375 en Soria) o la escritura de obligación por la que Diego Hurtado de Mendoza ofrece a su mujer María, hija de Enrique II, una cantidad en arras (conservada en este mismo lugar, signatura OSUNA, C.1773, D.4 [1-2], fechada en 1384). Asimismo, son varios los testimonios de los beneficios obtenidos por Diego Hurtado de los monarcas Juan I y Enrique III; valgan como ejemplo un privilegio del primero por el que confirmaba otros en los que hizo merced a Diego Hurtado y a su padre Pedro González de gran número de franquicias y libertades, no solo para ellos, sino también para sus moneros, excusados y paniaguas (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1652, D.10, fechado el 30 de junio de 1389 en Segovia), un extracto de una cédula de este mismo monarca por la que ordenaba se entregasen las villas de Guadarrama, Navacerrada, Collado Mediano, Galapagar, Collado, Villalba, Las Chozas y Guadalix a Diego Hurtado de Mendoza (*Colección Salazar y Castro*, localización, M-9, f. 58, fechado el 27 de marzo de 1390), un albalá de Enrique III por el que concedía el oficio de alcaide de Tarifa a Diego Hurtado de Mendoza (*Colección Salazar y Castro*, localización M-10, f. 81, fechado el 29 de julio de 1394) o un privilegio rodado de este rey por el que hacía merced de la villa de Tendilla a don Diego (*Colección Salazar y Castro*, localización O-20, f. 22v y 23, fechado el 20 de noviembre de 1395).

<sup>225</sup> La mayordomía mayor era el cargo más eminente en el entorno doméstico del rey; a él se encomendaba la dirección general de los asuntos de palacio, así como la administración de la hacienda real y dominios territoriales de la corona (véase Torres Sanz 1982: 76 y ss.). Sobre Juan Hurtado de Mendoza véase apartado 2.2.2.2.

por el propio rey Enrique III de Castilla; a partir de ese momento, será el título con el que figure en crónicas y documentación (Calderón Ortega 2003: 68), que es, además, el apelativo con el que se lo conoce y diferencia de sus descendientes homónimos.<sup>226</sup>

Aunque no existe constancia documental de la fecha de su segundo matrimonio con Leonor de la Vega, única heredera del vasto patrimonio familiar del prestigioso linaje de los Vega en Asturias, este debió de producirse hacia 1395-1396 (Arteaga y Falguera 1940-1944, I: 53; Layna Serrano 1942, I: 63; Sánchez Prieto 2001: 48) y permitió a Diego Hurtado ampliar significativamente los dominios señoriales de la familia Mendoza en estas tierras. Por esos mismos años, y como recuerda Pérez de Guzmán en su retrato, el almirante tiene oportunidad de demostrar su valía en el cargo: en el marco de la guerra contra Portugal sostenida a partir de 1396 por Enrique III, don Diego venció, al mando de cinco galeras castellanas, a siete portuguesas procedentes de Génova, ordenando arrojar al mar a la tripulación de cuatro de ellas; se sabe también que en Portugal había hecho incursiones tierra adentro en las que incendió pueblos y causó la muerte de muchos portugueses. Además, según Layna Serrano, hacia el año 1400 venció a los piratas berberiscos en el Estrecho y, tras ello, se adentró en la costa africana, donde provocó grandes destrozos quemando aldeas y demoliendo la mayor parte de los edificios de la floreciente Tetuán (1942, I: 62).<sup>227</sup>

Además de por la fiereza de sus acciones militares, don Diego destacó en la vida social, especialmente en la villa de Guadalajara, donde residió largas temporadas y de la que se erigió protector, construyendo en ella edificios por los que fue recordado: “plaziale mucho fazer edifiçios e fizo muy buenas casas”, sostiene Pérez de Guzmán.<sup>228</sup> Sin embargo, el

---

<sup>226</sup> La *Colección Salazar y Castro* atesora una copia de la cédula de Enrique III por la que nombra almirante de Castilla a Diego Hurtado de Mendoza (localización M-9, f. 76 a 77, fechada el 17 de enero de 1394). Como señala Pérez Bustamante, “el título, oficio y dignidad de ‘Almirante’ consagrado por la Administración Central de los reinos de Castilla y León en el reinado de Alfonso X el Sabio deviene etimológicamente de la raíz árabe al-Amir, que tiene un significado equivalente a Jefe o Caudillo, que habría de ser referido a los hechos de la mar. Así pues, el nombre de Almirante va a prevalecer para designar al más importante de los oficiales del Rey situados al frente de la Armada” (1991: 8). Si bien el título, andando el tiempo, pasará a poseer un carácter meramente honorífico, en la época en que Diego Hurtado de Mendoza recibe el nombramiento, todavía “se atribuía gran importancia a la presencia del almirante al frente de las operaciones navales” (Calderón Ortega 2003: 71). Para la acción de Diego Hurtado en el almirantazgo véase el clásico trabajo de Pérez Embid (1944: 19-21 y 138-142).

<sup>227</sup> En relación con el conflicto con Portugal sostenido por Enrique III a partir de 1396 véase Suárez Bilbao (1994: 157-187).

<sup>228</sup> De su papel en Guadalajara se ocupa con detenimiento Layna Serrano (1942, I). Entre los edificios que los primeros Mendoza levantaron allí descuella la construcción de grandes mansiones para residencia de la familia, proyecto iniciado por Pedro González que continuó y amplió Diego Hurtado (Nader 1986: 142). Además, destaca el apoyo prestado a las órdenes mendicantes de su entorno, como se desprende de la lectura de su testamento, accesible en la obra de Layna Serrano (1942, I: 298-301). Concretamente, Diego Hurtado manifestó una clara preferencia por la orden franciscana: no solo ordena ser enterrado en el convento de San Francisco de Guadalajara con el hábito de la orden como mortaja —como ya había dispuesto don Pedro, en consonancia con

almirante no se mostró tan resuelto en su vida privada, cometiendo algunos errores por los que su segunda mujer, Leonor de la Vega, se vio envuelta en pleitos tras su muerte: los biógrafos inciden en que el matrimonio pasó largas temporadas separado y en que Diego Hurtado se hizo acompañar en sus últimos años por su prima (y más que posible amante) Mencía de Ayala, a la que legó parte de sus bienes. Circunstancias como estas debía de tener Pérez de Guzmán en mente cuando afirmaba que “pluguíéronle mucho mugeres”.

Cuando en 1404, tras una enfermedad que lo había mantenido en cama durante meses, el almirante muere cercano a los 40 años, deja un testamento y codicilo en los que favorece a su prima y amante Mencía de Ayala y a su hija predilecta Aldonza de Mendoza (futura duquesa de Arjona), la única que le quedaba de su primer matrimonio con María de Castilla (su tutela y curaduría las dejó también a cargo de Mencía).<sup>229</sup> Ello fue el origen de una lucha que se perpetuó durante años entre, de una parte, Leonor de la Vega y su hijo Íñigo López de Mendoza (legítimo heredero del extenso patrimonio de don Diego) y, de otra, Mencía de Ayala (por poco tiempo, pues pronto Enrique III sofocó sus aspiraciones) y, sobre todo, Aldonza de Mendoza y su marido Fadrique Enríquez, quienes pleitearon hasta la extenuación por lo que consideraban suyo.<sup>230</sup>

Tras la muerte de don Diego, la rama familiar perdió el almirantazgo, que pasó a un pariente próximo, Alfonso Enríquez (Sánchez Prieto 2001: 50); pese a estas contingencias, es

---

las prácticas del momento, cuando la nobleza comenzó a amortajarse, como voto de humildad, con el hábito de una determinada regla por la que sentía especial devoción (Núñez Rodríguez 1985: 83-89)–, sino que también es la orden a la que más benefició económicamente en su testamento. Como hace notar García Oro, la instalación de los Mendoza en Guadalajara supuso el establecimiento de un duradero y solemne patronato a los franciscanos por parte de esta familia, vínculo que mantendrán también sus herederos (1988: 390).

<sup>229</sup> Frente a las escasas heredades que concede en el testamento a sus otras dos hijas, Elvira y Teresa, habidas de su segundo matrimonio con Leonor de la Vega (los lugares, vasallos y rentas del valle de Liébana para Elvira, y la villa de La Cervera con su casa fuerte y los lugares de Pernía y Campo de Suso para Teresa), el almirante lega a doña Aldonza la mayor parte de los bienes no sujetos a mayorazgo: la villa de Cogolludo con su castillo y aldeas, Loranca de Tajuña, el Pozo de Portillo, la heredad de Torralva, la villa de Tendilla, Cobeña, las casas que tenía en Toledo, el lugar de Novés, un censo en las Salinas de Atienza, los lugares de Argecilla, Palazuelos, Robredarcas, Utande, Membrillera, Espinosa de Henares, Cutamilla, Tejer, Jirueque, Castiblanco y Mandayona, amén del ajuar, aljófár y plata labrada de las casas de Guadalajara, Buitrago y Madrid. En contraste también con la escasa consideración que manifiesta hacia su mujer doña Leonor en este documento, a quien tan solo ordena se le paguen los maravedíes adeudados por el esposo a cuenta de las arras matrimoniales, a su prima Mencía de Ayala dona don Diego la villa de Barajas junto con una pensión vitalicia de diez mil maravedíes. De lo que no pudo zafarse el almirante fue de transmitir el mayorazgo a don Íñigo pues, cuando redacta el codicilo en 1404, tras la muerte de su primogénito García, aquel se convirtió en el hijo mayor. Un análisis del testamento y codicilo puede verse en Arteaga y del Alcázar (2001).

<sup>230</sup> Las disputas no se resolvieron definitivamente hasta 1442, siete años después de la muerte de doña Aldonza, cuando don Íñigo pudo finalmente asumir el papel de cabeza de familia, recuperando y preservando la fortuna de los Mendoza en la primera mitad del siglo XV (Sánchez Prieto 2001: 278-281). Sobre estos episodios puede consultarse García de Paz (2007-2008); sobre la figura de Aldonza de Mendoza véase Beceiro Pita (2014); para la biografía del duque de Arjona véase García Oro (1981: 29-42) y Pardo de Guevara (2000, I: 210–50) y para su faceta literaria Tato (2014).

innegable que la labor del almirante Diego Hurtado contribuyó, siguiendo la estela trazada por su padre Pedro González de Mendoza, a que los Mendoza se convirtieran en una acaudalada dinastía aristocrática, que tuvo activa participación en asuntos nacionales tales como el servicio militar, la influencia en la corte o el desempeño de altos cargos (Nader 1986: 65). En palabras de Pérez de Guzmán, “en el tienpo d’él non avía en Castilla cavallero tanto heredado”.<sup>231</sup>

Afirma el biógrafo castellano que don Diego era “onbre de muy sutil ingenio, bien razonado, muy graciosos en su dizir, osado e atrevido en su fablar, tanto que el rey don Enrique el terçero se quexaba de su soltura e atrevimiento”, lo que casa bastante bien con el perfil de poeta cortesano. Y es que tampoco resultaría descabellado pensar que pueda ser este personaje el creador de los versos que han llegado a través del *Cancionero de Palacio*: el propio padre del almirante, Pedro González de Mendoza, había cultivado ya la poesía, inserta todavía en la tradición gallega; también fue pariente suyo Fernán Pérez de Guzmán, prolífico escritor que compuso el texto ID0286 “Onbre que vienes aqui de presente” a la muerte de Diego Hurtado; por no hablar de que el marqués de Santillana, cuyo quehacer literario es de sobra conocido, fue su hijo. Su mismo médico, Mohamed el Xartose de Guadalajara, participó en un intercambio con otros poetas contenido en el *Cancionero de Baena* (el texto ID1650 R 1644 “Preguntador de cara pregunta”) y, en la misma fuente, don Diego es mencionado por Francisco Imperial para actuar como juez en el ciclo de poemas en torno a la Estrella Diana (la pieza ID1368 “Non fue por cierto mi carrera vana”).<sup>232</sup> Igualmente significativo es que el poeta cuyos versos se copian en SA7 bajo la atribución *Diego Hurtado de Mendoza* mencione en su serrana al “prior de Rascafría” (véase 18-ID2409, v. 8), una clara alusión a la cartuja de El Paular, a cuyo acto fundacional asistió el almirante Diego Hurtado de Mendoza y de la que fue gran benefactor, según documentan Abad Castro y Martín Ansón (2006: 34-35).<sup>233</sup> Con estos condicionantes, es razonable suponer que el almirante

---

<sup>231</sup> Sobre los Enríquez almirantes de Castilla pueden consultarse Pérez Embid (1944: 21-31 y 142-160) y Ortega Gato (1999).

<sup>232</sup> Mohamed el Xartose de Guadalajara es responsable de ese único texto cancioneril, y es muy poco lo que se sabe sobre él: médico del almirante y musulmán, como informa la rúbrica de *Baena*, es el más exótico participante en un debate sobre la predestinación que contiene muchas referencias a la medicina conservado en el cancionero baenense (Perea Rodríguez 2009: 174). Sobre el ciclo de poemas a la Estrella Diana véase Gimeno Casalduero (1987).

<sup>233</sup> Podría, pues, presumirse que menciona el monasterio en el poema por la especial vinculación que a él lo liga. Téngase en cuenta que, como se dijo, los Herrera señores de Pedraza también fueron grandes benefactores de El Paular (véase apartado 1.2.2.1.), lo que supondría otro punto de conexión entre el poeta Pedraza y Diego Hurtado.

Diego Hurtado de Mendoza escribiese poesía, una actividad que había de ser rasgo caracterizador del linaje Mendoza.<sup>234</sup>

La inclusión de un autor del siglo XIV en un cancionero compilado a mediados del XV como SA7 tampoco habría de ser un impedimento para aceptar la identificación, pues, a pesar de que la mayor parte de los escritores de *Palacio* nacieron a principios del XV (momento en que muere el almirante), esta colectánea dio cabida también a poetas anteriores destacados como Macías, Imperial o Villasandino (Tato 2003: 515-516).<sup>235</sup> Podría suceder lo mismo con el almirante Diego Hurtado de Mendoza, quien, aunque muerto casi 40 años antes de la compilación del manuscrito, habría practicado un tipo de poesía muy similar al que predomina en la colectánea salmantina (fundamentalmente amorosa, géneros ligeros). En este sentido, no está de más recordar que la selección de textos llevada a cabo en SA7 conduce, en varias ocasiones, al entorno de los Mendoza, su familia y su casa; quizá por ese motivo pudo el compilador (o compiladores) del florilegio disponer de unos materiales de cierta antigüedad como lo serían las poesías del almirante.

Por fin, a estos motivos podría sumarse el hecho de que en sus poesías todavía se rastrea la huella de la tradición gallego-portuguesa, recién extinguida en la época del almirante: es autor de un *cosante* cuya estructura guarda notoria similitud con la de algunas cantigas de amigo gallego-portuguesas (construidas a través del paralelismo y *leixa-pren*) y compone una serrana (modalidad emparentada con las pastorelas occidentales); ello debió de favorecer la idea de que el Diego Hurtado de Mendoza de SA7 era un escritor no lejano a la extinta escuela, y de ahí que su asociación con la figura del almirante no resultase llamativa y hasta pareciese la más adecuada.<sup>236</sup>

Sin embargo, para trazar el perfil biográfico de un autor, resulta imprescindible partir de los datos que proporciona su obra conservada (Tato 2013a: 15): solo una vez que esa vertiente ha sido suficientemente explorada, se pueden proponer hipótesis de identificación

---

<sup>234</sup> Ya desde sus inicios, los Mendoza van a dar claras muestras de su gusto por la cultura en general y, particularmente, por la literatura. En ese momento, la posesión de libros y su consumo comenzaron a convertirse en rasgos propios del grupo social de los ricohombres castellanos, una suerte de “timbre de distinción” de la clase ociosa (Gómez Moreno 2001: 64). A este propósito, es sabido que la biblioteca del marqués de Santillana fue una de las más sobresalientes que se formaron en la Castilla medieval (véase Schiff 1970).

<sup>235</sup> Llama la atención que Scudieri Ruggieri considerase a Diego Hurtado de Mendoza “il più antico fra i poeti del canzoniere” (1980: 282).

<sup>236</sup> Algunos críticos entienden que la *derivatio* practicada por el de Mendoza en sus canciones es también una muestra del *mozdobre* galaico-portugués (así, por ejemplo, Lapesa 1957: 37); con todo, este recurso fue frecuente en la poesía cancioneril castellana, sin importar la procedencia geográfica de los autores que de él se valían (véase apartado 2.3.).

con personajes compatibles con las informaciones literarias recopiladas. En el caso del escritor Diego Hurtado de Mendoza, el examen demorado de sus versos y aun de otras fuentes literarias contemporáneas, revela ciertas incongruencias que ponen bajo sospecha su identificación con el almirante de Castilla de ese nombre. A pesar de ser asunto que será tratado detalladamente más adelante, he puesto ya de manifiesto que su relación literaria con un autor de la primera mitad del XV, como García de Pedraza (quien le dedica, en su presencia, el texto 8-ID2431 “Buen senyor Diego Furtado”), supone un importante inconveniente para la identificación de Diego Hurtado con el homónimo almirante (véase también apartado 1.2.2.3.). Y es que, según pudo comprobarse anteriormente, no existe un único individuo llamado *García* que haya sido el señor *de Pedraza* desde la época del almirante Diego Hurtado de Mendoza (antes de 1404) hasta la de su hijo Íñigo López de Mendoza y de Rodrigo Manrique (coautores de una serrana con el pedrazano), sino que se sucedieron tres sujetos diferentes al frente de ese señorío, uno de los cuales puede ser identificado con el poeta de SA7 (véase apartado 1.2.2.3.).

## 2.2. EL AUTOR

Conocida la necesidad de partir de la obra literaria de un escritor para su identificación, en el siguiente apartado me propongo abordar esta tarea, para la cual, procederé desde el inicio, esto es, prescindiendo de la ya clásica asociación del escritor con el almirante Diego Hurtado de Mendoza. Y es que solo una actitud atenta y no condicionada por opiniones anteriores permitirá trazar, con ciertas garantías, su perfil biográfico.

### 2.2.1. Diego Hurtado de Mendoza a partir de su obra literaria

En cuanto al número de composiciones que integran su repertorio, MN13 le atribuía por error siete; Pidal, Gayangos y Vedia y Ríos le asignaban seis; por su parte, Vendrell le imputaba en su edición de *Palacio* un número de siete piezas (véase apartado 2.1.), cifra que siguen tanto Steunou y Knapp (1975), como Dutton (1990-1991) y Álvarez Pellitero (1993). La razón de la vacilación en el número de poesías que integran su corpus, en la mayor parte de los casos, hay que buscarla en 20-ID2430 D 2414 “Si amor sse que se parte”, un texto que puede entenderse como composición autónoma (en cuyo caso el número ascendería a siete)

o como parte final de 19-ID2414 “Fuerça he de contemplar”, canción inmediatamente anterior en el manuscrito (de esa manera se hablaría de seis). En este sentido, es necesario apuntar que la rúbrica de 20-ID2430 D 2414 denomina a esta breve composición *mudança*,<sup>237</sup> un epígrafe para el que no existe otro testimonio en la poesía cancioneril; con todo, el contenido de la pieza podría entenderse como el de una deshecha por contrapunto, esto es, un poemilla con un esquema estrófico diferente del texto precedente pero que lo retoma bajo un nuevo punto de vista (Casellato 2001: 35-38). Quizá sean su independencia métrica y la nueva perspectiva adoptada por el sujeto con respecto a la canción anterior las razones que mejor justifiquen la autonomía de la pieza, de ahí que, siguiendo el parecer de sus modernos editores, opte por considerarla como texto autónomo aunque vinculado con el anterior.

En suma, la obra poética de Diego Hurtado de Mendoza está compuesta por siete piezas que, si bien no son las catorce de García de Pedraza, es una cantidad nada despreciable de textos dentro de SA7, donde son bastantes los autores que solo están representados por uno o dos poemas (véase apartado 4.2.). Las composiciones son las siguientes:

- 15-ID2395 “Pues no quiero andar en corte” (SA7-1)
- 16-ID2400 “Ya con tanta fermosura” (SA7-6)
- 17-ID2408 “Aquel arbol que buelbe la foxa” (SA7-16)
- 18-ID2409 “Vn dia desta semana” (SA7-17)
- 19-ID2414 “Fuerça he de contemplar” (SA7-36)
- 20-ID2430 D 2414 “Si amor sse que se parte” (SA7-37)
- 21-ID2417 “Amor quando me quitaste” (SA7-38)

Como ocurría con García de Pedraza, y dada la fuente en la que esta se contiene (SA7), toda su obra hubo de ser escrita antes de 1444, la fecha tope para la compilación del manuscrito salmantino; además, podría vincularse a alguno de los círculos cortesanos que existieron en torno al rey Juan II de Castilla, su privado Álvaro de Luna y sus primos los infantes de Aragón, ambientes muy relacionados si no con todos, al menos con buena parte de los materiales que se incorporaron al *Cancionero de Palacio* (Dutton 1979: 447-456; Beltran 2001a: 68-71 y 2009a: 23 ; véase apartado 4.2.).

---

<sup>237</sup> Algunos investigadores como Ríos (1861-1865, V: 292), Vendrell (1945: 150) o Dutton (1990-1991, IV: 91) consideran que la letra capital de esta rúbrica es una *D* en lugar de una *M*, y por ello transcriben *Dudança*. Sin embargo, como ya indica Álvarez Pellitero (1993: 32), parece más lógico que se trate de una *M* (véase 20-ID2430 D 2414, nota *rúb.*).



Las rúbricas que presentan sus textos, como habitualmente sucede en este manuscrito (Tato 2005a: 72, n. 35), se limitan a proporcionar la atribución y el género o modalidad poética. En lo que respecta a la atribución, de las siete piezas, cinco consignan el nombre y apellidos: *Diego Hurtado de Mendoza*.<sup>238</sup> 20-ID2430 D 2414 y 21-ID2417, que no facilitan estos datos, son igualmente imputables al escritor, pues uno es la breve *mudança* (20-ID2430 D 2414) que parece actuar como deshecha a la canción 19-ID2414 (y aparece justo a continuación de esta) y el otro (21-ID2417), copiado tras la *mudança*, es presentado con el rótulo *el mesmo*, que informa sobre la autoría de la pieza sin necesidad de repetir el nombre. En todos los casos, las rúbricas dan cuenta del género: un perqué (15-ID2395), un *cosante* (17-ID2408), una serrana (18-ID2409), tres canciones (16-ID2400, 19-ID2414, 21-ID2417) y una *mudança* a una de ellas (20-ID2430 D 2414).

La ubicación de las poesías en el manuscrito resulta interesante desde varios puntos de vista: por un lado, el perqué (15-ID2395) es la pieza que abre la colectánea, hecho que motivó que en el pasado este cancionero fuese conocido como *Cancionero de Diego Hurtado de Mendoza*.<sup>239</sup> por otro, todos los poemas se encuentran en los primeros folios del florilegio (1r-14v), una sección del manuscrito muy llamativa en cuanto es aquí donde se percibe una “red de relaciones literarias” entre varios autores que tiene a Santillana por cabeza (véase apartado 1.2.1.). Y es que la revisión del orden y posición de los poemas en los cancioneros puede aportar noticias sobre el contexto de creación de las piezas, datos que, de estudiar las composiciones aisladamente, pasaríamos por alto. Siguiendo el mismo proceder que para García de Pedraza, estudiaré ahora la distribución de las piezas de Diego Hurtado en SA7 intentando conocer más detalles acerca del círculo poético en el que debió de moverse el escritor.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Escrito *Diego Furtado de Mendoza* en las cinco ocasiones. Existe, asimismo, una rúbrica general posterior, ubicada en el margen superior del folio 1v, que reza *Obras de Diego Furtado de Mendoza*.

<sup>239</sup> Con todo, como apunta Tato, no puede descartarse que se hubiese perdido algún pliego del primer cuaderno de SA7, lo que significaría que el perqué ocupa actualmente este destacado lugar por mero accidente material (2012a: 313, n. 32).

<sup>240</sup> Como ya ocurría en los de García de Pedraza, los textos de Diego Hurtado aparecen aquí en negrita en las tablas, mientras que aquellos no relacionados directamente con su producción figuran en un tono más claro. Las piezas que guardan alguna vinculación entre sí (escritas en colaboración, temáticamente similares, etc.) se separan mediante una línea discontinua; por otro lado, en la explicación de las tablas, aludiré a los poemas mediante la numeración de SA7, que deja traslucir el orden en que estos se disponen en el manuscrito, si bien en el caso de los de Pedraza y Diego Hurtado aporto también entre paréntesis el número con que figuran en esta edición. Por motivos de claridad expositiva, he conformado varios bloques o núcleos en la obra de Diego Hurtado de Mendoza; no obstante, en realidad, gran parte de su producción parece integrarse en la misma sección del manuscrito (véase apartado 4.2.).

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-1	1r-v	2395	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Perque. Diego Furtado de Mendoza</i>	Pues no quiero andar en corte
SA7-2	1v	2396	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Si Dios nuestro salvador
[SA7-3/5]	1v, 3r	2397	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Mis oxos fueron a veer
SA7-6	3r	2400	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cancion. Diego Hurtado de Mendoza</i>	Ya con tanta fermosura
SA7-7	3v	2401	Suero de Quiñones	<i>Cancion. Suero de Quinyones</i>	Dezidle nueuas de mi
SA7-8	3v	2402	Sarnés	<i>Cancion. Sarnes</i>	No senoxe quien espera
SA7-9	3v-4r	2403	Francisco Bocanegra	<i>Cancion. Francisco Bocanegra</i>	Se que pueden buen dezir
SA7-10	4r	2404 R 2403	Íñigo López de Mendoza	<i>Enyego Lopeç de Mendoza</i>	Desfraço es que bien sentiendo
SA7-11	4r-v	2290	Francisco Bocanegra	<i>Cancion. Francisco Bocanegra</i>	Pues tanto tuyo feziste

Tabla X

Prescindiendo del folio 2 (debe ubicarse en otro lugar del manuscrito; véase apartado 4.2.), aparecen en los primeros folios de la antología el perqué SA7-1 (15-ID2395) y la canción SA7-6 (16-ID2400) de Diego Hurtado, dos piezas entre las que se intercalan dos canciones de Álvaro de Luna.<sup>241</sup> A pesar de que, en principio, parece no existir vinculación entre los dos autores y sus composiciones, la lectura atenta de las mismas sugiere que quizá no sea así. El texto SA7-2 (ID2396 “Si Dios nuestro salvador”) del condestable llamó ya desde muy temprano la atención de críticos como Ríos (1861-1865, VI: 65-66), Menéndez Pelayo (1948, II: 362) o Salinas (1974: 37) por lo irreverente y sacrílego de su tema: se trata de un encarecimiento hiperbólico por el cual el valido real afirma ser capaz de enfrentarse hasta con el mismo Dios para ponderar el amor de su dama; lo que resulta interesante es que este enfrentamiento toma la forma de una justa, en la que el adversario (el propio Dios) actuaría como mantenedor (don Álvaro asumiría, entonces, el papel de aventurero):<sup>242</sup>

#### **Canción, Luna, condestable**

Si Dios nuestro salvador  
oviera de tomar amiga,  
fuera mi competidor.

<sup>241</sup> La pieza cuyo íncipit reza “Mis oxos fueron a veer” no se atribuye aquí a Álvaro de Luna, sino a Íñigo López hermano de Mendoza, lo cual se explica por el desplazamiento del interpolado folio 2 (véase apartado 4.2.).

<sup>242</sup> Para más información sobre el desarrollo de estos enfrentamientos cortesanos, véase Ladero Quesada (2004: 152-166).

Aum se m'antoxa, senyor,  
 si este tema tomaras,  
 que justas e quebrar varas  
 fizieras por su amor;  
 si fueras mantenedor,  
 contigo me las pegara  
 e non te alçara la vara  
 por ser mi competidor.<sup>243</sup>

Ha de tenerse en cuenta que las justas eran eventos cortesanos en los que, con frecuencia, a la lucha guerrera sucedía la acción poética; en este sentido, no resulta descabellado considerar que, quizá, el texto de don Álvaro fuese compuesto con ocasión de algún célebre acontecimiento de ese tipo al que el condestable hubiese asistido, una circunstancia que, por el momento, no parece relevante, pero que cobrará importancia al proponer la identidad del poeta Diego Hurtado de Mendoza.<sup>244</sup> Amén de lo anterior, las dos canciones que se copian a continuación (SA7-3/5 “Mis oxos fueron a veer” de Álvaro de Luna y SA7-6 [16-ID2400] de Diego Hurtado de Mendoza) parecen vincularse entre sí por rasgos de contenido: en ambas la “fermosura” de la dama es mencionada en la cabeza como origen de los males que sufre el poeta; así, mientras que don Álvaro declara que sus “oxos fueron a veer / fermosura tan estranya” (vv. 1-2; véase Álvarez Pellitero 1993: 8), don Diego achaca a su amada que “ya con tanta fermosura / matades a quien vos mira” (vv. 1-2; véase 16-ID2400).

Adviértase ya que, en esta breve sección, figura una pieza del marqués de Santillana, el más relevante miembro de los Mendoza y el autor más destacado de la primera mitad del siglo XV. Inmediatamente después se copian en SA7 otros poemas, entre los que vuelve a salpicarse alguno de Diego Hurtado. Así, encontramos el *cosante* SA7-16 (17-ID2408) y la serrana SA7-17 (18-ID2409) tres folios más adelante; muy llamativamente, justo antes de la pieza de Rodrigo de Cárdenas (SA7-15), se habían copiado los tres textos correlativos que recuerdan al *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza (SA7-12, SA7-13 [1-ID2406] y SA7-14), entre los cuales se encuentra uno de García de Pedraza (SA7-13 o 1-ID2406), autor con el que Diego Hurtado de Mendoza aparece muy vinculado en SA7 (véase apartado 1.2.1. e *infra*). La ubicación de SA7-18 (2-ID2410) del pedrazano tras las dos piezas

<sup>243</sup> Las condiciones de conservación de la composición en el manuscrito salmantino dificultan su lectura, por lo que tomo aquí la transcripción de Álvarez Pellitero, fiel al texto original (1993: 6). Con todo, introduzco algunas enmiendas: la voz “competitor” del manuscrito ha de ser en realidad “competidor”; corrijo también el verso 9 “contigo use las pegata” en “contigo me las pegara”, lección que no rompe la rima.

<sup>244</sup> En su comentario sobre la pieza de don Alvaro, Vélez Sainz va un paso más allá en la interpretación, al considerar que “Dios actuaría como un cortesano más (un Suero de Quiñones) que celebraría justas y haría quebrar varas” (2013: 88).

del Mendoza (SA7-16 o 17-ID2408 y SA7-17 o 18-ID2409) parece responder a esta misma circunstancia:

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-12	4v	2405	Pedro de Quiñones	<i>Cancion. Pedro de Quiñones</i>	Por la fin del que bien ama
SA7-13	4v-6r	2406	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraça</i>	Partiendo de madrugada
SA7-14	6r	2254	Juan Pimentel	<i>Cancion. Don Iohan Pimentel</i>	Quando tu a mi oyas
SA7-15	6v	2407	Rodrigo de Cárdenas	<i>Cancion. Rodrigo de Cardenas</i>	Que senyal es de medrar
<b>SA7-16</b>	<b>6v-7r</b>	<b>2408</b>	<b>Diego Hurtado de Mendoza</b>	<b><i>Cossaute. Diego Furtado de Mendoça</i></b>	<b>Aquel arbol que buelbe la foxa</b>
<b>SA7-17</b>	<b>7r</b>	<b>2409</b>	<b>Diego Hurtado de Mendoza</b>	<b><i>Serrana. Diego Furtado de Mendoça</i></b>	<b>Un dia desta semana</b>
SA7-18	7r-v	2410	García de Pedraza	<i>Cancion. Garcia de Pedraça</i>	Por ser de ti namorado
SA7-19	7v-8r	2291	Rodrigo de Torres	<i>Cancion. Rodrigo de Torres</i>	Pues plazer se me partio
SA7-20	8r-v	2411	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraça</i>	Traslado de alegria
SA7-21	8v	2412	García de Medina	<i>Cancion. Garçia de Medina</i>	Coraçon morir morir

Tabla XI

Finalmente, avanzado este primer cuaderno del códice, se localizan los últimos textos de Diego Hurtado; siete folios más adelante aparecen la canción SA7-36 (19-ID2414), la *mudança* SA7-37 (20-ID2430 D 2414) y la canción SA7-38 (21-ID2417):

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-22	9r-10v	2413	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraça</i>	Sevan quantos esta carta
SA7-23	10r-v	2420	García de Pedraza	<i>Cancion. el mesmo</i>	Alli tras daquella penya
SA7-24	11r	0404	Juan de Torres	<i>Cancion. Johan de Torres</i>	Sepas tu senyora mia
SA7-25	11r	2421	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir. Enyego Lopez de Mendoça</i>	En mirando una ribera
SA7-26	11v	0488	Juan de Dueñas	<i>Cançion. Johan de Duenyas</i>	Aunque veo ques mi danyo
SA7-27	11v-12r	2423	García de Pedraza	<i>Cançion. Garçia de Pedraça</i>	Pues demando aguinaldo
SA7-28	12r	2424	Rodrigo Manrique	<i>Serrana. El comendador de Segura</i>	De Loçoya a Navafria
SA7-29	12r	2425 R 2424	Íñigo López de Mendoza	<i>Enyego Lopez de Mendoça</i>	Serrana tal casamiento
SA7-30	12v	2426 R 2425	García de Pedraza	<i>Garçia de Pedraça</i>	Serrana si vos queredes
SA7-31	12v-13r	2427	Íñigo López de	<i>Serrana. Enyego Lopez de</i>	Desque naçi

			Mendoza	<i>Mendoça</i>	
SA7-32	13r	2312	Alfonso de Montoro	<i>Cançion. Alonso de Montoro</i>	Mas quiero contigo guerra
SA7-33	13r-v	2428	Francisco Bocanegra	<i>Serrana. Françisco Bocanegra</i>	Legando a Pineda
SA7-34	13v	2429	Mendo de Campo	<i>Serrana. Mendo de Campo</i>	Vy una serrana
SA7-35	14r	0403	Juan de Silva	<i>Cançion. Joban de Silva</i>	Cuyo soy sepa de mi
SA7-36	14r-v	2414	<b>Diego Hurtado de Mendoza</b>	<b><i>Cançion. Diego Furtado de Mendoça</i></b>	<b>Fuerça he de contemplar</b>
SA7-37	14v	2430 D 2414	<b>Diego Hurtado de Mendoza</b>	<b><i>Mudança</i></b>	<b>Si amor sse que se parte</b>
SA7-38	14v	2417	<b>Diego Hurtado de Mendoza</b>	<b><i>Cançion. El mesmo</i></b>	<b>Amor quando me quitaste</b>
SA7-39	15r	2431	García de Pedraza	<i>Dezir. Garçia de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza</i>	Buen senyor Diego Furtado

Tabla XII

Debe tenerse en cuenta que estas piezas de Diego Hurtado se encuentran tras la sección donde se concentran las serranas de *Palacio* (de SA7-28 a SA7-34, excluyendo SA7-32 de Alfonso de Montoro), una secuencia en cuya creación Santillana (máximo exponente de esta modalidad poética) probablemente tuvo mucho que ver (véase apartado 1.2.1.).<sup>245</sup> Del propio Diego Hurtado de Mendoza se había copiado ya una serrana solo unos pocos folios más atrás (SA7-17 o 18-ID2409) y no es casualidad que aparezcan ahora muestras de esa modalidad poética justo antes de nuevos textos de Diego Hurtado: si Santillana fue, como todo parece indicar, modelo e inspiración para quienes compusieron las piezas de ese tipo contenidas en SA7 (Rodrigo Manrique, García de Pedraza, Francisco Bocanegra, Mendo de Campo y Gómez Carrillo de Acuña), es lógico que también lo hubiese sido para Diego Hurtado de Mendoza, cuyo apellido (se identifique con quien se identifique) evidencia su vinculación familiar con Íñigo López de Mendoza, a quien, aunque solo sea por parentesco, hubo de conocer.<sup>246</sup> Además, los versos iniciales de SA7-38 (21-ID2417) de Diego Hurtado

<sup>245</sup> Como ya indiqué (véase apartado 1.2.1.), Íñigo López de Mendoza no solo produce la serrana en colaboración con Rodrigo Manrique y el de Pedraza (SA7-28, SA7-29 y SA7-30 o 7-ID2424), sino que compone otra con Gómez Carrillo copiada más adelante (SA7-220 y SA7-221) y otra escrita individualmente (SA7-31); la serrana SA7-33 de Francisco Bocanegra pudo ser también debida a su ejemplo, pues Bocanegra y el marqués habían compuesto ya una canción juntos incluida folios atrás (SA7-9 y SA7-10). Tampoco puede descartarse que SA7-34 de Mendo de Campo fuese también influida por el ejemplo de don Íñigo (solo se ha conservado esta pieza del autor, de cuya biografía nada sabemos). En esta misma línea, García puso ya de manifiesto que entre estas serranas existen características que apuntan hacia una composición simultánea a partir de ciertas directrices acordadas previamente (2005: 28-31).

<sup>246</sup> También los topónimos de varias de las composiciones llevan a la misma zona geográfica, el valle del Lozoya en la sierra de Guadarrama, señorío de la familia Mendoza: mientras que la serrana de Diego Hurtado (SA7-17 o 18-ID2409) se sitúa en “Rascafría” (v. 8; véase la edición de la pieza), la de Manrique, Santillana y Pedraza

son muy semejantes a otros citados por Santillana en su *Querrela* y han de remontar, en último término, a Macías, autor que gustaba a don Íñigo (véase apartado 2.3.2.).

Aparte de la ubicación de los tres poemas de Diego Hurtado tras la sección de serranas, otros elementos evidencian, en este lugar del manuscrito, la relación literaria entre Diego Hurtado de Mendoza y García de Pedraza; y es que, siguiendo a las tres composiciones del Mendoza, se sitúa el *Dezir. Garçia de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza*, tal y como lo presenta su rúbrica (la pieza SA7-39 o 8-ID2431), un texto que el primero dirige al segundo en presencia de este, según se desprende de la lectura del poema (véase apartado 1.3.2 y 8-ID2431). El contenido de la pieza, unido a su vecindad con las dos canciones de Diego Hurtado, que Pedraza necesariamente hubo de conocer (las cita en SA7-22 [4-ID2413]; véase la tabla), es indicio claro de que ambos poetas tuvieron trato personal, una circunstancia que, como he puesto de relieve al trazar la biografía de García de Pedraza, resulta clave para establecer la cronología de Diego Hurtado.

Conviene recordar que el pedrazano, a causa del resto de sus relaciones literarias (Santillana, Rodrigo Manrique, Fernando de Guevara...), debe y puede ser situado en la primera mitad del siglo XV; existe, además, un individuo que armoniza con su perfil literario, García de Herrera y Enríquez (nac. *c.* 1415, †1483). En fechas similares, pues, debiera ubicarse al escritor Diego Hurtado de Mendoza, no solo por su conexión poética con el de Pedraza, sino también porque, como revela el estudio de la distribución de sus textos, estos aparecen integrados en una sección del cancionero en la que son mayoría los autores que vivieron durante la primera mitad del siglo XV: su canción SA7-6 (16-ID2400) comparte contenido con otra copiada justo antes (SA7-3/5) y debida a la pluma de Álvaro de Luna (*c.* 1390 - 1453); también su *cosante* (SA7-16 o 17-ID2408) y serrana (SA7-17 o 18-ID2409) aparecen significativamente entre piezas de García de Pedraza (nac. *c.* 1415, †1483); poco después de estas composiciones se copian la mayor parte de las serranas del manuscrito (de SA7-28 a SA7-34, omitiendo SA7-32), modalidad poética que él mismo frecuentó en SA7-17 o 18-ID2409, cercana a ese conjunto (amén de compartir otros aspectos de contenido), lo cual parece sugerir un contexto de creación común para estos poemas, que habrían sido escritos por autores de la primera mitad del siglo XV. Por si ello fuera poco, a continuación del núcleo de las serranas aparecen dos canciones amorosas de Diego Hurtado (SA7-36 o 19-ID2414, su *mudança* SA7-37 o 20-ID2430 D 2414 y SA7-38 o 21-ID2417) conocidas y citadas

---

(SA7-28, SA7-29 y SA7-30 o 7-ID2424) entre “Loçoya” y “Navafría” (v. 1, véase la edición) y la individual de Íñigo López “a Mata el Espino / en esse camino / que va a *Loçoyuela*” (vv. 5-7; véase Pérez Priego 1999: 110).

por García de Pedraza en otro texto incluido folios atrás (SA7-22 o 4-ID2413), a las que sigue el interesante *Dezir. Garçia de Pedraça a Diego Furtado de Mendoza* (SA7-39 o 8-ID2431), cuya relevancia he puesto de manifiesto en repetidas ocasiones.

Todo parece indicar que Diego Hurtado de Mendoza formó parte de esa “red de relaciones literarias” (Deyermund 2005a: 84) existente entre los autores concentrados en esa sección del manuscrito, activos literariamente en la primera mitad del siglo XV, y muchos de los cuales pueden ser vinculados, además, a la figura de Santillana, germen de no poca de la literatura contenida en esos folios. Y es que, al igual que sucede con García de Pedraza, Francisco Bocanegra, Fernando de Guevara, Juan Pimentel, Pedro de Quiñones o Mendo de Campo (véase apartado 1.2.1), Diego Hurtado de Mendoza figura únicamente en esa parte del cancionero (en su caso, y como sucede con otros, con la totalidad de su obra conservada); también, y de forma similar a lo que ocurre con otros creadores como Rodrigo Manrique, García de Pedraza, Francisco Bocanegra, Mendo de Campo o Gómez Carrillo de Acuña, se puede conjeturar que debió de conocer a Íñigo López de Mendoza (algo, por otro lado, lógico, si se tiene en cuenta el apellido), quien hubo de ser modelo para la composición de las serranas que se transmitieron en esta colectánea, incluida la de don Diego (SA7-17 o 18-ID2409).

Los datos expuestos hasta el momento revelan ya la inconveniencia de la identificación del poeta Diego Hurtado de Mendoza con la figura del almirante homónimo (nac. c. 1366, †1404), una asociación propuesta por la crítica cuatro siglos después de la compilación de SA7 y aceptada hasta nuestros días (véase apartado 2.1.). Con todo, no son sus relaciones literarias y la distribución de sus textos las únicas circunstancias que ponen bajo sospecha la tradicional identificación de Diego Hurtado de Mendoza con el almirante de Castilla: a estos argumentos es posible añadir algunos otros a favor de la revisión de sus coordenadas biográficas.<sup>247</sup> El primero que expongo tiene que ver con las rúbricas que preceden a sus textos en el *Cancionero de Palacio*. Como he apuntado (véase *supra*), estas consignan tan solo el nombre y apellidos del poeta, sin mencionar en ninguna ocasión la dignidad de almirante que supuestamente poseyó: no ocurre lo mismo en otras fuentes de la época, en las que el nombre *Diego Hurtado de Mendoza*, cuando se refiere a la figura del almirante, aparece siempre acompañado del relevante cargo que desempeñó. Así sucede, por ejemplo, en el retrato que de él traza su pariente Fernán Pérez de Guzmán en las *Generaciones y semblanzas*:

---

<sup>247</sup> Una primera versión de estas ideas puede encontrarse en López Drusetta (2014a).

*Don Diego Furtado de Mendoça, almirante de Castilla*, fue hijo de Pero González de Mendoça, un grant señor en Castilla, e de doña Aldonça de Ayala (Barrio 1998: 101; la cursiva es mía).

También lo vemos en la rúbrica de ID0286 “Onbre que vienes aqui de presente”, texto recogido en el *Cancionero de Baena* y que este mismo autor compone a la muerte del almirante:

Este dezir muy famoso e bien fundado e letradamente fecho fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán, señor de Batres, quando murió el muy orrado e noble cavallero *don Diego Furtado de Mendoça, almirante Mayor de Castilla* (Dutton y González Cuenca 1993: 428; la cursiva es mía).

Por su parte, Santillana, hijo del almirante, recordará en su *Proemio e carta* el poema de Pérez de Guzmán como

aquel epitafio de la sepultura de mi señor *el almirante don Diego Furtado* (Gómez Moreno 1990: 63; la cursiva es mía).<sup>248</sup>

Igualmente, en el epígrafe que, en *Baena*, indica el inicio de las obras de Pedro González de Mendoza, padre del almirante, este es recordado en esta condición:

*Aquí se comiençan las cantigas e dezires muy graçiosos e bien fechos que fizo e ordenó en su tiempo el honrado e noble cavallero Pero González de Mendoça, padre del almirante don Diego Hurtado* (Dutton y González Cuenca 1993: 319; la cursiva es mía).

Por último, la rúbrica que presenta el poema de Mohamed el Xartose de Guadalajara, médico del almirante Diego Hurtado, lo presenta del mismo modo:

*Respuesta quinta que fizo e ordenó un moro que dezían maestro Mabomat el Xartosse de Guadalfaxara, e físico que fue del almirante don Diego Furtado de Mendoça* (Dutton y González Cuenca 1993: 376; la cursiva es mía).

Algo similar sucede con el también poeta de SA7 Alfonso Enríquez, quien, a pesar de no ser identificado como tal en las rúbricas –se le llama en ellas *don Alfonso Enríquez*–, a menudo ha sido asociado a la figura de alguno de los almirantes de Castilla así llamados, aunque hace algún tiempo, y con razones de peso, Beltran propuso otra filiación más convincente para el autor (2001a: 65-72).<sup>249</sup> Téngase en cuenta que, como apuntó Tato hace tiempo y ha vuelto a recordar recientemente (véase 2016b: 876), la única referencia a la dignidad de almirante de Castilla que consta en el *Cancionero de Palacio* hay que buscarla en

<sup>248</sup> Inequívocamente de la autoría de Pérez de Guzmán, plantea problemas en lo que respecta a la dedicatoria: así, mientras que la rúbrica de PN1 lo considera dedicado al almirante Diego Hurtado de Mendoza, la de MH1 lo dirige al almirante Alfonso Enríquez, sucesor de Diego Hurtado en el cargo; sin embargo, como afirman Dutton y González Cuenca en su edición del *Cancionero de Baena* (PN1), las palabras de Santillana en el *Proemio e carta* esclarecen estas dudas a favor de la dedicatoria a Diego Hurtado (1993: 428).

<sup>249</sup> Estudiosos como Vendrell (1945) o Pintacuda (1999) lo asociaron al primer almirante de ese nombre, fallecido en 1429; por su parte, Aubrun postuló que podía tratarse del tercer almirante de la familia, nacido entre 1432 y 1443 (1951: lxxiii-lxxiv); sin embargo, para Beltran, este sería un autor “coetáneo de Juan II de Castilla y los Infantes de Aragón, en ningún caso posterior a 1454” (2001a: 70). De Alfonso Enríquez se han transmitido ocho poemas, contenidos en su mayoría en el *Cancionero de Palacio*, y entre los que se encuentra un interesante *Testamento* estudiado por este último investigador (2001a). Sobre el autor véase también Pintacuda (2005).



otra rúbrica que anuncia un texto compuesto por un tal *don Enriquez fixo del almirante* (ID2561 “Con mi triste coraçon”) –se entiende que lo sería del almirante Alfonso Enríquez–; le parece a esta investigadora que aquí hay un claro elemento para apoyar la tesis de Beltrán, pues resulta extraño que se prescindiera del título en las rúbricas para identificar a un autor que ostenta tal cargo (es mentado solo como *don Alfonso Enríquez*), mientras que se recuerda la dignidad al mencionar a su hijo don Enríquez. En este sentido, no está de más recordar que en SA7 existen otros ejemplos en los que se consigna ese tipo de información, como sucede con personalidades como el señor de Buitrago (Íñigo López de Mendoza), el condestable (Álvaro de Luna), el comendador de Segura (Rodrigo Manrique), el duque (Fadrique Enríquez), etc. Por ello, quizá, haya que pensar que el escritor Diego Hurtado de Mendoza, al igual que el poeta Alfonso Enríquez, es un homónimo (en este caso, del almirante así llamado).

Otra extraña coincidencia se encuentra en el *Proemio e carta* del marqués de Santillana. Como ya advirtió Ríos, el almirante no aparece en el texto en su condición de poeta (1861-1865, V: 291), una circunstancia insólita si se tiene en cuenta que el *Proemio* fue escrito hacia 1449 por Íñigo López para dar noticia a un jovencísimo don Pedro, condestable de Portugal, de la literatura que conocía y estimaba, a modo de tentativa de crítica literaria; complementariamente, la obrita le sirvió para hacer una *laudatio* familiar, ya que en él informaba al portugués de la actividad literaria de figuras como su abuelo, sus tíos, o su hermano político (Gómez Moreno 1990: 144).<sup>250</sup> El nombre de su padre el almirante Diego Hurtado no está ausente en el escrito, pero es mencionado a propósito de la composición que Fernán Pérez de Guzmán dedicó a su muerte (“aquel epitafio de la sepultura de mi señor el almirante don Diego Furtado”, *ibid.* p. 63), obviando cualquier alusión a su labor como poeta. Evidentemente, el marqués no pudo desconocer, si existió, el quehacer literario de su

---

<sup>250</sup> Así, de su abuelo Pedro González de Mendoza afirma que “fizo buenas cançones, e entre otras: Pero te siruo sin arte, e otra de las mo(n)ias de la Çaydía, q(ua)ndo el Rey don Pedro tenía el sitio contra Ualencia; comie(n)ça: A las riberas de vn río. Vsó vna manera de dezir cantares así com(m)o çénicos plautinos e tere(n)çianos, también en estrinbotes com(m)o en serranas” (Gómez Moreno 1990: 61). De su tío Pedro Vélez de Guevara dice que fue “graçioso e noble cauallero, asý mesmo escriuió gentiles dezires e canciones” (*ibid.* p. 63). Por su parte, a su primo segundo Fernán Pérez de Guzmán, lo considera “cauallero docto en toda buena doctrina, ha co(n)puesto muchas cosas metrificadas, y entre las otras aquel epitafio de la sepultura de mi señor el almirante don Diego Furtado, que comiença: Honbre que uienes aquí de presente. Fizo otros muchos dezires e cantigas de amores, e, aún agora bie(n) poco t(ien)po ha, escriuió prouerbios de grandes sentençias y otra obra asaz útil e bie(n) conpuesta de *Las quatro uirtudes cardinales*” (*ibid.* p. 63). Al duque don Fadrique, su hermano político, dice que le “plugo mucho esta sçiençia, e fizo asaz gentiles cançones e dezires; e tenía en su casa grandes trobadores, espeçialme(n)te a Ferna(n)d Rodríguez Portocarrero e Johán de Gayoso e Alfonso de Moraña” (*ibid.* p. 63-64).

progenitor, y de ahí que el hecho resulte significativo y se constituya en un argumento más para poner en duda que el almirante Diego Hurtado sea el autor de SA7.<sup>251</sup>

Por último, nada hay en los poemas de Diego Hurtado que impida considerarlo un autor de la primera mitad del siglo XV como lo son la mayor parte de los seleccionados de SA7: cultiva la poesía amorosa de orientación típicamente cortesana, al igual que muchos otros caballeros-poetas del cancionero y, si bien es cierto que en su literatura se detectan rasgos deudores de la lírica gallego-portuguesa, también lo es que esta escuela todavía estaba vigente en la corte castellana de las primeras décadas del siglo XV (Beltran 2009b: 24; véase también 2002b) y, más específicamente, en el *Cancionero de Palacio*, donde, como ha señalado Tato, el peso de autores y textos ligados al occidente peninsular es notable: valga como ejemplo la importancia que la fuente concede a la figura del legendario Macías, pero también otros poemas allí copiados en los que se perciben elementos gallegos, debidos a escritores activos en pleno siglo XV como Santa Fe, Pero Cuello o el infante de Portugal (2013a: 45).<sup>252</sup> A ello habría que añadir que las canciones de Diego Hurtado, a diferencia de las de Santillana, siguen el modelo de una sola vuelta que utilizarán los escritores de la primera mitad del cuatrocientos, dejando a un lado la tendencia previa de canciones con varias vueltas (Beltran 1988: 48), y que el *cosante* es una práctica cuyo momento de mayor desarrollo semeja producirse entre la primera y la segunda mitad del siglo XV (véase apartado 2.3.3 y 17-ID2408).<sup>253</sup>

El hecho de que el creador que ahora me ocupa aparezca como destinatario del *dezir* de García de Pedraza, quien también lo cita en otro texto suyo, parece otorgarle cierta relevancia poética, si bien, y al ser este el único autor que lo cita, quizá haya que pensar que su influencia se limitó a los ambientes cortesanos en que su obra fue gestada. En lo que toca al examen individual de sus poemas, y al ser la mayoría de contenido amoroso, es poco más lo que se puede concluir; con todo, la mención al “prior de Rascafría” en su serrana 18-ID2408 “Vn dia desta semana” es un dato, a mi juicio, relevante, pues permite fijar un

<sup>251</sup> Ríos consideraba que esta omisión podía deberse a los prejuicios literarios de Santillana (1861-1865, V: 291), quien pudo haber considerado la obra del almirante una distracción menor de la que no creyó necesario dar noticia al condestable de Portugal (téngase en cuenta que, a excepción del perqué, la producción de Diego Hurtado es de contenido amoroso y en ella predominan los géneros ligeros); con todo, y de ser así, quizá tampoco debiera haber mencionado las canciones y serranas que sí cita de su abuelo Pedro González de Mendoza (véase nota anterior).

<sup>252</sup> Es importante tener en cuenta que valerse del gallego en esta época era ya, al decir de Lapesa, un “arcaísmo” (1985: 246). En relación con esta temática, resulta imprescindible el clásico trabajo de Deyrmond (1982).

<sup>253</sup> Y, con respecto a las canciones, ha de advertirse que 21-ID2417 tiene *retronx*, un rasgo “poco habitual en las cantigas de PN1” y los autores del XIV, que comienza a generalizarse con el *Cancionero de Palacio* (Tato 2016a: 712; véase también Beltran 1988: 51).

*terminus post quem* para la composición de la pieza: esta referencia ha de aludir a la cartuja de El Paular, situada en este lugar del valle del Lozoya, una fundación cuyo origen se remonta a Enrique II, aunque no dispuso de *prior* hasta 1392 (Esparraguera Calvo 1994: 960), lo que indica que el texto no puede fecharse antes; a la vez, la alusión al centro religioso permite que nos hagamos una idea de cuál era el ámbito geográfico en que se movía el autor (recuérdese que el valle del Lozoya era señorío de la rama primogénita de los Mendoza).<sup>254</sup>

El perqué 15-ID2395, en el que el autor lanza una serie de preguntas retóricas, de temática dispar (política, economía, sociedad, religión...; véase apartado 2.3.), “dirigidas a despertar la curiosidad o el desconcierto del lector, rayando a menudo en el disparate” (Chas Aguión 2016a: 602), lo muestra como un hombre inquieto, curioso y al tanto de la realidad de su entorno, que se atreve a satirizar en bastantes de los versos: así sucede, por ejemplo, en “¿Por qué en el lugar de Arcos / no usan de confesión?” (vv. 6-7) o en “¿Por qué en día de fiesta / no fuelgan los de Granada?” (vv. 26-27), cuestiones que han de entenderse como una mordaz crítica a la todavía inconclusa empresa de la reconquista cristiana sobre el dominio musulmán (véase 15-ID2395 y apartado 2.3.). Tampoco debe desdeñarse la singularidad de su obra poética, en la que no solo se deja sentir el influjo de la poesía gallego-portuguesa (patente en la utilización del paralelismo y *leixa-pren* en uno de sus textos), sino el de la francesa: como ha señalado Vendrell, el perqué sigue el modelo de la *Balade de sens* del poeta francés Oton de Grandson (1945: 26) y el *cosante* comparte igualmente esta procedencia, pues el vocablo parece referirse a una “danza cantada de tipo cortesano” originaria de Francia (Asensio 1970: 181).

Las informaciones hasta aquí presentadas revelan ya algunas características del autor objeto de estudio: se trata de un hombre de nombre y apellidos *Diego Hurtado de Mendoza* que compone sus textos antes de 1444 (fecha límite para la compilación de SA7), en alguno de los entornos cortesanos que frecuentemente se relacionan con esta colectánea (Juan II y

---

<sup>254</sup> Sintiéndose culpable por haber destruido un monasterio cartujo en Francia durante sus campañas militares, Enrique II deja encomendada a su hijo la tarea de construcción de la cartuja de El Paular, la primera de esa orden en Castilla. Juan I se decide a atender la voluntad de su padre en 1390, cuando dona unas tierras que le pertenecían en el valle del Lozoya a tal efecto, y la cartuja comienza a edificarse en ese mismo año al lado de la antigua ermita de Santa María del Poblal, que durante un tiempo los religiosos usaron como templo. Las labores continúan con Enrique III y, en 1392, llegan los primeros cartujos al monasterio, quedando constituida la comunidad por cinco hermanos, un prior y un procurador; sin embargo, después las obras avanzaron lentamente, pues a la escasez económica hubo que sumar los problemas derivados del cisma del Papado: la construcción de El Paular no finaliza hasta aproximadamente 1440-1450 (véase Esparraguera Calvo 1994). Recuérdese, además, que el almirante Diego Hurtado de Mendoza había asistido al acto fundacional de El Paular, lugar del que fue gran benefactor (Abad Castro y Martín Ansón 2006: 34-35; véase apartado 2.1.) y que los Herrera señores de Pedraza también favorecieron ese centro religioso (véase apartado 1.2.2.1.), lo que aporta otro punto de conexión entre Mendozas y Herreras.

Álvaro de Luna, infantes de Aragón) y que conoce diversas tradiciones poéticas (como demuestra su particular obra conservada). La distribución de sus piezas en una fuente y sección de la misma donde son mayoría los autores de la primera mitad del siglo XV, junto con el hecho de que sus conexiones poéticas llevan también a esa época,<sup>255</sup> indica que es en ese momento cuando debe situarse su trayectoria vital y literaria.

Por otro lado, y a pesar de que literariamente no aparece ligado de forma directa a Íñigo López de Mendoza, parece evidente que Diego Hurtado de Mendoza hubo de conocerlo: no solo comparten el apellido *Mendoza* (que revela su parentesco) o gustos poéticos (ambos citan de forma encubierta unos versos atribuibles a Macías; véase apartado 2.3.2.), sino que sus textos se recogen en una parte de SA7 donde el marqués juega un importante papel (es germen de no poca de la literatura contenida en esta sección y actúa, en cierto modo, como eje de la “red de relaciones literarias” que se intuye en esos folios, esfera en torno a la que Diego Hurtado también debió de orbitar).<sup>256</sup>

Dadas estas circunstancias, parece evidente que el escritor Diego Hurtado de Mendoza no puede ser identificado con la figura del almirante homónimo (nac. *c.* 1366, †1404), una filiación, por otro lado, que había sido propuesta en el siglo XIX sin más criterio que la coincidencia nominal entre el poeta y el almirante.

### 2.2.2. Diego Hurtado de Mendoza en otras fuentes

Demostrada la invalidez de la tradicional identificación de este autor con el almirante Diego Hurtado de Mendoza (*c.* 1366 - 1404) y agotadas las posibilidades de indagación que proporciona su obra, se hace necesario revisar otras fuentes para la localización de individuos que se ajusten al perfil del poeta buscado. En esta pesquisa biográfica primarán siempre las fuentes contemporáneas al autor, tales como la documentación depositada en diferentes

---

<sup>255</sup> Baste recordar algunos de los elementos ya señalados: su canción 16-ID2400 aparece copiada tras otra de Álvaro de Luna con la que semeja tener alguna relación en razón del contenido; es autor de una serrana copiada cerca de las serranas escritas por autores de la primera mitad del cuatrocientos; es citado por García de Pedraza (nac. *c.* 1415, †1483) en uno de sus textos, poeta que también le dedica un *deszir* estando él presente, etc.

<sup>256</sup> Don Diego compone una serrana cercana a las de Santillana (véase *supra*), en la que menciona un lugar del valle del Lozoya (señorío de don Íñigo); también cita versos atribuibles a Macías (poeta apreciado por Santillana, Pedraza y aún otros autores de estos folios); por último, su relación literaria más importante es la que sostiene con García de Pedraza, escritor de la primera mitad del siglo XV muy vinculado en SA7 al marqués (véase apartado 1.2.2.3.).

archivos, las crónicas o los estudios históricos cuyos datos procedan de ese tipo de fuentes (véase Introducción). Con todo, no desdeñaré, especialmente en el caso de este escritor (cuyo linaje fue objeto de interés desde épocas tempranas), las fuentes secundarias como genealogías o nobiliarios de siglos posteriores al suyo, si bien las utilizaré de forma complementaria y teniendo en cuenta que pueden contener información menos precisa o quizá errada; de cualquier forma, las primeras serán la base del estudio y, de incluirse datos procedentes de obras de otro tipo para suplir lagunas o carencias de información, lo explicitaré en su momento.

La consulta de la documentación y crónicas contemporáneas al poeta de SA7 ha puesto de manifiesto la existencia de, al menos, tres individuos de nombre *Diego Hurtado de Mendoza*, pertenecientes a distintas ramas del linaje Mendoza y cronológicamente compatibles con la semblanza del poeta de *Palacio*, activo literariamente en la primera mitad del siglo XV:

(I) Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego,

(II) Diego Hurtado de Mendoza, primer señor de Cañete y montero mayor de Juan II de Castilla, y

(III) Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado e hijo primogénito del marqués de Santillana y Catalina Suárez de Figueroa.<sup>257</sup>

A continuación presento las biografías de los tres candidatos para, posteriormente, proceder a la identificación del escritor cancioneril.

### 2.2.2.1. Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego

Debió de nacer en los últimos años del siglo XIV o primeros del XV pues, cuando en 1408 se establecen las capitulaciones matrimoniales entre este y su futura mujer, Teresa Carrillo, los dos eran menores de edad; el documento permite también saber que Diego Hurtado fue hijo de Íñigo López de Mendoza (segundogénito de Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota” y Aldonza de Ayala) e Inés Manuel.<sup>258</sup> Los orígenes de esta rama de la casa Mendoza hay que buscarlos en los mayorazgos que heredaron: en 1376,

<sup>257</sup> Este es, según intentaré demostrar, el poeta de SA7.

<sup>258</sup> El escrito de las capitulaciones matrimoniales firmadas entre Íñigo López de Mendoza (padre de Diego Hurtado) y Pedro Carrillo de Huete (halconero de Juan II y padre de Teresa Carrillo) se encuentra depositado en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.2, D.3 y está fechado el 29 de marzo de 1408 en Guadalajara.

Pedro González de Mendoza y su mujer, Aldonza de Ayala, habían fundado mayorazgo a favor de su hijo primogénito el almirante Diego Hurtado de Mendoza (véase *supra*), que, como era de esperar, heredó la casa solariega de Mendoza; con todo, los progenitores también instituirán mayorazgos a favor de sus otros hijos varones y, así, en 1380 establecieron uno para su segundo hijo, Íñigo López de Mendoza (padre del personaje que ahora interesa), quien, a la muerte de sus padres, heredó el soporte patrimonial que le permitiría la creación de esa otra rama del linaje Mendoza, los conocidos como “Mendozas de Molina” (Quintanilla Raso 1992: 386).<sup>259</sup> Diego Hurtado (“de Molina”) era, pues, primo del marqués de Santillana, nietos ambos de Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota”; sin embargo, afirma Layna Serrano, basándose en cierta documentación, que la relación entre ellos no era buena, por ser don Diego favorable a la causa de Álvaro de Luna y, sobre todo, partidario en Guadalajara de Aldonza de Mendoza y su marido el duque de Arjona, con quienes Santillana tuvo no pocos problemas y pleitos por la recuperación de la herencia paterna (Layna Serrano 1942, I: 186-187).<sup>260</sup>

En su testamento de 1426, Íñigo López de Mendoza (“de Molina”) convierte en heredero de su mayorazgo a su primogénito Diego Hurtado de Mendoza (“de Molina”); con todo, este no sale especialmente favorecido por su padre, quien deja también gran parte de sus bienes no sujetos a mayorazgo a su mujer, Inés Manuel, y a sus otros hijos, Pedro, Manuel y María.<sup>261</sup> La maniobra de Íñigo López no impedirá, sin embargo, que Diego Hurtado se haga con más patrimonio del que su progenitor había dispuesto para él y, así, en 1430 compra a su madre, Inés Manuel, las martiniegas de Molina de Aragón y los lugares de Castilnuevo y Aguilé; un año después, Juan II no solo le confirma el privilegio que había concedido a favor de su padre, Íñigo López de Mendoza, y por el que le había hecho merced de renta y derechos sobre determinados lugares que estaban incluidos en el mayorazgo instituido por Pedro González de Mendoza y Aldonza de Ayala, sino que el rey de Castilla le

---

<sup>259</sup> El mayorazgo a favor del almirante Diego Hurtado se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N con la signatura OSUNA, C.1759, D.1 y está fechado el 14 de noviembre de 1376 en Guadalajara; el establecido a favor de Íñigo López de Mendoza se conserva en este mismo lugar con la signatura OSUNA, C.1873, D.12, fechado hacia 1380. La transcripción del primero puede consultarse en Layna Serrano (1942, I: 282-284). Sobre los Mendoza de Molina véase el citado estudio de Quintanilla Raso (1992) y el de Ortega Cervigón (2006b: 154-163).

<sup>260</sup> Pérez Bustamante y Calderón Ortega documentan en el año 1427 una sentencia dada por el Obispo de Palencia en el pleito entre Diego Hurtado de Mendoza y su primo Íñigo López de Mendoza sobre las rentas de Guadalajara; en ese momento se ordenó que don Íñigo recibiese 100 000 maravedíes de los que hasta entonces habían estado secuestrados (1983: 49).

<sup>261</sup> El testamento de Íñigo López de Mendoza (“de Molina”) se encuentra depositado en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.13, D.5-7 y está fechado el 17 de enero de 1426 en Cifuentes.

acrecienta dicho privilegio con 5 000 maravedíes anuales sobre las alcabalas y renta del cuatropeazgo, pan y vino de Huete y Pezuela.<sup>262</sup>

En 1438, su suegro, Pedro Carrillo de Huete (halconero de Juan II), funda mayorazgo en el que vincula las villas de Priego, Cañaveras y los molinos de la Ruidera y Cobatilla, dejando por heredera universal a su hija Teresa Carrillo, una disposición que, años después, confirma en su testamento.<sup>263</sup> Según Quintanilla Raso, quien llevó a cabo un documentado estudio sobre esta y otras familias con influencia en la tierra de Cuenca, “todos los indicios apuntan a una gestión patrimonial estrechamente compartida, y podría decirse que complementaria, entre Teresa Carrillo y Diego Hurtado de Mendoza” (1992: 389); así las cosas, Diego Hurtado se demoró no pocos años en hacer efectiva la dote establecida para su mujer: se conserva un documento de 1424 en el que el Mendoza se compromete a cumplir lo pactado en lo relativo a las arras, y todavía doña Teresa tendrá que esperar hasta 1443 para recibir las rentas de los lugares de Castilnuevo, el Algar y Mochales, así como la martiniega de Molina de Aragón, que su marido le cede en concepto de dote y arras, una disposición que Juan II confirma en 1444 y ordena sea cumplida en 1445.<sup>264</sup> A pesar de ese contratiempo, la unión de Diego Hurtado de Mendoza con Teresa Carrillo supuso el inicio del linaje de los Carrillo de Mendoza, quienes comenzaron a utilizar un nuevo blasón en el que se integraron las armas de ambas familias (Quintanilla Raso 1992: 389).<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Las cartas de venta entre Diego Hurtado y su madre, Inés Manuel, se conservan en la Sección Nobleza del A.H.N. con las signaturas PRIEGO, C.10, D.6 y PRIEGO, C.10, D.5 respectivamente y están fechadas el 11 de septiembre de 1430 en Guadalajara. La confirmación de Juan II se encuentran en este mismo lugar con la signatura PRIEGO, CP.373, D.21, fechada el 21 de febrero de 1431 en Medina del Campo.

<sup>263</sup> La fundación de mayorazgo y el testamento de Pedro Carrillo de Huete (halconero mayor de Juan II) se encuentran depositados en la Sección Nobleza del A.H.N. con las signaturas PRIEGO, C.2, D.5 y PRIEGO, C.2, D.8-9, fechados, respectivamente, el 6 de agosto de 1438 y el 20 de junio de 1448, ambos en Priego. Sobre el testamento de Pedro Carrillo de Huete véase Torres Fontes (1987).

<sup>264</sup> El compromiso de Diego Hurtado de cumplir con lo acordado en lo relativo a las arras se conserva en ese mismo lugar con la signatura PRIEGO, C.2, D.4, fechado el 23 de febrero de 1424; la escritura de declaración del Mendoza donde este señala las rentas de los lugares de Castilnuevo, el Algar y Mochales y la martiniega de Molina de Aragón para la seguridad de las 10 000 doblas castellanas que ofreció en arras a su mujer, Teresa Carrillo, se conserva también en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.2, D.6-7, fechada el 14 de marzo de 1443 en Castilnuevo; la provisión de Juan II confirmando esta donación a Teresa Carrillo en concepto de dote y arras posee la signatura PRIEGO, C.1, D.22 en ese mismo lugar, fechada el 17 de diciembre de 1444 en Medina del Campo. La provisión de este rey por la que se ordena a los justicias de Molina de Aragón, Algar y Mochales paguen a Teresa Carrillo el derecho de martiniega por cesión de su marido en concepto de dote y arras lleva la signatura PRIEGO, C.1, D.23 y está fechada el 25 de enero de 1445 en Arévalo.

<sup>265</sup> Se conservan también unas escrituras relativas a la entrega de bienes otorgados por Diego Hurtado de Mendoza y Teresa Carrillo a favor de su hijo Pedro Carrillo de Mendoza, en razón de su asignación para alimentos; están depositadas en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.3, D.57-58 y fechadas entre 1452-1459.

El año de 1465 va a ser clave para Diego Hurtado de Mendoza. Tal y como atestigua la *Crónica anónima de Enrique IV*, en el marco de las luchas entre el legítimo rey Enrique IV y su hermano Alfonso por el trono de Castilla, el primero había entregado la villa de Molina, de la que Diego Hurtado era alcaide, a Beltrán de la Cueva en compensación por su renuncia al maestrazgo de Santiago.<sup>266</sup> Los habitantes de Molina rechazan esa donación y se posicionan por el bando del infante, a quien se le otorga bajo el amparo del arzobispo de Toledo, Alonso Carrillo; sin embargo, Diego Hurtado de Mendoza accede a devolvérsela al rey Enrique IV, una actuación que los de la villa censuraron expulsando de ella al Mendoza. El lugar quedó a partir de ese momento en manos del arzobispo Carrillo y de parte de Alfonso (véase Sánchez-Parra 1991, II: 177-178).<sup>267</sup> No debe ser casualidad que, en ese mismo año y en compensación por sus leales servicios, Enrique IV concediese el título de conde de Priego a Diego Hurtado, una dignidad que heredarán sus descendientes y se convertirá en una clave de caracterización de la casa señorial.<sup>268</sup>

Escasa es la documentación que se conserva sobre el personaje en los años siguientes, y se compone tan solo de unas escrituras relativas a la administración de sus propiedades.<sup>269</sup> En cuanto al año de su muerte, esta debió de ocurrir entre 1476 y 1480, pues existe un escrito de 1480 en el que se reflejan las diferencias surgidas entre Íñigo López de Mendoza y Pedro Carrillo de Mendoza, hijos de Diego Hurtado, en razón de la herencia paterna; por su parte, su mujer, Teresa Carrillo, le sobrevivió unos años más y todavía dicta su testamento en 1482. Gracias a esta fuente se conoce también que fue el hijo mayor de ambos, Pedro

---

<sup>266</sup> En 1464, y ante el estupor de la mayor parte de la nobleza, Enrique IV decide otorgar el maestrazgo de Santiago, que estaba en poder de su hermanastro Alfonso, a su privado Beltrán de la Cueva, una decisión que se verá obligado a revocar debido a la presión nobiliar. Sobre el controvertido Beltrán de la Cueva, primer duque de Alburquerque y supuesto padre de Juana “la Beltraneja”, pueden consultarse los trabajos de Carceller Cerviño (2006a, 2006b, 2008, 2009) o Franco Silva (2002).

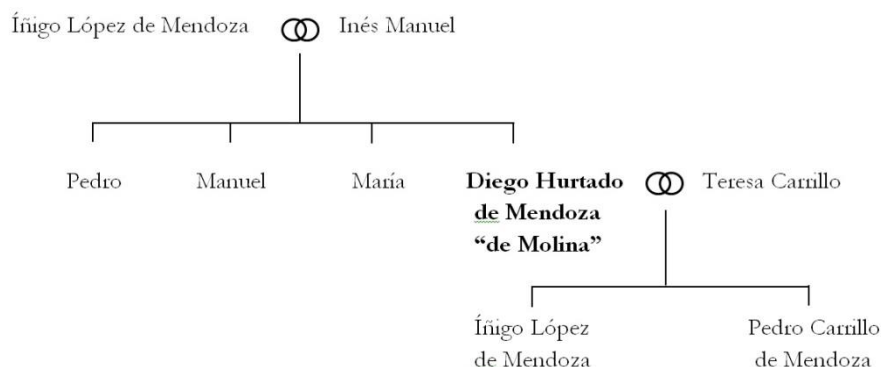
<sup>267</sup> El arzobispo de Toledo Alonso Carrillo será una figura de gran influencia durante los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos; es conocido, sobre todo, por la variabilidad de sus posiciones políticas, que acomodó a las circunstancias más convenientes a sus intereses personales. Sobre esta conocida figura véase Mirecki (1991); en relación con el episodio de Molina véase Suárez Fernández (2001: 335).

<sup>268</sup> El privilegio que contiene esta concesión se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.1, D.26; está fechado en Olmedo en 1465.

<sup>269</sup> Se trata de una carta de poder otorgada por Diego Hurtado a favor de su criado Juan de la Serna para que pudiera administrar todas sus rentas y propiedades de Guadalajara, conservada en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.13, D.11 y fechada el 19 de enero de 1465 en Priego; y de una escritura de conveniencia entre Diego Hurtado de Mendoza y Diego y Pedro Ruiz, herederos de Juan Ruiz de Molina, relativa a los derechos sobre el lugar de El Pobo, custodiada también en el A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.3, D.79 y fechada el 24 de julio de 1476 en Priego.



Carrillo de Mendoza, quien heredó el mayorazgo de Priego, mientras que el resto de los bienes de doña Teresa fueron repartidos a partes iguales entre sus otros descendientes.<sup>270</sup>



Árbol 9: Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego

Una vez trazado su perfil biográfico, no puede descartarse que sea este candidato el escritor que se oculta tras las rúbricas de SA7: ciertamente, su fecha de nacimiento armoniza con la de la compilación de la colectánea salmantina (entre 1441 y 1444) y parece también un hombre con conexiones con el entorno palaciego (sirve a Álvaro de Luna en la tierra de Cuenca –un personaje con el que el *Cancionero de Palacio* está muy relacionado– y es suegro del halconero Pedro Carrillo de Huete –figura muy próxima al monarca Juan II–). No obstante, no he encontrado ninguna conexión entre Pedro Carrillo y García de Pedraza, ni vinculación alguna con el valle del Lozoya; tampoco aparece en las crónicas participando en eventos cortesanos, por no hablar de que mantuvo las distancias con su primo el marqués de Santillana, un escritor con el que tiene mucho que ver el poeta Diego Hurtado de Mendoza (véase apartado 2.2.1.). En definitiva, esta figura no cubre con claridad las características del autor cancioneril.

<sup>270</sup> La diferencia por la herencia paterna entre Íñigo López de Mendoza y Pedro Carrillo se conserva en el A.G.S con la signatura RGS, LEG, 148009, 185, fechada el 9 de septiembre de 1480 en Medina del Campo; el testamento de Teresa Carrillo se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PRIEGO, C.2, D.15-16, fechado el 1 de mayo de 1482 en Priego.

## 2.2.2.2. Diego Hurtado de Mendoza, primer señor de Cañete y montero mayor de Juan II

Si del conde de Priego era posible rastrear datos sobre su vida en los documentos disponibles, no ocurre lo mismo con el primer señor de Cañete y montero mayor de Juan II, de quien apenas existe documentación catalogada. Sin embargo, el testimonio de las crónicas contemporáneas al personaje, junto con los documentos conservados, de algunos de los cuales se da noticia (en ocasiones, con transcripción) en distintos estudios históricos que prestaron atención a esta figura, permiten reconstruir bastantes aspectos sobre su trayectoria.

A pesar de que no he hallado constancia documental de la fecha de su primer matrimonio, Gutiérrez Coronel precisa que Diego Hurtado de Mendoza se casó en 1403 con Beatriz de Albornoz, hija de Juan de Albornoz y Constanza de Castilla (1946, II: 480); si se toma en consideración este dato (de cuya procedencia no informa el genealogista alcarreño), habría que concluir que el Mendoza debió de nacer aproximadamente en la penúltima década del siglo XIV.<sup>271</sup> Como atestiguan las crónicas (véanse Carriazo 1982: 164 y Rosell 1953, II: 296), don Diego era hijo de Juan Hurtado de Mendoza “el Limpio”, un pariente de Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota” (†1385) y de quien descende la línea nobiliaria de los Hurtado de Mendoza “de Cañete”, así llamados por ser esa localidad de la sierra de Cuenca uno de sus señoríos más destacados (Quintanilla Raso 1993: 133).<sup>272</sup> Al pertenecer a una rama secundaria de los Mendoza, Diego Hurtado “de Cañete” no formó parte de la poderosa alta nobleza que se instaló en otras zonas castellanas; sin embargo, ello no le

---

<sup>271</sup> La *Historia genealógica de la casa de Mendoza* de Gutiérrez Coronel es, en palabras de su prologuista González Palencia, una obra que sigue muy de cerca la metodología y ordenación de las de su época (siglo XVII), “remontando el origen de la casa de Mendoza y de sus alianzas a tiempos muy altos, comprobando poco los datos con los documentos de los archivos, haciendo más una relación de nombres que de hechos históricos, aunque enumerando, sobre todo, sucesiones, enlaces y entronques” (Gutiérrez Coronel 1946, I: XIII). Con todo, su valor para el conocimiento de las distintas ramas y casas de la familia Mendoza, como el mismo González Palencia señala más adelante, sigue siendo alto (la mendocista Sánchez Prieto la califica de “esencialmente correcta”, 2001: 19) y de ahí que, a falta de datos a este respecto procedentes de las fuentes primarias, la haya tenido en cuenta en el estudio. Sobre los Albornoz véase el clásico artículo de Moxó (1972) y Ortega Cervigón (2009a).

<sup>272</sup> Juan Hurtado de Mendoza era, tal y como indica Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*, “muy limpio e bien guarnido”, y de ahí probablemente su apodo; cuenta el biógrafo que este personaje había sido, además, ayo del rey Enrique II y que murió en Madrid a la edad de 75 años (véase Barrio 1998: 126-127). Asimismo, y según refiere López de Ayala en su *Crónica* de Enrique III, Juan Hurtado era señor de la villa de Almazán y Gormaz, que este rey le había entregado tras la negativa de los habitantes de Ágreda a aceptarlo como su señor (véase Martín 1991: 879-880; para este episodio véase también Valdeón Baruque 1975: 115-116); el cronista castellano informa también de que, según lo estipulado en el testamento de Juan I de Castilla, Juan Hurtado fue uno de los tutores durante la minoría de edad de Enrique III y formaba parte de su consejo real, en el que ejercía gran influencia (véase Martín 1991: 718 y 741). Se sabe, además, que fue el mayordomo mayor del Doliente, un cargo que usurpó al después almirante Diego Hurtado de Mendoza a la muerte de su padre Pedro González de Mendoza (Aljubarrota, †1385) y probablemente con la excusa de su corta edad (véase apartado 2.1.). Sobre los Mendoza de Cañete véanse los estudios de Quintanilla Raso (1993 y 1997a) y Ortega Cervigón (2003a y b y, especialmente, 2006b: 140-153).

impidió establecer en tierra de Cuenca una línea familiar que, si bien era de rango menor, estaba lo suficientemente consolidada (Quintanilla Raso 1997a: 711).

Uno de los aspectos que contribuyeron al afianzamiento de su figura fue el desempeño desde 1406 (según consta en la documentación utilizada por Ortega Cervigón en su estudio) del cargo de montero mayor del rey, otorgado por Enrique III; mantuvo esa ocupación durante gran parte del reinado de Juan II, quien se lo confirmó en 1428 (2003a: 401-402).<sup>273</sup> La dignidad era, en palabras de este investigador,

un cargo cortesano de gran prestigio en la Castilla bajomedieval (...); el montero mayor se encargaba de dirigir las jornadas de montería regia y nombrar –mediante un minucioso orden de criterio geográfico– a los monteros que acompañaban a los monarcas en esta faceta (*ibid.* p. 399).

Parece que el oficio tenía para la nobleza un carácter más honorífico que práctico, y de ahí que, con posterioridad, se patrimonializase en el seno de un linaje (*ibid.* p. 401).

Poco después de la concesión de la dignidad, tal y como permiten constatar las crónicas, Diego Hurtado de Mendoza “de Cañete” participa en la lucha contra los musulmanes defendiendo la ciudad de Jaén y sirviendo al infante don Fernando en las campañas militares que culminaron con la toma de Antequera (véase Carriazo 1982: 164 y Rosell 1953, II: 294-296); según Mártir Rizo, quien escribió en el siglo XVII una historia de la ciudad de Cuenca dedicada a un descendiente del Mendoza, Diego Hurtado recibió por el valor y experiencia militar demostrados en esos episodios el sobrenombre de “leal guerrero”, una información, no obstante, de la que el historiador no precisa la fuente y que quizá esté motivada por el carácter panegírico de su obra (1974: 218).<sup>274</sup>

Otra de las facetas que conviene tener en cuenta sobre la figura y que ha sido objeto ya de algunos trabajos de investigación, fue su protagonismo en el panorama del poder ciudadano en Cuenca, tanto en el plano socio-institucional, con el desempeño de diversos oficios, como en el de la acción política, al liderar uno de los sectores enfrentados dentro del

---

<sup>273</sup> El documento de confirmación de este oficio por parte de Juan II, en el que se inserta otro previo de su padre Enrique III concediendo dicha merced, puede ser consultado en la transcripción que de él realizó Ortega Cervigón (2003a: 415-417).

<sup>274</sup> Tal y como atestigua la parte inédita de la *Crónica* de Alvar García de Santa María, en la coronación de Fernando de Antequera en 1414 se encuentra presente un “Diego Hurtado de Mendoza mayordomo mayor del rey” (Ferro 1972: 104); a falta de otros datos acerca de ese personaje, es difícil saber con certeza a quién se refiere el relato. Quizá, y dado que el montero mayor se encontraba en la toma de Antequera (algo de lo que no se tiene noticia para el caso de los otros individuos portadores del nombre), sea él quien pueda ser identificado con ese sujeto y haya que añadir a su biografía el haber sido mayordomo mayor de Fernando I de Aragón. Por otro lado, y a juzgar por su participación en la defensa de Jaén, ha de ser este el *Diego Hurtado* a quien Vendrell creía dedicado el *desjir* de García de Pedraza en su edición (véase apartado 2.1.).

ámbito urbano (Quintanilla Raso 1997b: 230). Dicha participación ha de entenderse en el marco de la conflictiva situación vivida en esa ciudad durante el siglo XV y debida a la articulación de la cúpula social en bandos o facciones opuestas, un sistema que estaba a la orden del día en la Castilla cuatrocentista (Ortega Cervigón 2007a: 212).<sup>275</sup> Según se desprende de la documentación estudiada por Quintanilla Raso, hacia 1417 existían dos facciones operativas y bien organizadas en la ciudad de Cuenca: una liderada por Lope Vázquez de Acuña y otra por el montero mayor Diego Hurtado de Mendoza (1997b: 242).<sup>276</sup> Los documentos citados por la investigadora permiten saber que, en ese mismo año, en el marco de una intensa banderización ciudadana, fue necesaria la intervención del rey Juan II, quien dispuso treguas y órdenes de exilio para los jefes de bando y sus más directos seguidores:

por algunos roidos e contiendas que acaesçieron en esta dicha Çibdat entre omnes de Diego Furtado e Lope Vazquez... enbié mandar a vos el dicho Lope Vazquez, entre otras cosas, que saliédes luego fuera de la dicha Çibdat et quel dicho Diego Furtado e vos que non entresedes en ella por cierto tiempo (carta de Juan II a Lope Vázquez de Acuña, fechada el 25 de septiembre de 1417 en Valladolid, véase Quintanilla Raso 1997b: 242, n. 66).

Lo cierto es que de poco sirvió la actuación del monarca, pues las desavenencias entre ambos nobles continuaron, y ello pese a otras documentadas intervenciones en el conflicto que incluyeron a Enrique de Villena, el guarda mayor García Álvarez de Albornoz, el concejo de la ciudad de Cuenca o, incluso, gente armada al servicio del monarca, según registra Ortega Cervigón (2007a: 215-218).<sup>277</sup>

En 1419, el señor de Cañete verá fortalecida su posición de liderazgo en el poder local al acceder al cargo de guarda mayor de Cuenca, una dignidad con la que figura en la documentación desde octubre de ese año (Quintanilla Raso 1997b: 236, n. 49). Algunos autores como Jara Fuente consideran que el oficio fue creado por el rey y ostentado desde el inicio por Diego Hurtado de Mendoza, quien lo habría patrimonializado en el linaje (1997: 1030); sin embargo, los documentos relativos a las luchas de bandos en la ciudad de Cuenca revelan la existencia de un personaje anterior en ese cargo, el mencionado García Álvarez de

<sup>275</sup> Como señala este investigador, “la lucha de bandos es un fenómeno constatado en muchas ciudades de Castilla durante el siglo XV, dentro de la pugna general que existía entre la monarquía y la alta nobleza. En Cuenca existieron diversas facciones en las altas esferas locales que luchaban por el dominio político de la ciudad” (2006a: 75, n. 9). La bibliografía sobre bandos nobiliarios en Castilla es numerosa; para un acercamiento general al tema pueden consultarse Val Valdivieso (1975), Ladero Quesada (1991), Beceiro Pita (1991) y Quintanilla Raso (1997c); para el caso concreto del espacio geográfico conquense véase, además de los trabajos de Quintanilla Raso (1997b) y Ortega Cervigón (2007a), Diago Hernando (2009).

<sup>276</sup> Sobre Lope Vázquez de Acuña y otros miembros de este linaje portugués véase Ortega Cervigón (2006a y 2006b: 170-193).

<sup>277</sup> Sobre la interesante personalidad de Enrique de Villena, afamado autor y traductor cuya biblioteca fue pasto de las llamas tras su muerte, véanse los trabajos de Cátedra (1981, 1983, 1994 y 2000, entre otros).

Albornoz, que lo era en 1417 (“Garçia Alvarez de Albornoz, guarda mayor de la dicha Çibdat e de su tierra por nuestro señor el Rey”, véase Quintanilla Raso 1997b: 236, n. 48). Con respecto a las atribuciones de esa figura de ámbito exclusivamente conquense, es difícil precisar la entidad del oficio; todo lo más que se puede decir es que, a través de la documentación conservada, es presentado a comienzos del siglo XV como “el oficio de más relieve en el contexto del gobierno ciudadano, presente en todas las reuniones del concejo, en las que aparece mencionado en primer lugar” (Quintanilla Raso 1997b: 236). Se relacionaba con la guarda y la defensa de la ciudad y su territorio (algo común a otros núcleos urbanos), pero tenía también una dimensión institucional, rasgo particular del espacio conquense; así, su actuación comprendía materias económico-fiscales, administración de justicia, orden y defensa de la ciudad (especialmente de sus elementos fortificados), etc. Con todo, y a pesar de ser un cargo concejil, su nombramiento era regio (dirigido, por tanto, hacia los intereses de los miembros de la nobleza) y de ahí que despertase desconfianza y ciertas reservas en las estructuras locales, que lo consideraban como una muestra más de la presión monárquica sobre las mismas (Quintanilla Raso 1997b: 235-239).<sup>278</sup>

En los años siguientes continúan las luchas banderizas en Cuenca y Diego Hurtado de Mendoza aparece en la cima del poder local, situación que, como apunta Ortega Cervigón, le permitió decantar a su favor determinados aspectos de la vida ciudadana (2007a: 218-219); ello incluía la práctica del clientelismo, puesta de relieve en la documentada elección de personajes de su entorno para el ejercicio de importantes funciones (lugartenencia de sus cargos en su ausencia, regidurías, procuración en Cortes, oficio de la alcaldía de las sacas y cosas vedadas...)<sup>279</sup> Durante este período, no solo disponemos de noticias en el plano político, sino que las actas municipales del ayuntamiento de Cuenca permiten constatar que, en 1420, el Mendoza contrajo segundas nupcias con Teresa Ramírez de Guzmán (Chacón Gómez-Monedero y Martínez Escribano 1994: 34-35), quien, según Gutiérrez Coronel, era hija de Juan Ramírez de Guzmán y Elvira Alfón de Aza (1946, II: 480). Poco después, en 1421, Juan II ordena a don Diego luchar para recuperar el marquesado de Villena, que había sido tomado por el infante Enrique de Aragón, un episodio que es recogido en la *Crónica* de Fernán Pérez de Guzmán:

<sup>278</sup> Para más información sobre la figura del guarda mayor de Cuenca, véase Ortega Cervigón (2003b).

<sup>279</sup> Por citar algunos ejemplos en este sentido, Diego Camargo, escudero de Diego Hurtado de Mendoza, aparece como alcalde en 1420 y alguacil en 1421; Juan de Torres, también escudero del mismo, es alcalde en 1430; Nuño Ramírez de Montorio, criado del Mendoza, es caballero de la sierra en 1430 y alcalde en 1431; y Ocha Díaz de Montoya, alcalde en 1431 y 1451, aparece actuando en representación de Diego Hurtado de Mendoza en 1436 (datos documentados por Ortega Cervigón 2009b: 710-711).

En este tiempo, Alonso Iañez Faxardo, que estaba en el Marquesado por mandato del Rey, hacia tanta guerra quanta podía á los lugares que por el Infante estaban, *é no menos Diego Hurtado de Mendoza, Montero mayor, al qual el Rey habia mandado que hiciese guerra* al castillo de Garcimuñoz, porque se habia dado á la Infanta; é de tal manera se hizo esta guerra, que el Marquesado rescebió muy gran daño, é á la fin los mas lugares del Marquesado se dieron al Rey (Rosell 1953, II: 404-405; la cursiva es mía).<sup>280</sup>

Diego Hurtado de Mendoza se muestra, por tanto, como una figura relevante en la década de 1420-1430, especialmente en su tierra de Cuenca, donde, aunque no sin ciertos desacuerdos, constituía una de las piezas clave en asuntos de orden y gobierno. Son ejemplos en este sentido la dependencia manifestada en 1420 por los integrantes del concejo hacia su persona, a quien se encomendaban en su ausencia “asi como aquel por quien faríamos todas las cosas que a vuestra onra cumplan” (véase Quintanilla Raso 1997b: 243, n. 71); las capacidades intimidatorias que la ciudad de Cuenca le atribuía para la resolución de altercados y desórdenes (“en tanto quel dicho Diego Furtado está e estudiere presente, los tales çesan de sus dezires e temen de lo poner en obra”, véase Quintanilla Raso 1997b: 242, n. 65); o el auxilio solicitado por el concejo a Juan II en 1428 para la resolución de un caso en el que estaba involucrado Diego Hurtado de Mendoza, “señor poderoso en esta tierra” contra el que nada podía hacer la ciudad (véase Jara Fuente 2013: 119, n. 29).

Sin embargo, la década de 1430 se inicia con algunos reveses en la vida del montero mayor, pues en 1431 se documenta el fallecimiento sin descendencia de Luis Hurtado de Albornoz, único hijo habido de su primer matrimonio (Ortega Cervigón 2009a: 151). Tras la muerte de su primera mujer, doña Beatriz (acaecida antes de 1420, fecha del segundo enlace de Diego Hurtado), el hijo de ambos, Luis Hurtado de Albornoz, había heredado los lugares de Uña, Valdemeca, Carcelén, Montealegre, Poyatos, Tragacete, Cañada el Hoyo, Casa del Cardenal y los heredamientos de Valera de Suso, Valera de Yuso, Ballesteros y Moya, que le correspondían como miembro del linaje Albornoz; no obstante, al fallecer don Luis sin descendencia, su herencia fue a parar a su padre Diego Hurtado (ya casado con su segunda esposa, doña Teresa), una circunstancia que será fuente de conflictos para el Mendoza en los años venideros. Y es que, a raíz de ciertas concesiones de índole patrimonial efectuadas por María de Albornoz (hermana de la fallecida Beatriz) a don Álvaro de Luna, el ambicioso condestable sintió que, a falta de descendientes Albornoz que pudieran hacerlo, él –y no Diego Hurtado– había de ser el legítimo heredero del patrimonio de los Albornoz, para lo cual llevó a cabo cuantas maniobras consideró necesarias (Ortega Cervigón 2009a: 152-153).

---

<sup>280</sup> Sobre este episodio véase Porras Arboledas (2009: 97).

En 1431, tan solo unos meses después de la muerte de su hijo, Diego Hurtado había dado en trueque a su escudero Fernando de Ribera los lugares de Carcelén y Montealegre (que él administraba por fallecimiento del vástago) a cambio de San Pedro de Palmiches y Puente de Guadiela.<sup>281</sup> Al año siguiente, en 1432, comienzan las desavenencias con don Álvaro por la propiedad de determinadas localidades, dado que el condestable ya había recibido de manos de María de Albornoz “las villas de Albornoz e Veteta e Torre Alva e la casa de Ribagorda e la villa de Salmerón e de Alcoçer, con todos los heredamientos que yo he en tierra de Moya e de Utiel e de Requena” (véase Ortega Cervigón 2009a: 152). Sucedió que la villa de Salmerón era en parte administrada por Diego Hurtado en calidad de padre del fallecido Luis Hurtado, por lo que don Álvaro le solicita su mitad, consiguiendo finalmente la renuncia y cesión del montero mayor de la parte que le correspondía:

reconociendo las grandes gracias, y mercedes, y ayudas, y buenas obras que yo he rescibido de vos, el dicho señor Condestable, y entiendo rescevir en adelante, y el cargo que de vos tengo, de mi propia y agradable voluntad, sin premia, y sin fuerza, y sin miedo, y sin engaño alguno, y sin otro ynduçimiento nin costrenimiento, otorgo y conozco que fago cesión, y alsamiento, y traspasación en vos y a vos, el dicho señor Condestable, de todo el derecho y acción, o demanda, o petición, o buena rasón que a mí, el dicho Diego Furtado, pertenezca o pertenecer pueda contra *las dichas meytad de la dicha mi villa y vasallos della, así por subcesión, y fin, y herencia del dicho Luis Furtado, mi fijo* (véase Ortega Cervigón 2009a: 152, n. 31; la cursiva es mía).<sup>282</sup>

La ambición del condestable no se va a contentar con esta cesión y, así, en 1437 pone pleito a Diego Hurtado de Mendoza por la villa de Valdeolivas y otros lugares que había poseído su primera esposa Beatriz de Albornoz, considerando que no debían pertenecer al Mendoza sino a él mismo; en esta ocasión, la controversia se saldó entregando a don Álvaro Valdeolivas, San Pedro de Palmiches (que anteriormente el montero mayor había trocado con su escudero) y la heredad de Millana, mientras que Diego Hurtado quedó en posesión de Poyatos, Uña y Valdemeca (Ortega Cervigón 2009a: 153).<sup>283</sup>

En ese mismo año de 1437, el señor de Cañete decide renunciar a sus cargos de montero y guarda mayor de Cuenca en favor de su hijo y heredero Juan Hurtado de Mendoza, lo cual solicita a Juan II en términos vasalláticos:

El vuestro vmill seruidor de vuestra señoría, Diego Furtado de Mendoça, vuestro montero mayor e del vuestro Consejo, veso vuestras manos e me encomiendo en vuestra merçed, a la qual plega saber que yo, acatando el grand debdo que con *Juan Furtado de Mendoça, mi fijo mayor legitimo*, conmigo tyene, e asy

<sup>281</sup> Se conserva una copia de la escritura de permuta, de la que he tenido noticia a través de los *Índices* de la *Colección Salazar y Castro*, localización M-9, f. 303-304, fechada el 8 de noviembre de 1431.

<sup>282</sup> Existe una copia de la escritura de cesión en la *Colección Salazar y Castro*, localización M-25, f. 206-207v, fechada el 7 de agosto de 1432.

<sup>283</sup> El condestable se apoderaba así de las llamadas *villas del Infantado* (Alcoçer, Salmerón, Valdeolivas y San Pedro de Palmiches), que después constituirán el ducado de la rama primogénita de los Mendoza (véase apartado 2.2.2.3.). Para más información sobre estos episodios véase Ortega Cervigón (2009a).

mesmo, entendiendo que es tal persona que guardará lo que cumple a vuestro seruiçio, e yo querría e quiero, e por la presente *renunçio e traspaso en el dicho ofiçio de montería mayor que de vuestra altesa tengo*, con los marauedís e ración e quitaçión que yo he de vuestra altesa con el dicho ofiçio. Por merçed, muy poderoso Rey e señor, omillmente suplico a vuestra señoría que acatando los dichos buenos e leales seruiçios que aquellos onde yo vengo fesieron a los reyes de gloriosa memoria, vuestros progenitores, e asy mesmo ellos e yo avemos fecho e fasemos de cada día a vuestra altesa, *que vuestra señoría faga merçed al dicho Juan Furtado de Mendoça, mi fijo, del dicho ofiçio de montero mayor, e le mande poner e asentar en vuestros libros* (véase Ortega Cervigón 2007b: 572-573; la cursiva es mía).

Las mercedes le son concedidas por el monarca, quien confirma el traspaso de los oficios unos días después; con todo, como documenta Ortega Cervigón, fue en 1453 cuando se hicieron efectivas, pues los contadores reales no podían asentar ninguna merced en sus libros sin el “espeçial mandado” del rey y “desde dicho tiempo acá” no los habían requerido para la labor (2007b: 573).<sup>284</sup> En relación con este asunto, es necesario tener en cuenta que una de las notas dominantes del panorama político castellano cuatrocentista fue la patrimonialización de los oficios reales, que acabaron convirtiéndose en una recompensa del soberano hacia sus partidarios y, por tanto, en un objeto patrimonial y transmisible de generación en generación (Ortega Cervigón 2003a: 401); por otro lado, este tipo de cargos se constituían en un eficaz instrumento de dominación ciudadana por parte de aquellas familias que los ostentaban, como sucedió con los Hurtado de Mendoza en Cuenca (Quintanilla Raso 1997b: 239).

En el año de 1442, y tal y como correspondía a su condición noble, Diego Hurtado de Mendoza funda el mayorazgo de Cañete junto con su segunda esposa, Teresa de Guzmán; gracias a la documentación conservada se puede saber que este incluía las villas de Cañete, Poyatos, Tragacete, Valdemeca, Uña, Beamud y Olmeda de la Cuesta, junto con la Casa del Cardenal y las casas principales de la ciudad de Cuenca.<sup>285</sup> De esta manera el Mendoza se aseguraba de que sus bienes, incluidos aquellos que había conservado tras los pleitos con Álvaro de Luna, irían a parar a sus hijos y descendientes. Pero no todo van a ser satisfacciones para el señor de Cañete durante esta década y, así, entre 1447 y 1449 se verá envuelto en nuevos episodios de revueltas y violentas luchas banderizas que fueron recogidos por las fuentes cronísticas; hay que tener en cuenta que dichos sucesos “se insertan en el

---

<sup>284</sup> La copia de la cédula de Juan II por la que hace merced del oficio de guarda mayor de Cuenca a Juan Hurtado de Mendoza por renuncia de su padre se encuentra en la *Colección Salazar y Castro*, localización M-95, f. 85-86 y está fechada el 30 de agosto de 1437; una transcripción de la misma puede ser consultada en Ortega Cervigón (2006b: 870-871). Estos documentos permiten conocer, además, que Diego Hurtado de Mendoza formaba parte del consejo real por aquel entonces (“Diego Furtado de Mendoça, mi Montero mayor y del mi Consejo”, véase Ortega Cervigón 2006b: 870), un órgano de asesoramiento en asuntos políticos y judiciales concretos cuyas funciones y formas de actuación quedaron recogidas en unos ordenamientos del rey Enrique III (véase Mitre Fernández 1980: 323-324).

<sup>285</sup> Existen dos documentos relativos a la institución del mayorazgo: uno es la facultad otorgada por Juan II para su creación (*Colección Salazar y Castro*, localización M-14, f. 250-251v., fechada el 18 de enero de 1442) y otro la propia escritura de fundación (conservada en el A.G.S. con la signatura CCA, DIV, 38, 7 y fechada el 10 de abril de 1442).



marco conflictivo general del reino, que tuvo en Cuenca un desarrollo especialmente intenso” por esos años con el enfrentamiento entre Diego Hurtado de Mendoza y el obispo Lope de Barrientos (Ortega Cervigón 2007a: 220).<sup>286</sup> Como el mismo Pérez de Guzmán relata en su *Crónica*, las desavenencias se iniciaron en el año de 1446, cuando Juan II, recelando de Diego Hurtado de Mendoza por ser éste suegro de Rodrigo Manrique (personaje contrario a don Álvaro de Luna), encomienda la guarda de Cuenca a Lope de Barrientos:

é acordó de embiar á la cibdad de Cuenca al Obispo Don Lope de Barrientos, para que pusiese guarda en ella, porque Diego Hurtado de Mendoza, Montero Mayor del Rey, era suegro de Rodrigo Manrique, é le podría dar lugar á lo apoderar en aquella cibdad, al qual mandó que trabajase por echar de allí al dicho Diego Hurtado, por manera que él quedase apoderado en toda la cibdad (Rosell 1953, II: 652).<sup>287</sup>

Una vez en la ciudad, don Lope intentará en repetidas ocasiones que Diego Hurtado la abandone por su propio pie y se marche a su tierra de Cañete, peticiones a las que el Mendoza no accede, lo que propiciará violentos enfrentamientos ciudadanos entre los dos bandos, culminados con el conocido episodio en el que

fué puesto fuego en algunas casas çercanas de las de Diego Furtado; e por tal manera se ençendió que ardieron las casas del dicho Diego Furtado, con otros cinquenta pares de casas que estauan al derredor dellas (Carriazo 2006: 486).

Ante esa situación, el montero mayor decide abandonar Cuenca con sus gentes y trasladarse a su villa de Cañete, si bien deja en la fortaleza una guarnición de hombres que seguirán hostigando duramente la ciudad, hasta tal punto que el rey Juan II se ve en la obligación de negociar con él la entrega del castillo, a cambio del cual le concede la fortaleza de La Cañada (véase Rosell 1953, II: 653).<sup>288</sup>

Sin embargo, Diego Hurtado de Mendoza no se quedará satisfecho con el trato y, en 1449, intentará recuperar la ciudad, para lo cual contará con el apoyo del príncipe Alfonso de Navarra y los aragoneses; el episodio se saldó con la retirada de los atacantes, que decidieron volver a Aragón ante la inminente llegada de don Álvaro de Luna para socorrer la ciudad (véase Rosell 1953, II: 662, Carriazo 2006: 513-514 y Carriazo 1940a: 224).<sup>289</sup> Tras ello, está

---

<sup>286</sup> Sobre este interesante personaje, confesor de Juan II, luego inquisidor y autor de varios tratados teológicos todavía poco conocidos, véase Martínez Casado (1994).

<sup>287</sup> Diego Hurtado de Mendoza no solo mantuvo relaciones familiares con Rodrigo Manrique, sino también con su hermano Gómez Manrique, con quien casó a otra de sus hijas (véase *infra*). Sobre Rodrigo Manrique y los Manrique véase el citado estudio de Montero Tejada (1996).

<sup>288</sup> Sobre estos episodios véase también Porras Arboledas (2009: 234-235).

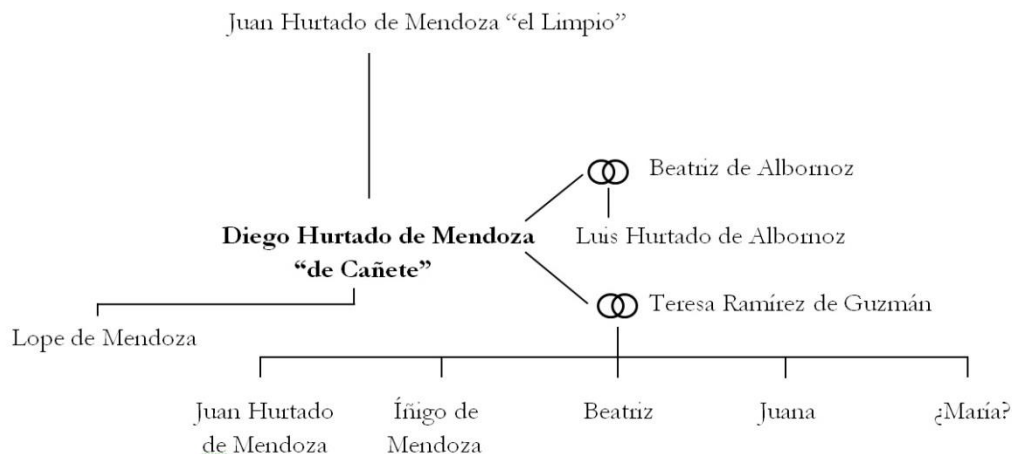
<sup>289</sup> Como apunta Ortega Cervigón, resulta curioso, dadas las hostilidades producidas entre ellos, que en la *Crónica* de don Álvaro de Luna se afirme que “en la ciudad de Cuenca eran con él [se refiere a Álvaro de Luna]

documentada una tregua de un año entre, por una parte, el obispo Lope de Barrientos y los vecinos de Cuenca y, por otra, el Mendoza y sus partidarios, lo que no impidió que el montero mayor continuase realizando agravios a los conquenses, a quienes robaba sus pertenencias e incluso apresaba en Cañete (Ortega Cervigón 2007a: 221). Finalmente, el obispo don Lope es nombrado por Juan II guarda de la ciudad y tierra de Cuenca, lo que supone una vuelta a la seguridad ciudadana (Quintanilla Raso 1997b: 248).

Poco más se puede saber sobre los años finales de Diego Hurtado de Mendoza; un hecho seguro es que hubo de morir antes de 1454 pues, tal y como consta en las actas capitulares del cabildo catedralicio conquense, en ese año sus hijos Juan Hurtado e Íñigo de Mendoza solicitaron la celebración de “hun aniuersario para el señor Diego Furtado de Mendoça, que Dios aya, a expensas de la mesa capitular e resto della” (Ortega Cervigón 2006b: 143-144, n. 41). A pesar de no contar con su testamento, se sabe que su hijo primogénito, Juan Hurtado de Mendoza, a quien ya en 1437 había cedido sus cargos en la corte (véase *supra*), lo sucedió como cabeza del señorío de Cañete y que, además de este, Diego Hurtado tuvo cuatro vástagos más con su segunda esposa, Teresa de Guzmán: el ya citado Íñigo de Mendoza (“Juan Furtado de Mendoça e el comendador Iñigo de Mendoça, fijos del dicho Diego Furtado”, véase Carriazo 2006: 513); una hija llamada Beatriz, casada con Rodrigo Manrique (“porque Diego Hurtado de Mendoza, Montero Mayor del Rey, era suegro de Rodrigo Manrique”, véase Rosell 1953, II: 652); otra llamada doña Juana, desposada con Gómez Manrique (“é Gomez Manrique que era casado con su hija”, véase Rosell 1953, II: 662), y, según Gutiérrez Coronel, una tercera llamada María (1946, II: 481). Las crónicas permiten también saber que, extramatrimonialmente, el montero mayor de Juan II tuvo otro hijo llamado Lope de Mendoza (“Lope de Mendoza, el qual era hijo bastardo de Diego Hurtado de Mendoza, Montero mayor del Rey”, véase Rosell 1953, II: 613; véase también Carriazo 2006: 450).

---

en su casa, e avían dél acostamiento, Diego Furtado de Mendoça, montero mayor del Rey, señor de Cañete, Lope Vázquez de Acuña, señor de Buendía e Azañón [...]. Avían dineros del nuestro Maestre los otros caballeros e escuderos abitantes en aquella çidad, que casi resultaban muy pocos de los que en ella algo eran, e casas, e criados e caballos mantenían, que suyos e de su casa no fuesen” (2007a: 221).



Árbol 10: Diego Hurtado de Mendoza "de Cañete"

Puestos a valorar la idoneidad de este candidato a la autoría de las poesías recogidas en el *Cancionero de Palacio*, lo primero que hay que tener en cuenta es que su cronología se ajusta a las fechas de compilación de la colectánea salmantina (entre 1441 y 1444), pues su vida adulta se desarrolla en la primera mitad del siglo XV, si bien ha de tenerse en cuenta que, si se fía en la información proporcionada por Gutiérrez Coronel, en 1403 ya estaba casado con su primera mujer, lo que significa que sería un hombre maduro hacia 1440. Además, es también un individuo con acceso al entorno cortesano dados sus nombramientos como montero mayor y guarda mayor, cargos que, en ocasiones, lo obligarían a visitar la corte y quizá entretenerse en alguna de sus veladas poéticas (no en vano, sus yernos Rodrigo Manrique y Gómez Manrique fueron también escritores). Otro argumento a favor de la identificación de este candidato con el poeta Diego Hurtado podría hallarse en el perqué (15-ID2395), en el que se localizan referencias a realidades relacionadas con Granada y la guerra como “¿Por qué en el lugar de Arcos / no usan de confesión?” (vv. 1-2), “¿Por qué meten en las cuevas / vituallas en la guerra?” (vv. 22-23) o “¿Por qué en día de fiesta / no fuelgan los de Granada?” (vv. 26-27; véase 15-ID2395); estas preguntas casan bien con sus experiencias militares en las campañas granadinas que culminaron con la toma de Antequera en 1410.

Sin embargo, no siempre estuvo el Mendoza en buenas relaciones con Juan II y Álvaro de Luna; en realidad, estas conocieron varios momentos de especial conflictividad: valgan como ejemplo los problemas que Diego Hurtado ocasionó en el marco de las luchas banderizas en Cuenca en el período 1417-1420, que incluso llevaron al monarca a ordenar su exilio; también las desavenencias habidas con Álvaro de Luna por el patrimonio de los

Albornoz entre 1432-1437; o la decisión tomada por Juan II de echar a su montero mayor de la ciudad de Cuenca por mediación del obispo Lope de Barrientos, lo que ocasionó al monarca no pocos disgustos en el período 1446-1449. A estos factores se podrían añadir otros, como el hecho de que no haya manera de relacionar a don Diego con el escritor García de Pedraza o la considerable diferencia de edad existente entre ambos personajes (Diego Hurtado nace aproximadamente en la penúltima década del siglo XIV, mientras que García de Pedraza hacia 1415); tampoco parece que su ámbito de acción se encuentre en el valle del Lozoya, sin olvidar que la falta de noticias sobre su participación en algún acontecimiento o celebración donde sonase poesía cancioneril tampoco juega a su favor. Así es que, aunque no descartable, el montero mayor Diego Hurtado de Mendoza no es el candidato idóneo para ser asociado a la figura del escritor de *Palacio*.

### 2.2.2.3. Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado e hijo primogénito de Santillana

Si hay un *Diego Hurtado de Mendoza* que sobresale por encima de los demás en este período, ese es Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa, primer hijo del marqués de Santillana y Catalina Suárez de Figueroa y perteneciente, por tanto, a la rama primogénita del linaje Mendoza. Dada la relevancia alcanzada por los miembros de esta familia –incluido él mismo, quien heredó los títulos de su padre y, al final de su vida, los acrecentó al ser nombrado primer duque del Infantado–, las informaciones sobre el personaje son muy abundantes, y con frecuencia aparece en crónicas y documentos de la época, lo que facilita la tarea de reconstrucción biográfica que pretendo. El mismo Hernando del Pulgar incluyó a don Diego entre sus *Claros varones de Castilla*:

Don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, marqués de Santillana e conde del Real de Mançanares, fijo del marqués don Íñigo López de Mendoza e nieto del almirante don Diego Hurtado, fue ombre delgado e alto de cuerpo. Tenía los ojos prietos e las faciones del rostro fermosas, e bien proporcionado en la conpostura de sus miembros. Era de linaje noble castellano muy antiguo.

Seyendo moço, el marqués su padre le enbió a la su casa de la Vega por pacificar la tierra de las Asturias de Santillana e la librar de algunos tiranos que gela ocupavan, con los quales ovo algunos recuentros e fechos de armas, en que usó el exercicio de la cavallería e fizo ábito en la diciplina militar. E porque las gentes de aquellas tierras son ombres valientes, esforçados e muy cursados en las peleas a pie que, segund la disposición de aquellas montañas se requiere fazer, este cavallero se vido con ellos muchas vezes en grandes trabajos e peligros de la guerra continua que con ellos tovo, fasta que al fin, vencidos sus contrarios por batallas en canpo, e muerto su principal capitán, alinpió aquellas sus montañas de la tiranía en que por largos tienpos avían estado.

Era ombre bien instruto en las letras latinas e tenía tan buena memoria que pocas cosas se le olvidaban de lo que en la Sacra Escritura avía leído. Era ombre de verdad e aborrescía tanto mentiras e

mentirosos que ninguno de los tales ovo jamás logar cerca dél. Heredó la casa de su padre en el tiempo del rey don Enrique quarto e fue uno de los principales señores del reino que entendieron en pacificar las divisiones que ovo entre el rey don Enrique e el rey don Alfonso, su hermano.

Fue tan perseverante en la virtud de la constancia que por ningún interesse jamás le vieron fazer mudança de aquello que una vez asentava de fazer. E esta virtud se esperimentó en él porque no dexó de seguir la vía del rey don Enrique, aunque en ella ovo algunos sinistres e se vido en grandes discrimines e aventuras de perder su persona e casa, porque se tenía por dicho que en el infortunio reluzía la constancia. Peleó en la batalla que estos dos reyes ovieron cerca de la villa de Olmedo, ante de la qual, veyéndose las fazes contrarias unas e otras en el canpo, ni el miedo le turbó el seso para consejar ni el esfuerço se enflaqueció para cometer, ni menos cansó la fuerça del coraçón peleando para vencer.

Zelava este cavallero tanto la honra que con dificultad era traído a entender en ninguna negociación ni trato que le fuese movido, recelando que las variedades de los tienpos le forçasen a fazer mudança de su palabra, por do podiese caer en punto de mengua.

Era ombre muy llano e tratable con todos e honrador en los recebimientos de los que a él venían, e ageno de disimulaciones. Tenía ánimo tan noble e las entrañas tan claras e tan abiertas que jamás fue conocido en él pensamiento para muerte e destrucción ni injuria de ninguno. E de su natural inclinación no quería entender salvo en cosas justas e rectas. Todas las cautelas e ficciones aborrescía como cosa contraria a su natural condición.

No era varón de venganças, e perdonava tan fácilmente a los que le erravan que jamás avía memoria de sus yerros. Acaescióle que, como algunos suyos le errasen de tal manera que la graveza del delito les cerrase la puerta de la esperança para ser perdonados, movido este cavallero por la piedad natural que tenía, pudiendo aver dellos entera vengança, le acaesció llamarlos e perdonarlos e, quedando limpio de todo odio, les dio de sus bienes. Porque dezía él que ninguna mayor pena podía rescebir el injuriador que venir a manos del injuriado, ni mayor gloria el injuriado que dar vida e beneficios al injuriador.

Tenía la cobdicia de aver bienes temporales como todos los mortales tienen. Pero en esto tovo una tan singular tenplança que, por grand utilidad e acrecentamiento que oviese, no fiziera cosa fea ni desonesta. E como vemos todos los ombres desear honra e acrecentamiento, especialmente en las tierras de su morada, e la necesidad de los tienpos acarrese que el rey en remuneración de sus servicios le ofreciese donación perpetua de Guadalajara, do era su asiento, este cavallero no la quiso rescebir, porque su humanidad no pudo sufrir la pasión y trabajo que otros sentían por ser puestos en señorío particular e apartados del señorío real. Dezía él que el inperio forçoso más se puede dezir cuidado grave que posesión deleitosa.

Fue ombre que se deleitava en labores de casas e hedeficios. Este duque fundó de principio en la su villa de Mançanares la fortaleza que está en ella hedificada, e fizo de nuevo e reparó algunas casas de morada en sus tierras e logares. E en esto más que en otras cosas fue liberal. Fue asimismo vencido de mugeres e del apetito de los manjares. E aviendo acrecentado su título y patrimonio allende de lo que le dexó el Marqués su padre, murió en toda prosperidad en hedad de sesenta e cinco años (Pérez Priego 2007: 142-145).

Aunque, como suele suceder, los datos sobre los primeros años de la vida de Diego Hurtado de Mendoza no son cuantiosos, gracias a las noticias que existen sobre el periplo vital de su progenitor, Íñigo López de Mendoza, es posible precisar algunas informaciones al respecto.<sup>290</sup> En lo que toca a la fecha de nacimiento de don Diego, esta puede situarse después de haberse efectuado el matrimonio entre sus padres don Íñigo y Catalina Suárez de

<sup>290</sup> La documentación sobre el marqués de Santillana ha sido objeto, ya desde hace algún tiempo, de varios trabajos de gran interés para la construcción de su biografía; véanse Olivar (1926), Pérez Bustamante y Calderón Ortega (1983) o Rubio García (1983).

Figuerola que, según algún testimonio, se produjo el 7 de junio de 1414 en Salamanca; con todo, algunos reputados investigadores datan la boda el 7 de junio de 1416, y de ahí probablemente que el alumbramiento del primogénito Diego Hurtado de Mendoza suela situarse entre los años 1415-1417, con preferencia por la segunda fecha.<sup>291</sup> Ahora bien, si se tiene en cuenta la precisión de Hernando del Pulgar, quien afirma que don Diego “murió en toda prosperidad en edad de sesenta e cinco años” (véase *supra*), sería más plausible que hubiese nacido en el año 1415, al haberse producido su muerte en 1479. Sea como fuere, de lo que no caben dudas es de que el nombre debió de ponerse por honrar la memoria de su difunto abuelo, el fallecido almirante Diego Hurtado de Mendoza, figura a quien Pulgar recuerda a propósito de la progeñie del futuro duque (véase *supra*).

Otro de los aspectos que se puede conocer sobre la juventud de don Diego es su temprana participación en la vida pública de la mano de su padre Íñigo López: según refieren las crónicas, en 1433 el primogénito tuvo ocasión de demostrar su educación caballeresca cuando, contando tan solo con 16 o 18 años de edad, quedó por principal en una célebre y fastuosa justa organizada tras la celebración de cortes en Madrid:

Estando el Rey en Madrid, se hizo una justa de guerra bien notable, de que fueron mantenedores *Íñigo Lopez de Mendoza, Señor de Hita y de Buytrago, é Diego Hurtado, su hijo, é veinte Caballeros é Gentiles Hombres de su casa*; é fué aventurero el Condestable Don Alvaro de Luna con bien sesenta Caballeros é Gentiles-Hombres suyos; é fué la justa cotida, por los mantenedores ser pocos é los aventureros muchos. Acordóse que fuesen tantos por tantos, *é de la parte de Íñigo Lopez quedaron por principales Diego Hurtado, su hijo, é Pero Melendez de Valdes, é de la parte del Condestable Pedro de Acuña é Gomez Carrillo, su hermano. Ovo en esta justa muchos é señalados encuentros, é hizo la fiesta Íñigo Lopez, con quien fueron á*

---

<sup>291</sup> En 1408 se habían celebrado los contratos matrimoniales entre ambas familias para el enlace de don Íñigo con Catalina Suárez, lo que incluyó la solicitud de una dispensa papal al existir entre ambos parentesco como primos terceros (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, CP. 218, D.7, fechada el 15 de agosto de 1408 en Ocaña). En 1412 tuvieron lugar los desposorios (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, CP.218, D.9, fechado el 21 de junio de 1412 en Valladolid) y, según los datos que se aportan en el *Portal de Archivos españoles* sobre el escrito, en 1414 se efectuó el matrimonio (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, CP.218, D.10, fechado el 7 de junio de 1414 en Salamanca). Sin embargo, Pérez Bustamante, quizá el más documentado biógrafo del marqués de Santillana, fecha el testimonio de las bodas en Salamanca el día 7 de junio de 1416 en su opúsculo sobre don Íñigo publicado en 1981 (véanse pp. 20 y 65); en su obra de 1983, con Calderón Ortega, data este escrito el 7 de junio de 1414 en el registro documental incluido en su libro (1983: 160), lo que, por otro lado, se contradice con la información que aporta a este respecto en la semblanza biográfica que ofrecen del marqués: “Estando la Corte en Salamanca (se refiere *al año de 1414*), allí se dirigió don Íñigo López *para celebrar su matrimonio* (...) De nuevo tornaba a la Corte aragonesa para *regresar en 1416*, próximo a cumplir los dieciocho años, dispuesto a tomar las riendas de sus bienes y *casarse*, para retornar de nuevo a Aragón con sus esposa doña Catalina, donde nacerán sus hijos mayores, Diego Hurtado e Íñigo López” (1983: 40; la cursiva es mía). Arteaga y Falguera aporta en su documentado estudio la fecha de 1415 para el alumbramiento del vástago (1940-1944, I: 74); tanto el padre Pecha (1977: 275), Gutiérrez Coronel (1946, I: 198), Ríos (1852: xxx), Layna Serrano (1942, II: 9) como, más recientemente, Pérez Bustamante y Calderón Ortega (1983: 40) hablan de que este se habría producido en 1417. Quizá intervenga en este cruce de fechas el hecho de que Íñigo López de Mendoza recibía en 1416 “la administración e regimiento de sus bienes e tomara su Casa e sala del poderio de la cura e administración que la dicha doña Leonor su madre las tenia” (Pérez Bustamante y Calderón Ortega 1983: 43), esto es, adquirió su mayoría de edad jurídica a esa edad. La transcripción de otros escritos relativos al enlace del marqués puede ser consultada en Rubio García (1983: 15-32).

*cenar el Condestable é todos los justadores é aun otros Caballeros é Gentiles-Hombres de la casa del Rey* (Rosell 1953, II: 512; la cursiva es mía).<sup>292</sup>

El episodio resulta especialmente interesante, no solo en tanto es muestra de que Diego Hurtado era ya, impulsado por su padre el señor de Buitrago, un activo participante de la vida cultural del reino, sino también por hallarse en esa justa y en la posterior fiesta organizada por Íñigo López de Mendoza –eventos ambos propicios a la recitación de poesía cancioneril– personajes presentes en el manuscrito salmantino y, en concreto, en la parte inicial (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.): el rey Juan II, su valido Álvaro de Luna, Santillana, Gómez Carrillo de Acuña (con quien Íñigo López compuso en SA7 la serrana ID1855 “Madrugando en Robredillo” e ID2600 R 1855 “Senyor yo me maravillo”) o el joven Diego Hurtado de Mendoza, candidato a ser identificado con el poeta del mismo nombre que aparece en el cancionero.<sup>293</sup>

Siendo su padre Íñigo López de Mendoza, resulta lógico que don Diego recibiese ya desde edad bien temprana una esmerada educación en las armas y las letras; a este respecto, ha de tenerse en cuenta que la residencia del señor de Buitrago no solo era, como recuerda Hernando del Pulgar en más de una ocasión, un centro de enseñanza para justadores, sino también un lugar de aprendizaje intelectual, al contar con una de las bibliotecas más sobresalientes de la Castilla bajomedieval: “[don Íñigo] tenía grand copia de libros e dávase al estudio, especialmente de la filosofía moral e de cosas peregrinas e antiguas. Tenía siempre en su casa doctores e maestros con quien platicava en las ciencias e leturas que estudiava” (Pérez Priego 2007: 112).<sup>294</sup> Los testimonios evidencian que el primogénito supo sacar partido de aquello que su privilegiada posición le ofrecía; y es que Diego Hurtado fue diestro en el manejo de las armas, pero también en el estudio de las letras, especialmente las latinas. De ahí que, años después, en su testamento, el duque del Infantado ordene a su primogénito que conserve

---

<sup>292</sup> El acontecimiento fue recogido, aportando más detalles acerca de su desarrollo, en otras crónicas como la de Álvaro de Luna (Carriazo 1940a: 143-144), la del Halconero (Carriazo 2006: 147-148) o su *Refundición* a cargo de Lope de Barrientos (Carriazo 1946: 145).

<sup>293</sup> Ya Pérez Priego en su edición de las poesías de Santillana relacionaba ambos eventos con la composición de alguna de las piezas de esa sección de SA7 (1999: 129).

<sup>294</sup> En su retrato, Pulgar refiere: “e por que los suyos sopiesen por esperiencia lo que le oían dezir por dotrina, mandava continuar en su casa justas e ordenava que se fiziesen otros exercicios por que sus gentes, estando abituados en el uso de armas, les fuesen menores los trabajos de la guerra” (Pérez Priego 2007: 105). En la misma idea incide en una de sus *Letras*: “quanto yo, señor, más dellos vi en casa del relator aprendiendo a escreuir que en casa del marqués Íñigo Lopez aprendiendo justar” (Domínguez Bordona 1958: 188). Véase, además, apartado 1.2.2.3. Sobre la biblioteca del marqués de Santillana, sigue siendo imprescindible Schiff (1970).

los libros que en my librería y cámara se fallaren, los cuales es my voluntad que non sean nyn puedan ser enajenados por él nyn por sus sucesores, mas que sienpre anden e sean açesorios a los otros bienes del mayorasgo e de aquella mesma natura e calidad, e esto porque *yo deseo mucho que él e sus descendentes se dén al estudio de las letras como el marqués my señor que santa gloria aya e yó e muchos antecesores lo fesimos, creyendo mucho por ello ser creçidas e alçadas nuestras personas e casas*” (Layna Serrano 1942, II: 474; la cursiva es mía).<sup>295</sup>

Por esa misma década de 1430 se producirá otro acontecimiento importante para la vida del joven Diego Hurtado: su matrimonio con Brianda de Luna y Mendoza, hija de Juan Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor de Juan II, y de María de Luna, prima del condestable. Gracias a la escritura de obligación de la dote otorgada por la madre de la novia en 1432 se puede saber que el enlace ya había sido concertado por aquellas fechas; con todo, no se llevará a término hasta bien entrado 1436.<sup>296</sup> Según refiere Layna Serrano (1942, I: 196), parece ser que la unión fue promovida por el valido real don Álvaro, quien por entonces se hallaba en buenas relaciones con Íñigo López; el condestable habría favorecido el proyecto y, además, sugerido al rey Juan II la idea de desplazarse hasta Guadalajara para asistir al enlace y actuar como padrino.<sup>297</sup> En estos términos relata el historiador alcarreño el transcurso de los acontecimientos:

Tanto por el afecto sentido hacia don Íñigo como por su afición a las fiestas que suponía brillantes dadas las riquezas y fastuosidad del prócer alcarreño, *aceptó Juan II la idea del privado y en tiempo oportuno se trasladó con éste y numeroso séquito a Guadalajara deteniéndose algunos días en Illescas, donde como prueba de afecto y galantería suscribió un privilegio el 9 de noviembre haciendo merced a doña Catalina Suárez de Figueroa esposa del señor de la Vega, por sus días, de diez excusados en el arcedianato de Guadalajara tomados de los treinta que pertenecieron a la difunta duquesa de Arjona su cuñada.*

Entretanto, se desplegaba intensa actividad en la villa alcarreña donde casi sin interrupción entraban pesadas carretas o interminables recuas de caballerías cargadas de provisiones, así como verdaderos rebaños de carneros y terneras, centenares de aves e incluso gamos cazados vivos en los bosques de Buítrago; por si no era suficiente el de la villa, trajéronse de otras muchos cientos de odres de vino y, mientras cuadrillas de obreros adecentaban las calles o construían arcos de follaje con gallardetes y estrofas alegóricas escritas en grandes cartelones, otros armaban las barreras en el corralón cercano a Santa María de la fuente donde acostumbrábase a correr toros, o disponían andamios en torno a la liza para justar los caballeros; dábanse prisa las mujeres cosiendo a todo coser vistosos trajes de seda bordados en plata y oro para la servidumbre de los Mendoza o para su propio atavío y el de sus familiares; ensayaban sus músicas los ministriles o sus bailes las cuadrillas de danzantes escogidas en los pueblos donde las había más típicas; preparábase a toda velocidad aposento para la nube de damas, caballeros y séquitos respectivos que iban llegando en procesión interminable y cuando poco antes del

<sup>295</sup> Según Beceiro Pita, el interés por el aprendizaje sistemático del latín no se debía únicamente a “un afán cultural ni al deseo de agradar a los soberanos y a los miembros del grupo familiar, sino que también se consideró útil adquirir esta formación para un mejor desempeño de las posibles tareas a realizar en el ámbito de las relaciones internacionales” (2001: 124-125).

<sup>296</sup> El documento por el cual María de Luna, mujer de Juan Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor del rey Juan II, otorga escritura de obligación a favor de Diego Hurtado de Mendoza, hijo de Íñigo López de Mendoza, de guardar y pagar la carta de dote por ella otorgada a su hija Brianda de Mendoza para el matrimonio con el citado se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.1773, D.11 y está fechado el 12 de junio de 1432 en Ayllón (Segovia).

<sup>297</sup> Aunque la relación entre Álvaro de Luna y Santillana conoció diversos reveses, que culminaron con la conocida ejecución del valido real promovida, entre otros nobles, por el propio Íñigo López, entre 1434 y 1439 los vínculos entre ambos fueron “bastante cordiales” (Sánchez Prieto 2001: 112) y de ahí que no deba sorprender esta circunstancia.



feliz suceso arribó a Guadalajara Juan II acompañado de don Alvaro y brillante cortejo, sonaron a una las campanas de iglesias y conventos, tronaron las bombardas en los baluartes de la muralla y en medio de tal estruendo al que sumábase el de los vítores y gritos de la multitud apretujada en las estrechas callejas, llegó el monarca al alcázar donde se hospedó con mucho del séquito, luego de jurar antes de traspasar la puerta de Bramante que respetaría los privilegios, fueros, usos y costumbres de la villa. La boda se celebró con inusitada pompa y las fiestas preparadas con este motivo duraron días y más días, corriéndose cañas donde lucieron su gentileza numerosos hidalgos de Guadalajara, *celebrándose saraos, banquetes, bailes y demás fiestas cortesanas en que lució don Iñigo tanto sus exquisitas maneras como fastuosa largueza*; no faltaron luminarias nocturnas con desfile de compañías de hombres a caballo portadores de artísticos faroles y pandillas de danzantes con encendidas hachas de viento, ni mascaradas callejeras como tampoco las más distinguidas que tuvieron por escenario los salones del palacio de Mendoza, ni las corridas de toros, ni los simulacros guerreros *ni menos todavía las composiciones poéticas*; hubo mesa franca para el pueblo y fuentes de vino, donde todo el que quería saciaba el hambre o se alegraba la vida gratuitamente con el báquico licor; repartióse gran cuantía de maravedises entre los pobres para que en tan solemne ocasión no echaran de ver su necesidad y tan suntuosos resultaron los festejos y tan pródigos mostráronse los Mendozas alcarreños, que según los cronistas, durante muchos años quedó memoria en Guadalajara de aquellas primeras bodas del primogénito del señor de la Vega, Hita y Buitrago (Layna Serrano 1942, I: 196-197; la cursiva es mía).

Concluidas las fiestas matrimoniales, Juan II hizo prolongada estancia al lado del señor de Buitrago, concediéndole ciertos privilegios documentados por Pérez Bustamante y Calderón Ortega (1983: 216).<sup>298</sup> A pesar del tono novelesco que Layna Serrano suele imprimir a los episodios narrados en su *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, ha de tenerse en cuenta que estos se basan normalmente en documentación y otras fuentes de probada fiabilidad (si bien no siempre especificadas); parece que, en este caso, el historiador alcarreño sigue muy de cerca las noticias que, siglos atrás, proporcionaba su compatriota el padre Hernando Pecha en su valiosa obra sobre Guadalajara: “celebráronse estas Bodas solemnísimamente con muchas fiestas, regozijos, y saraos, con la presencia de los Reyes y asistencia de la Corte” (1977: 201).<sup>299</sup> Dada la entidad de los personajes que allí se congregaron, parece plausible suponer que las celebraciones se desarrollaran con toda la pompa y el boato que los autores les atribuyen, sin que faltasen toda clase de espectáculos “ni menos todavía las composiciones poéticas”, como afirma Layna Serrano (véase *supra*). Se trataría, por tanto, de otra ocasión en la que, como en la justa de 1433, las circunstancias fueron favorables a la recitación de poesía cancioneril, tanto más hallándose presentes algunos de los escritores del *Cancionero de Palacio*: Juan II, Álvaro de Luna y Santillana, así como su hijo Diego Hurtado de Mendoza, quizá autor de las siete piezas copiadas en SA7 bajo esa atribución.

<sup>298</sup> La permanencia del monarca en los dominios del futuro marqués de Santillana fue ampliamente estudiada por Cañas Gálvez: su llegada a Guadalajara se produjo el 10 de diciembre de 1436 y se quedó allí hasta el 6 de febrero de 1437, día en que partió para Roa (2007: 103, 311-313).

<sup>299</sup> La *Historia de Guadalaxara y como la religión de San Gerónimo en España fue fundada, y restaurada por sus ciudadanos* de Hernando Pecha es considerada la obra capital de su autor, jesuita alcarreño y confesor de la sexta duquesa del Infantado, Ana de Mendoza; el libro no solo constituye, en palabras de su prologuista Herrera Casado, “la más antigua de las historias de Guadalajara conservadas”, sino que aporta noticias producto de su acceso directo a los materiales de los archivos de la casa de Mendoza (1977: 5).

En los años que siguen a su matrimonio con Brianda de Luna, las noticias sobre Diego Hurtado son más bien escasas. Según el padre Pecha, “acompañó [...] al marqués de Santillana su padre en todas las ocassiones de guerra”, de lo que proporciona una serie de ejemplos como la conquista de Huelma de 1438, el viaje para la recogida de la princesa doña Blanca en Navarra con motivo de su casamiento con el futuro rey Enrique IV (1440), la batalla de Olmedo (1445), el nombramiento de don Íñigo como marqués de Santillana y conde del Real (1445) o el cerco de Torija (1446) (1977: 237-238).<sup>300</sup> A pesar del valor testimonial de la obra del jesuita alcarreño, parece poco probable que Diego Hurtado de Mendoza se hallase en la toma de Huelma pues, según refiere la *Crónica* de Fernán Pérez de Guzmán, fueron sus hermanos Pero Laso e Íñigo López de Mendoza (futuro conde de Tendilla) quienes acudieron al combate en compañía de su padre (véase Rosell 1953, II: 547).<sup>301</sup> En cuanto al resto de acontecimientos reseñados por Pecha, no he hallado testimonios más antiguos que confirmen que Diego Hurtado acompañó a su padre en estas empresas; con todo, y dado que el historiador manejó más fuentes de las que hoy disponemos, no es imposible que así fuese.<sup>302</sup>

Sería interesante poder constatar por otra vía que Diego Hurtado se hallaba junto a su progenitor en algunos de esos eventos, especialmente en el viaje y posterior recepción en Valladolid de la princesa doña Blanca de Navarra para su casamiento con el príncipe Enrique IV (1440), pues, como he apuntado (véase apartado 1.2.2.1.), es esa la única ocasión documentada en la que coincidieron Íñigo López de Mendoza, García de Pedraza y Rodrigo Manrique, coautores de una serrana en colaboración en el *Cancionero de Palacio* (7-ID2424). Si, como sostiene Pecha, Diego Hurtado también estaba allí, este sería el posible contexto en el cual García de Pedraza, autor también del *dezir* 8-ID2431 (“Buen senyor Diego Furtado”), se habría encontrado no solo con Santillana y Rodrigo Manrique, sino también con una figura de nombre *Diego Hurtado* a quien poder dedicar su texto.

---

<sup>300</sup> Son todos ellos episodios recogidos por Porras Arboledas (2009: 182, 194, 218-229, 233-234).

<sup>301</sup> Por si el testimonio de la *Crónica* no fuese suficiente, existe un privilegio otorgado por el rey Enrique IV en 1470 al ya conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, que menciona la merced concedida anteriormente por Juan II a este personaje en pago de sus servicios en la toma de Huelma (Ríos 1852: LXIX). Algunos autores inciden en que, pese a ser el primogénito y heredero del mayorazgo, el protagonismo de Diego Hurtado como cabeza familiar fue mermado por las fuertes personalidades de sus hermanos el conde de Tendilla y, sobre todo, el gran cardenal Pedro González de Mendoza (Layna Serrano, II: 14-15). Sobre el primer conde de Tendilla véase Rodríguez de Ardila y Esquivias (1914) o Layna Serrano (1942, II: 22-30); sobre el que fue titulado Cardenal de España, es mucha la bibliografía existente, véase, por ejemplo, su *Crónica* a cargo de Salazar de Mendoza (1625), la valiosa *Vida* escrita por Medina y Mendoza (1853) o el estudio de Herrera Casado (1995).

<sup>302</sup> Al igual que Pecha, Layna Serrano sitúa a Diego Hurtado en la batalla de Olmedo, pero sin indicar la procedencia de esa información (1942, I: 215).

Estuviese o no Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa en los acontecimientos recogidos por el padre Pecha, de lo que no cabe duda, merced a la documentación conservada, es de que poco después otro quehacer ocuparía su tiempo: la pacificación de las Asturias de Santillana y el valle de Liébana. Ya en marzo de 1439 y desde Jaén, su padre Íñigo López había solicitado por carta a Álvaro de Luna que, si fueran llamados peones de las Montañas, los de Asturias de Santillana, Hermandades de Álava, Liébana y Campoo fuesen llevados por aquellas personas que su hijo Diego Hurtado le señalase; le pedía también que no consintiera que el capitán Orejón y “otros tales que de todo punto me roban mi tierra é la destruyen” pudiesen llevar esas acciones a término mientras él se encontraba ocupado en las campañas militares granadinas (Ríos 1879: 103).

Pero será en 1444 cuando don Íñigo, “estando doliente en cama en Guadalajara”, reciba la noticia de que el citado Garcí González de Orejón se había levantado contra sus gentes de Liébana “derribandole la su casa de Potes y matando su mayordomo y otros omes”, a lo cual responde el señor de Buitrago, como él mismo indica en el documento, enviando a su primogénito don Diego, quien será dos veces derrotado por Orejón y sus hombres, que llegaron a quemar la villa de Potes (Pérez Bustamante y Calderón Ortega 1983: 72). Las tensiones fueron finalmente aplacadas en 1447 cuando, después de arduos combates sostenidos por Diego Hurtado, Garcí González de Orejón fue aprisionado y decapitado después de dictar testamento “con el cuchillo en la garganta” (Pérez Bustamante 1979: 77).<sup>303</sup> Las circunstancias concuerdan con el testimonio de Pulgar: “seyendo moço, el marqués su padre le enbió a la su casa de la Vega por pacificar la tierra de las Asturias de Santillana e la librar de algunos tiranos que gela ocupavan”; allí usó don Diego “el exercicio de la cavallería e fizo ábito en la diciplina militar”, pasando “grandes trabajos e peligros de la guerra continua que con ellos tovo” hasta que “al fin, vencidos sus contrarios por batallas en canpo, e muerto su principal capitán, alinpió aquellas sus montañas de la tiranía en que por largos tienpos avían estado” (véase *supra*).<sup>304</sup>

Así, y a pesar de que el autor de los *Claros varones* atribuya a Diego Hurtado un “ánimo tan noble e las entrañas tan claras e tan abiertas que jamás fue conocido en él pensamiento para muerte e destrucción ni injuria de ninguno” (véase *supra*), el de Mendoza se

<sup>303</sup> Es episodio también recogido por el padre Pecha (1977: 238). Sobre esta y otras cuestiones relativas a esos pleitos, pueden consultarse, además de los trabajos citados, Pérez Bustamante (1978, 1981-1982 y 1989).

<sup>304</sup> De esas fechas es una escritura de privilegios otorgada a la villa de Buitrago y que firman Diego Hurtado y sus progenitores Íñigo López y Catalina Suárez a 24 de mayo de 1443. Existe una copia en la *Colección Salazar y Castro* (localización M-17, f. 1 a 2v), cuya transcripción puede ser consultada en Pérez Bustamante y Calderón Ortega (1983: 272-277).

iba a ver en más de una ocasión en trance de contravenir su natural condición. Una de ellas debió de producirse en 1452 cuando, según refiere la *Crónica* de Pérez de Guzmán, fue requerido por su padre para llevar a término un acuerdo secreto concertado entre este y el conde de Plasencia para derrocar a Álvaro de Luna: Diego Hurtado y Álvaro de Estúñiga (hijo del conde de Plasencia) entrarían en Valladolid con 500 lanzas y se dirigirían a la posada del condestable donde “por fierro ó por fuego, el Maestre fuese preso ó muerto” (Rosell 1953, II: 678; véase también Carriazo 1940a: 423). Finalmente, Diego Hurtado no debió de participar en esa acción, de lo que da muestra el que don Álvaro, en el mismo año de su caída y a petición del rey, lo elija entre los nobles que han de permanecer en la corte, porque “le parescían [al condestable] ser personas de sana intención, e çeladores del bien público, e del acreçentamiento del estado del Rey e del reyno” (Carriazo 1940a: 323).<sup>305</sup>

Al año siguiente, y según narra la *Crónica* de Diego Enríquez del Castillo, Diego Hurtado acude, junto con su padre y sus hermanos Pero Laso, Íñigo López y Lorenzo Suárez a Córdoba, a donde “los grandes del rreyno y las otras gentes, asy de cavallo como peones, se avían de juntar” con el rey Juan II para continuar con las campañas militares contra los musulmanes (Sánchez Martín 1994: 149-150). Pero será tras la muerte del monarca (sucedida al año siguiente) cuando don Diego adquiere un mayor protagonismo político en el marco de los convulsos acontecimientos que caracterizarán el reinado de Enrique IV; y es que, en los años que siguen a la entronización del nuevo Trastámara, como primogénito de la familia tendrá que enfrentar los fallecimientos de su madre Catalina Suárez de Figueroa (acaecido en 1455 según consta en las fuentes documentales) y de su padre, el marqués de Santillana (muerto el 25 de marzo de 1458), decesos que lo convertirán en el nuevo titular de esa poderosa rama de los Mendoza, heredando el mayorazgo y títulos nobiliarios obtenidos por su ilustre progenitor.<sup>306</sup>

Una de las primeras acciones políticas que don Diego acomete en esta nueva etapa es la confederación con otros poderosos nobles contra la malversación de fondos llevada a cabo

---

<sup>305</sup> Para el linaje de los Estúñiga o Zúñiga, condes de Plasencia en la segunda mitad del siglo XV y que tan fervientemente precipitaron la caída del valido real, véase Villalobos (1975); el episodio del fallido prendimiento de don Álvaro en Porras Arboledas (2009: 256).

<sup>306</sup> En la *Colección Salazar y Castro* se conserva copia tanto de la escritura de partición de los bienes de Catalina Suárez de Figueroa entre sus hijos, fechada en 1456 (localización M-10, f. 31 a 35), como de la de Íñigo López de Mendoza, fechada en 1458 (localización M-40, f. 96 a 98). Existen, asimismo, otros documentos relativos al deceso del marqués y posterior reparto de bienes entre sus herederos, como su testamento, otorgado el 8 de mayo de 1455 (accesible en la obra de Layna Serrano 1942, I: 316-324), el codicilo al mismo, redactado el 5 de junio de ese mismo año (transcrito también en la obra de Layna Serrano 1942, I: 325-333), el convenio sobre la partición de bienes entre sus herederos (disponible en Rubio García 1983: 154-167) o la cédula de Enrique IV por la cual aprueba dichas particiones (de ella dan noticia Pérez Bustamante y Calderón Ortega 1983: 352).

por el rey Enrique IV en sus primeros años de gobierno.<sup>307</sup> Cuentan las crónicas que el monarca había recibido una generosa bula papal de Calixto III por la cual se otorgaba el carácter de cruzada a la guerra emprendida contra los musulmanes y se concedían indulgencias a quienes contribuyeran a costearla; la recaudación fue alta (100 cuentos de maravedís, se dice en estas fuentes), mas “muy poca parte se gasto en la guerra de los moros, de lo qual todos los grandes del reyno fueron mucho turbados” (Sánchez-Parra 1991, II: 66). Entre los indignados se encontraban Diego Hurtado, el arzobispo Carrillo, el conde de Haro y los condes de Alba y Benavente, quienes, reunidos en el castillo de Uceda (perteneciente al arzobispo Carrillo), protestaron contra este dispendio, recomendando a Enrique IV apartar de sí a malos consejeros. El rey no hizo caso de las sugerencias y tan solo envió a su privado el marqués de Villena y al arzobispo de Sevilla a solicitar el cese de tal actitud mientras durase la guerra de Granada (véanse Paz y Meliá 1973-1975, I: 94; Sánchez-Parra 1991, II: 66-69; y Carriazo 1941: 44).<sup>308</sup>

La participación de Diego Hurtado en ese episodio no debió de dejar indiferente a Enrique IV, que no sentía especial simpatía por el nuevo marqués, como se desprende del relato de los sucesos acaecidos en 1459 cuando Leonor de la Vega y Mendoza, condesa de Medinaceli y hermana de Diego Hurtado, quiso apoderarse de las villas y fortalezas que pertenecían a su hijo Luis de la Cerda, todavía niño. Como relata su *Crónica anónima*, el rey “ovo desto plazer porque le paresçio estar mas a su mano las fortalezas teniendolas la condessa que no el marques su hermano, fijo del ylustre marques don Yñigo Lopez, a quien tenia el mesmo odio que a su padre” (Sánchez-Parra 1991, II: 98; la cursiva es mía); parece ser que el asunto se solucionó con la intervención del arzobispo Carrillo, quien diseñó una treta para devolver al futuro duque de Medinaceli el señorío de sus territorios, que quedaron bajo la gobernación de Diego Hurtado (véanse Paz y Meliá 1973-1975, I: 114 y Sánchez Parra 1991, II: 98-99).<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> No es mi propósito llevar a cabo un detallado estudio de la intensa trayectoria política de Diego Hurtado tras la asunción de la titularidad familiar, cometido que excedería los límites de la investigación, sino tan solo esbozar una biografía del personaje a través de los episodios más significativos en los que participó durante esa etapa. Un demorado análisis del devenir político del segundo marqués de Santillana y sus hermanos durante los reinados de Enrique IV y los Reyes Católicos puede encontrarse en Arteaga y Falguera (1940-1944, I: 165-227), Layna Serrano (1942, II: 84-214), Nader (1986: 72-77) y Sánchez Prieto (2001: 115-146).

<sup>308</sup> El marqués de Villena, Juan Pacheco, al igual que Álvaro de Luna durante el reinado de Juan II, ocupó un papel protagonista en el de Enrique IV, quien, al igual que su padre, había sido eclipsado ya desde muy joven por el que se convertiría en su hombre de confianza. Sobre la figura de Juan Pacheco véase Franco Silva (2011); sobre su prianza, es de interés el mencionado trabajo de Carceller Cerviño (2009).

<sup>309</sup> Sobre el linaje de la Cerda y la casa de Medinaceli pueden consultarse Pardo Rodríguez (1993) y Sánchez González (2001).

Según relata el cronista Palencia, el odio de Enrique IV hacia el difunto Íñigo López de Mendoza se fundaba en que este no se recataba en corregirlo cuando lo veía necesario, algo que el rey aborrecía y que lo hizo andar “buscando un medio de acabar con el dominio del primogénito D. Diego” (Paz y Meliá 1973-1975, I: 114). De que lo intentó no cabe duda pues, en ese mismo año de 1459, el monarca decide expulsar a don Diego y a sus hermanos de Guadalajara, “que todo estava en su poder, segund que sus antepasados lo avían tenido” (Sánchez Martín 1994: 170).<sup>310</sup> La acción fue respaldada por Juan y Pedro de Lasarte, Fernando y Rodrigo de Gaona, Juan y Rodrigo Beltrán, el licenciado de Villena y el bachiller de Villena, vecinos de Guadalajara que servían y habitaban con don Diego en ese lugar. Lejos de oponerse a la decisión, el segundo marqués de Santillana y los suyos “compelidos por nesçesitat acordaron de obedesçer a la voluntad del rey”, abandonando la villa y dirigiéndose a sus dominios de Hita (Sánchez-Parra 1991, II: 103-104; véanse también Paz y Meliá 1973-1975, I: 119 y Sánchez Martín 1994: 170-171).<sup>311</sup>

Como ya indicaba el padre Pecha cuando estudiaba el caso (1977: 238), hay disparidad entre los autores sobre cuál fue el móvil que indujo a esta acción; así, mientras que Enríquez del Castillo lo achaca al descontento del monarca por la implicación de don Diego en la confederación de nobles de Uceda (Sánchez Martín 1994: 170), tanto Palencia como la *Crónica anónima* lo atribuyen a la inquina que Enrique IV sentía hacia su padre el primer marqués de Santillana (Paz y Meliá 1973-1975, I: 119; Sánchez-Parra 1991, II: 103-104), mientras que Medina y Mendoza, cronista del siglo XVI, habla de un asunto de faldas que implicaba a los Lasarte (1853: 165), en una de cuyas damas tuvo don Diego varios hijos ilegítimos a quienes reconoce en su testamento.<sup>312</sup> Lo cierto es que, en opinión de recientes investigadores, la voluntad del veleidoso Enrique IV no debió de actuar sola en esa decisión,

---

<sup>310</sup> Tanto la *Crónica anónima* como la de Palencia sitúan también por esas mismas fechas el intento de asesinato de García de Herrera, tercer señor de Pedraza; según esta fuente, el móvil del atentado, llevado a cabo a instancias del propio rey, habría sido el deseo del monarca de ocupar esa villa (véase apartado 1.2.2.1.).

<sup>311</sup> Los Mendoza podrán regresar a la villa y, según refiere Layna Serrano en su *Historia de Guadalajara* (1942, II: 107), don Diego perdonará públicamente a aquellos que lo habían ofendido (es posible que a raíz de este episodio escriba Pulgar que el segundo marqués de Santillana “no era varón de venganças, e perdonava tan fácilmente a los que le erravan que jamás avía memoria de sus yerros. Acaescióle que, como algunos suyos le errasen de tal manera que la graveza del delito les cerrase la puerta de la esperança para ser perdonados, movido este cavallero por la piedad natural que tenía, pudiendo aver dellos entera vengança, le acaesció llamarlos e perdonarlos e, quedando limpio de todo odio, les dio de sus bienes. Porque dezía él que ninguna mayor pena podía rescebir el injuriador que venir a manos del injuriado, ni mayor gloria el injuriado que dar vida e beneficios al injuriador”, véase *supra*). De hecho, se conservan dos reales cédulas otorgadas por Enrique IV a Diego Hurtado de Mendoza en 1464 por las cuales le hizo merced de los oficios de alcaldía, juez de alzadas, alcaldía y escribanía de padrones y el alguacilazgo de Guadalajara y su tierra por juro de heredad, así como la tenencia del alcázar y la fortaleza de la ciudad (conservadas en la Sección Nobleza del A.H.N. con las signaturas OSUNA, C.1875, D.2 [1-6] y OSUNA, C.1875, D.3 y fechadas el 15 de julio de 1464 en Segovia).

<sup>312</sup> La transcripción del testamento en Layna Serrano 1942, II: 465-474; sobre los hijos habidos con Juana de Lasarte, véase la p. 471.

sino que el astuto Pacheco hubo de estar también al tanto (Layna Serrano 1942, II: 107; Sánchez Prieto 2001: 120). Y es que, poco antes de que la expulsión de Guadalajara se llevase a término, Juana Pimentel (viuda de don Álvaro de Luna) y Diego Hurtado de Mendoza habían capitulado el matrimonio de sus hijos María de Luna e Íñigo López de Mendoza (sucesor de don Diego Hurtado en el mayorazgo), una decisión que despertó la ira del marqués de Villena, quien, por su parte, aspiraba a casar a su primogénito con la legítima heredera del condestable (accediendo, así, a la suculenta herencia de don Álvaro).<sup>313</sup> Furioso por las capitulaciones del enlace, Pacheco persuadió al rey para que enviase a prisión a Juan de Luna (tutor de María de Luna y administrador de algunos bienes de esta familia) y encerró a madre e hija en el castillo de Arenas de San Pedro para que la unión no se llevase a cabo (Sánchez Martín 1994: 160-161; Sánchez-Parra 1991, II: 110-111); sin embargo, de poco sirvió el cautiverio de las mujeres, pues Íñigo López de Mendoza consiguió saltarse la vigilancia impuesta a María de Luna y consumir su matrimonio con la misma, uniendo la fortuna de sus dos poderosas casas (Sánchez Prieto 2001: 120).<sup>314</sup>

A pesar de la sosegada obediencia que mostraron los Mendoza hacia su rey en la afrenta de Guadalajara, no por ello dejaron de inmiscuirse en los asuntos políticos del reino, cuya gravedad se acrecentaba cada día; así, en 1460, Diego Hurtado de Mendoza, los condes de Haro, Alba y Paredes, el arzobispo Carrillo y el almirante don Fadrique firman una confederación en Yepes para exigir reformas gubernamentales y el nombramiento del infante Alfonso como heredero de Enrique IV al carecer este de descendencia (véanse Paz y Meliá 1973-1975, I: 123; Sánchez-Parra 1991, II: 106-107; y Carriazo 1941: 60-61).<sup>315</sup> Con todo, la enemistad entre la poderosa familia alcarreña y el monarca castellano tenía por aquel entonces los días contados: según refiere Enríquez del Castillo, en el año de 1461, Diego Hurtado y su hermano, el obispo de Calahorra, notifican al rey “como ellos querían ser suyos e venir a su servicio” (Sánchez Martín 1994: 176); Enrique IV no dudó en aceptar su ofrecimiento, celebrándose vistas entre Buitrago y Sepúlveda, en las cuales se acordaron una serie de condiciones que incluían la vuelta de los Mendoza a Guadalajara “con todo el mando

---

<sup>313</sup> En relación con el acuerdo matrimonial, se conservan tanto el contrato que hizo Diego Hurtado de Mendoza prometiendo que su hijo Íñigo López de Mendoza le sucedería en todos sus bienes y mayorazgos (Sección Nobleza del A.H.N., signatura FRIAS, C.97, D.1, fechado el 21 de marzo de 1459), como la copia de la escritura de capitulaciones otorgadas por Juana Pimentel y el segundo marqués de Santillana para el casamiento de sus hijos María de Luna e Íñigo López de Mendoza (*Colección Salazar y Castro*, localización M-19, f. 177v a 184, de la misma fecha).

<sup>314</sup> Lo que no evitó que, poco tiempo después, el rey castellano otorgase a Pacheco los bienes de los Luna que este codiciaba, entre los que se incluían las villas del Infantado (véase Sánchez Martín 1994: 161). Un dilatado relato de este novelesco episodio puede verse en Layna Serrano (1942, II: 111-114) o Suárez Fernández (2001: 198-201).

<sup>315</sup> Sobre el manifiesto de Yepes véase Suárez Fernández (2001: 213-216).

e pujança que en ella tenían” (*ibid.*).<sup>316</sup> Como afirma el mismo Enríquez del Castillo, a partir de ese momento, Diego Hurtado de Mendoza y sus hermanos se mantuvieron leales al legítimo monarca, y ello a pesar de los inconvenientes que esa decisión les iba a acarrear; ya lo constataba Hernando del Pulgar al retratar al futuro duque del Infantado: “no dexó de seguir la vía del rey don Enrique, aunque en ella ovo algunos sinistres e se vido en grandes discrímnes e aventuras de perder su persona e casa” (véase *supra*).

Una de las primeras muestras de la reconciliación entre el soberano y los Mendoza fue el matrimonio de doña Mencía (hija menor de Diego Hurtado) con el polémico privado Beltrán de la Cueva. A pesar de que algunas crónicas hablan de las reticencias del segundo marqués de Santillana hacia el enlace, este selló las relaciones entre la corona y la ilustre familia alcarreña (“este casamiento de Beltran de la Cueva reconçilio con el rey la Cassa de Mendoça”, Sánchez-Parra 1991, II: 110).<sup>317</sup> Las bodas, según refieren las fuentes cronísticas, se celebraron en Guadalajara con la asistencia de reyes y corte, a quienes Diego Hurtado y sus hermanos recibieron con grandes honores (véase Sánchez Martín 1994: 188-189).<sup>318</sup>

Las nupcias no fueron más que una de las numerosas ocasiones en las que el segundo marqués de Santillana iba a tener oportunidad de demostrar al soberano su fidelidad; sin ir más lejos, en 1464 fue el único noble (junto con el resto de sus hermanos) que apoyó la controvertida decisión regia de otorgar el maestrazgo de Santiago a su suegro Beltrán de la Cueva (véanse Carriazo 1941: 89; Sánchez Martín 1994: 215-216; y Sánchez-Parra 1994, II: 146). También, en 1465, fue uno de los que se opusieron al alzamiento del príncipe Alfonso como rey de Castilla, al considerar que “aquellos caualleros lo hazían [se refiere al nombramiento de Alfonso como rey] por sus propios intereses particulares, y no por la buena gouernación del reyno que publicauan” (Carriazo 1943, I: 6-7; véanse también Paz y Meliá 1973-1975, I: 172; Sánchez-Parra 1994, II: 164-165; y Carriazo 1941: 102-103).<sup>319</sup> Y es

---

<sup>316</sup> La carta de seguro por la cual Enrique IV, por su fe y verdadera palabra como rey y señor, prometió a Diego Hurtado de Mendoza guardarle su persona, honra, casa y estado y honrarlo como a quien era y como a los otros grandes de sus reinos se custodia en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.1860, D.10, fechada en 1461.

<sup>317</sup> Sobre la actitud de Diego Hurtado ante la boda, la *Crónica anónima* afirma que “de buena voluntad quisiera desechara este casamiento” (Sánchez-Parra 1991, II: 109); por su parte, Palencia indica que “no se atrevió por tanto a oponerse al [matrimonio] de su hija, temiendo exasperar el antiguo rencor de D. Enrique” (Paz y Meliá 1973-1975, I: 126).

<sup>318</sup> A pesar de que las crónicas barajan distintas fechas para la celebración del enlace, Arteaga y Falguera afirma, tras la consulta de documentación al respecto, que la boda no hubo de producirse antes de 1462 (1940-1944, I: 178, n. 31). La escritura otorgada por Beltrán de la Cueva a favor de Diego Hurtado de Mendoza de haber recibido la dote de su mujer está fechada el 23 de noviembre de 1463 (copia disponible en la *Colección Salazar y Castro*, localización M-9, f. 157). La reconciliación del rey con los Mendoza en Suárez Fernández (2001: 224).

<sup>319</sup> Sobre la investidura de don Beltrán como maestre de Santiago véase Suárez Fernández (2001: 179-281); para la farsa de Ávila (*ibid.* pp. 316-322).



que don Diego y sus hermanos no solo se posicionaron en el bando de Enrique IV en la guerra civil sostenida entre este y su hermanastro el príncipe don Alfonso, sino que buscaron la concordia entre ambos y asumieron un activo papel en la defensa de los intereses de la legítima heredera, la infanta doña Juana, a quien custodiaron en sus dominios durante el período.<sup>320</sup>

Sin embargo, la lealtad del futuro duque del Infantado y los de su casa iba a chocar con la voluntad de un rey tornadizo e informal, que tan pronto se avenía a las exigencias de sus oponentes, como excluía a su hija doña Juana de sus derechos sucesorios al trono de Castilla en las célebres vistas de Guisando (1468), hecho este que molestó particularmente a los Mendoza, “porque hera en perjuicio de la señora que ellos tenían en rrehenes [se refiere a la infanta doña Juana]” (Sánchez Martín 1994: 313; véase también Carriazo 1943, I: 13).<sup>321</sup> A partir de entonces, el linaje alcarreño asumió una posición política ambigua (Sánchez Prieto 2001: 129): seguían defendiendo los intereses de doña Juana, buscando matrimonios que asegurasen su sucesión, a la vez que prometían a Juan II de Aragón apoyar el enlace de la princesa Isabel con Fernando y su reconocimiento como heredera al trono.<sup>322</sup> Parece que no le fue mal a don Diego jugando esta nueva baza política, pues en 1469 consiguió el compromiso de Enrique IV de hacerle entrega de uno de los cuatro territorios que aquel le solicitaba; la cédula contemplaba también que, en caso de no cumplir el monarca su palabra

---

<sup>320</sup> Afirmaba Hernando del Pulgar que Diego Hurtado “fue uno de los principales señores del reino que entendieron en pacificar las divisiones que ovo entre el rey don Enrique e el rey don Alfonso, su hermano” (véase *supra*). Entre los varios episodios que protagoniza don Diego durante esta etapa se cuenta el ayuntamiento de 800 lanzas para la causa del rey don Enrique en los inicios del conflicto (véanse Carriazo 1941: 106; Sánchez-Parra 1991, II: 169); la sentencia que pronunció junto con el conde de Plasencia por la cual ordenaban se suspendiesen las hostilidades en todo el reino por un plazo de cinco meses (conservada en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.1860, D.11, y fechada el 5 de octubre de 1465 en El Campo; véase también Sánchez-Parra 1991, II: 195); la recepción de la infanta doña Juana en su villa de Buitrago para su guardia y custodia durante el conflicto (véase Sánchez Martín 1994: 271; Paz y Meliá 1973-1975, I: 218; o Sánchez-Parra 1991, II: 206-207); o, como refiere Pulgar en su retrato, su destacada participación en la batalla de Olmedo junto a su suegro Beltrán de la Cueva (“peleó en la batalla que estos dos reyes ovieron cerca de la villa de Olmedo, ante de la qual, veyéndose las fazes contrarias unas e otras en el canpo, ni el miedo le turbó el seso para consejar ni el esfuerço se enflaqueció para cometer, ni menos cansó la fuerça del coraçón peleando para vencer”, véase *supra*; véanse también Carriazo 1941: 123-131; Sánchez-Parra 1991, II: 208-214; Sánchez Martín 1994: 275-280; y Paz y Meliá 1973-1975, I: 219-224).

<sup>321</sup> Sobre las vistas de Guisando pueden consultarse los clásicos trabajos de Torres Fontes (1965) y Cuartero y Huerta (1952), además de las páginas que a ellas dedica Suárez Fernández en su monografía (2001: 395-414).

<sup>322</sup> Diego Hurtado refrendó varios compromisos por los cuales se mostraba partidario del matrimonio de doña Juana con el príncipe Juan de Portugal (véase, por ejemplo, el concierto firmado en 1469 entre el segundo marqués de Santillana y otros nobles castellanos para el matrimonio de la princesa doña Juana con el príncipe de Portugal, publicado por Paz y Meliá 1914: 83-84); paralelamente, en ese mismo año, se avino a negociar con Juan II de Aragón, jurando “á la ilustre Doña Isabel, Princesa de Castilla é primogenita por el Maestre de Santiago Marques, primogenita, de secreto con que case toda vez con el Rey de Sicilia (*vi*)” (Paz y Meliá 1914: 80-81).

en el plazo de 65 días, don Diego podría tomar posesión de la ciudad realenga de Guadalajara.<sup>323</sup>

En el año de 1470, el segundo marqués de Santillana se sitúa públicamente del lado de Enrique IV al apoyar su decisión de casar a doña Juana con el duque de Guyena, para lo cual, según relatan las crónicas, don Diego y sus hermanos hicieron entrega de la niña (custodiada hasta entonces por estos) al rey en el valle de Lozoya (uno de sus señoríos); allí se celebró un desposorio por palabras de presente entre Juana y el cardenal de Albi, que actuaba en representación del duque de Guyena, y seguidamente se juró “de nuevo a aquella doña Juana como la fija del rrey por prinçesa heredera de Castilla” (Carriazo 1943, I: 38-39; véanse también Sánchez Martín 1994: 360-362; Carriazo 1941: 175-179; Sánchez-Parra 1991, II: 306-308; y Carriazo 1940b: 457).<sup>324</sup> A cambio de la cesión de la malograda heredera, los Mendoza eran compensados con mercedes y prebendas: Diego Hurtado recibió en esta ocasión las codiciadas villas del Infantado que, entre otros territorios, había solicitado al rey en el 1469; también le fue otorgada la fortaleza del Cid, además de la promesa de concederle recompensas similares a las que diese a otros nobles del reino.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Tras la expulsión de los Mendoza de Guadalajara en el año 1459 (véase *supra*), y a pesar de las concesiones realizadas en el 1464 a don Diego en lo referente a oficios y tenencia de la fortaleza y alcázar de ese territorio (véase *supra*), era esta una población realenga, que había sido elevada por Enrique IV a la categoría de ciudad en el año de 1460 (el documento puede ser consultado en la obra de Layna Serrano 1942, II: 441). La cédula de Enrique IV manifestando que, si en el término de 65 días no donaba al segundo marqués de Santillana las villas del Infantado u otras que se citaban, podría tomar posesión de la ciudad de Guadalajara es accesible también en Layna Serrano (1942, II: 454-456, fechada el 5 de abril de 1469 en Ocaña). Existe, además, otro curioso documento, sin fecha, en el cual Enrique IV cede esta ciudad a don Diego, un testimonio que podría ponerse en relación con las palabras de Pulgar cuando afirma que “el rey en remuneración de sus servicios le ofreciese donación perpetua de Guadalajara, do era su asiento, este cavallero no la quiso rescebir, porque su humanidad no pudo sofrir la pasión y trabajo que otros sentían por ser puestos en señorío particular e apartados del señorío real”; sin embargo, cree Layna Serrano que habría sido el monarca quien finalmente no accedió a firmar tal donación (1942, II: 147; la transcripción del documento en las pp. 457-458).

<sup>324</sup> Se conserva también una copia de la cédula de los reyes Enrique IV y doña Juana de Portugal por la que ordenaron se hiciese juramento de heredera del trono de Castilla a su hija doña Juana, en la cual prestaban juramento, entre otros, Juan Pacheco, el arzobispo Alfonso de Fonseca, Diego Hurtado de Mendoza y sus hermanos Pedro González de Mendoza e Iñigo López de Mendoza, (*Colección Salazar y Castro*, localización M-13, f. 102 a 104, fechada el 26 de octubre de 1470). Como es sabido, la muerte en 1472 del duque de Guyena echó por tierra la consumación del disparatado matrimonio (para esos episodios véase Suárez Fernández 2001: 470-473). Para la vida de la infortunada Juana “la Beltraneja” véase Azcona (1998).

<sup>325</sup> La *Colección Salazar y Castro* atesora una copia del albalá de Enrique IV por el que hace merced de las villas del Infantado a Diego Hurtado de Mendoza (localización M-13, f. 91 a 93v, fechado el 25 de octubre de 1470); también se conserva la merced de la fortaleza del Cid (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1707, D.6). El documento por el cual Enrique IV se ofrece a dar a don Diego la misma recompensa que hiciera a otros titulados de Castilla se encuentra tanto en la Sección Nobleza del A.H.N. (signatura OSUNA, C.1727, D.9, fechada el 25 de octubre de 1470 en Val de Lozoya) como en sendas copias de la *Colección Salazar y Castro* (localizaciones M-20, f. 51 y M-25, f. 89, con la misma fecha). Como ya indiqué, las villas del Infantado habían sido hábilmente conseguidas por Álvaro de Luna años atrás (véase apartado 2.2.2.2.). Tras la muerte del condestable, dichos territorios habían sido administrados por Juan de Luna, su sobrino y tutor de su heredera; sin embargo, Juan Pacheco logró apoderarse de ellas tras convencer al rey de que aprisionase a Juan de Luna y se las cediese a él (véase *supra*).

Los últimos años del reinado de Enrique IV van a estar marcados por el progresivo acercamiento de los Mendoza a la causa de Isabel y Fernando, si bien sin llegar a romper con el legítimo rey (Sánchez Prieto 2001: 133). Y es que, según relata la *Crónica anónima*, los futuros Reyes Católicos “avian esperança de reconçeliar a sy al marques de Santillana don Diego Furtado e a sus hermanos que eran grandes señores, asi por linaje como por señoría de muchas tierras e rentas” (Sánchez-Parra 1991, II: 359). Poco tardaron en convencer a Pedro González de Mendoza, quien, merced a la intervención de Fernando, consiguió ser nombrado cardenal en 1473 (Sánchez Martín 1994: 386-387); más reacio parecía el segundo marqués de Santillana pero, finalmente, en 1474, y tras haber recibido la ayuda de Fernando en una contienda habida con el conde de Benavente, “quedó por ellos [Isabel y Fernando] para enteramente les ayudar a rreynar después de la vida del rey” (Sánchez Martín 1994: 395; véanse también Sánchez Parra 1991, II: 441-442 y Paz y Meliá 1973-1975, II: 124).<sup>326</sup>

Muerto Enrique IV, cuentan las crónicas que Diego Hurtado de Mendoza y sus hermanos juraron a Isabel como reina de Castilla (véanse Gómez-Moreno y Carriazo 1962: 27; y Carriazo 1943, I: 65) y “como eran de los mayores entre los grandes destos reynos, dieron ejemplo a los dudosos” (Puyol 1934: 164). El segundo marqués de Santillana luchará por la causa isabelina en las guerras civiles sostenidas a raíz de la muerte del monarca, participando en episodios tan notables como el cerco de Toro en 1475 (véanse Puyol 1934: 211-212; y Gómez-Moreno y Carriazo 1962: 51) o la toma de la villa de Madrid y el sitio de su alcázar –en poder de Diego López Pacheco– en 1476 (Carriazo 1943, I: 227-230 y Paz y Meliá 1973-1975, III: 303-304).<sup>327</sup> Será precisamente en el real de Toro donde los futuros Reyes Católicos, “considerando los muy altos et muy grandes et muy señalados” servicios

---

<sup>326</sup> De las buenas relaciones que, a partir de ese momento, se entablan entre Diego Hurtado e Isabel y Fernando da muestra el hecho de que este último, en su camino hacia Aragón en el verano del 1474, se detuviese dos días en Guadalajara, “resçibiendo del marqués grandes serviçios e fiestas” (Carriazo 1941: 269; véanse también Sánchez-Parra 1991, II: 448-449 y Paz y Meliá 1973-1975, II: 130). Por esas mismas fechas (1474), y muerto el maestre de Santiago Juan Pacheco, don Diego aspiró a ese maestrazgo, una candidatura que no obtuvo demasiado éxito (véanse Carriazo 1941: 278-280 y Sánchez-Parra 1991, II: 457-458, 465). Sobre el conflicto entre los Mendoza y el conde de Benavente, ocasionado por ciertas disputas sobre la posesión de la villa de Carrión de los Condes (donde reposaban los huesos de los antepasados del ilustre linaje alcarreño) véase Suárez Fernández (2001: 522-523).

<sup>327</sup> En opinión de Nader, “la participación de los Mendoza en las últimas fases de la guerra de sucesión a favor de Isabel aparece falta de decisión, como un reflejo de una ausencia de compromiso emocional con las pretensiones de la reina” (1986: 75); no sucede así, según la investigadora, en la actitud que adoptaron con respecto a Fernando el Católico, quien era para ellos “un jefe caballeresco que merecía su respeto y un Trastámara capaz de reunificar la dinastía” (*ibid.* p. 76). Es abundantísima la bibliografía sobre el reinado de los Reyes Católicos y sus personalidades, pero para una visión de conjunto son fundamentales las obras de Suárez Fernández (1989-1990) y Ladero Quesada (2003); para la guerra civil castellana y la batalla de Toro véanse, por ejemplo, Álvarez Palenzuela (2006) y Sáez Abad (2009).

prestados a la corona (Arteaga y Falguera 1940-1944, I: 211), recompensen a don Diego otorgándole la más alta dignidad nobiliaria: el título de duque del Infantado.<sup>328</sup>

Apenas unos años después, hacia finales de enero de 1479, se produce el fallecimiento de Diego Hurtado de Mendoza, pues su testamento, que había sido dictado el 14 de junio de 1475, fue abierto el 5 de febrero de 1479 en Guadalajara.<sup>329</sup> Gracias a esta valiosa fuente es posible conocer algunos datos más sobre el personaje, no solo en lo referente a su heredado gusto por la lectura y el estudio (véase *supra*), a sus aportaciones arquitectónicas más importantes, o al lugar en que dispuso ser sepultado (el monasterio de San Francisco de Guadalajara, al igual que sus antecesores), sino también, y sobre todo, en lo que respecta a sus uniones matrimoniales y descendencia.<sup>330</sup>

Según él mismo afirma en el testamento, al duque le fueron dadas dos mujeres legítimas: la primera fue Brianda de Luna, con quien había contraído matrimonio en 1436 (véase *supra*) y de la que hubo a Íñigo López de Mendoza (conde de Saldaña), Pedro Hurtado de Mendoza, Juan de Mendoza, García Lasso de Mendoza, Antonio de Mendoza, Catalina, María y Mencía de Mendoza (duquesa de Alburquerque); la segunda fue Isabel Enríquez de Noroña, una de las damas portuguesas de la reina doña Juana con quien don Diego casó ya en edad madura y de la que tuvo a Ana y Beatriz de Mendoza.<sup>331</sup> Asimismo, el documento

---

<sup>328</sup> La concesión del título se conserva en la Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.3395, D.1, fechada el 22 de julio de 1475 en Toro. Es accesible en las obras de Arteaga y Falguera (1940-1944, I: 211-215) y Layna Serrano (1942, II: 475-477).

<sup>329</sup> Según Medina y Mendoza, su muerte habría tenido lugar el 25 de enero de 1479 en Manzanares (1853: 236). El testamento se encuentra en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura OSUNA, C.1762, D.8, fechado el 14 de junio de 1475 en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana; una copia del mismo está disponible en la *Colección Salazar y Castro*, localización M-18, f. 77 a 90 (hay una transcripción en Layna Serrano 1942, II: 465-474). En la *Colección Salazar y Castro* existen, asimismo, copias de varios privilegios otorgados por los Reyes Católicos en ese mismo año de 1475, en los cuales confirman a Diego Hurtado de Mendoza y a otros miembros de su familia las mercedes concedidas por los monarcas que los precedieron (localizaciones O-1, ff. 274 a 279, M-1, ff. 150 a 154, M-18, ff. 15 a 20 y O-15, ff. 281 a 287).

<sup>330</sup> Sobre su interés por la arquitectura, afirmaba Hernando del Pulgar que don Diego “fundó de principio en la su villa de Mançanares la fortaleza que está en ella hedificada, e fizo de nuevo e reparó algunas casas de morada en sus tierras e logares”, una faceta que confirma el testamento.

<sup>331</sup> Al primogénito Íñigo López de Mendoza (conde de Saldaña) deja Diego Hurtado las villas, lugares y títulos vinculados al mayorazgo, el cual incluía, entre otros territorios, Santillana, Hita, Buitrago, el Real de Manzanares, la casa de Mendoza y las villas del Infantado (a cambio pide a don Íñigo que renuncie al condado de Saldaña en favor de su hijo primogénito Diego, nieto del duque); a Pedro Hurtado de Mendoza, que había renunciado a su legítima, le cede la herencia dejada por su tío Gonzalo Ruiz de la Vega, a saber, el señorío de Tordehumos, Castrillo de Villavega y Guardo; a Juan de Mendoza lega Beleña y Valfermoso de las Sogas, sin derecho de venta de tales propiedades (a no ser a un miembro de la familia y por extrema necesidad); García Lasso y Antonio de Mendoza reciben a partes iguales la merindad de Liébana, al menos que la demandase el conde de Saldaña y se la compensase; a Catalina, María y Mencía de Mendoza deja los generosos casamientos que ya por ellas había desembolsado. En cuanto a su segunda mujer, Isabel Enríquez, don Diego le cede aquellas propiedades de las que ya le había hecho donación en vida, esto es, Utande, Carabias, la heredad de Fresno de Málaga y Junquera, lugar este último que habría de pasar tras el fallecimiento de la misma a las hijas habidas en su matrimonio (Ana y Beatriz de Mendoza), quienes podrían vendérselo al conde de Saldaña a

permite conocer que el segundo marqués de Santillana tuvo otros tres “fijos naturales” con la alcarreña Juana de Lasarte (Alfonso, Elvira y Marina) y una hija más “que cria Francisco de Villasirga, la qual se llama Leonor” (Layna Serrano 1942, II: 471), lo que prueba la veracidad de las palabras de Hernando del Pulgar: “fue asimismo vencido de mugeres” (véase *supra*).<sup>332</sup>

Así, pues, como concluye el autor de los *Claros varones*, “aviendo acrecentado su título y patrimonio allende de lo que le dexó el Marqués su padre”, el primer duque del Infantado “murió en toda prosperidad en hedad de sesenta e cinco años” (véase *supra*). Con su fallecimiento, no solamente perdían los futuros Reyes Católicos a “el principal Grande Caballero de nuestros Reinos, que conservan nuestro Estado e sostienen nuestra Corona” según su propio testimonio (Arteaga y Falguera 1940-1944, I: 213), sino Castilla entera a uno de los pocos nobles que “zelaba tanto la honra que con dificultad era traído a entender en ninguna negociación ni trato que le fuese movido, recelando que las variedades de los tienpos le forçasen a fazer mudança de su palabra, por do podiese caer en punto de mengua. [...] E de su natural inclinación no quería entender salvo en cosas justas e rectas” (son palabras de Pulgar, véase *supra*). *Dar es señoría, recibir es servidumbre*, rezaba su divisa.

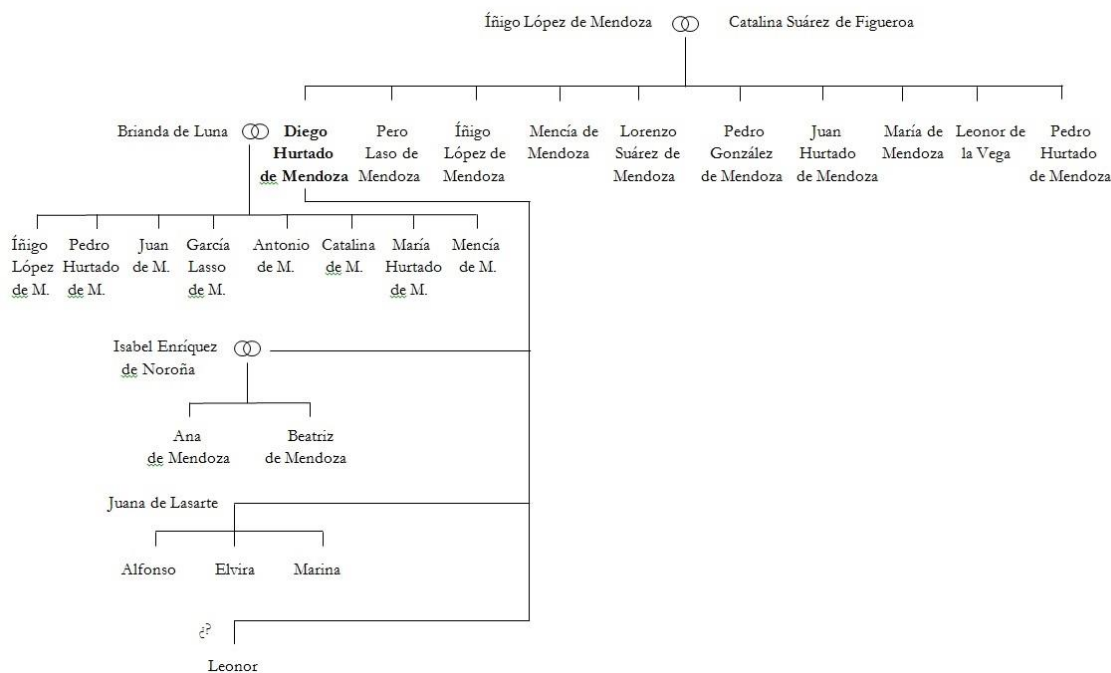
---

cambio de 2 000 florines de oro; también dispuso el duque que, tras su muerte, este conde debía otorgar las casas donde él vivía a Isabel Enríquez, para que habitase en ellas guardando “honestidad e bidadéz”. Tal y como se deduce de la lectura del documento, en el que don Diego insiste en que se dé a su segunda mujer lo que a ella le correspondiese, parece ser que las relaciones entre esta y los hijos habidos del primer matrimonio del duque no eran muy cordiales, y de ahí que temiese que doña Isabel quedase sin su parte. A juzgar por la documentación posterior a la muerte de don Diego, no eran infundados sus miedos, pues Isabel Enríquez tuvo que hacer varios requerimientos para que le fuesen entregados los bienes que le correspondían por herencia (A.G.S., signaturas: RGS, LEG, 148003, 415 a 418, fechados entre el 1 y el 25 de marzo en Toledo); las desavenencias, al menos en algún caso, fueron resueltas por el cardenal Mendoza (Sección Nobleza del A.H.N., signatura OSUNA, C.1840, D.10, fechado el 8 de junio de 1480 en Toledo), tal y como había estipulado don Diego en su testamento, caso de que surgiesen.

<sup>332</sup> Lejos de excluirlos en el reparto de su herencia, Diego Hurtado deja una asignación económica a sus cuatro bastardos. Este testimonio muestra también su preocupación por el porvenir de los mismos: pide a su hermano el cardenal Pedro González de Mendoza que reciba a Alfonso en su casa, pues es su voluntad que sea clérigo; también solicita a su segunda esposa, Isabel Enríquez, que mantenga en su vivienda a las espurias Elvira y Marina hasta que se casen; por último, encomienda a su primogénito, el conde de Saldaña, la manutención de Leonor, “e que disponga della agora de matrimonyo o de Religion” (Layna Serrano 1942, II: 471).



Lámina 1: Maestro de Sopetrán. *El primer duque del Infantado* (c. 1470). Museo del Prado (Madrid)



Árbol 11: Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado

#### 2.2.2.4. Una propuesta de identificación

Conocidas las biografías de aquellos que portaron el nombre y apellidos *Diego Hurtado de Mendoza* antes de que fuese compilado el cancionero salmantino (1444), resulta necesario ahora proceder a la identificación del escritor objeto de estudio. Como establecí en los apartados precedentes, tres son los candidatos a la autoría de las poesías recogidas en SA7:

- I) Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego (nac. c. 1400 - †1476-1480),
- II) Diego Hurtado de Mendoza, primer señor de Cañete y montero mayor de Juan II de Castilla (nac. c. 1385 - † antes de 1454) y
- III) Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado e hijo primogénito del marqués de Santillana y Catalina Suárez de Figueroa (nac. c. 1415-1417, †1479).

En cuanto al primer conde de Priego, perteneciente a la llamada rama de los Mendoza “de Molina”, ya indiqué que, aunque era una figura con conexiones en la corte (fue suegro del halconero Pedro Carrillo de Huete y servidor de Álvaro de Luna en la tierra de Cuenca), no estaba en buena relación con su primo el primer marqués de Santillana, un escritor que tiene mucho que ver con los folios en que se copia la obra del poeta Diego

Hurtado de *Palacio* (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.). Tampoco hay manera de constatar que el personaje tuviese alguna vinculación con el valle del Lozoya, donde se ubica la serrana, ni de que se haya relacionado con el escritor García de Pedraza. Este candidato no parece, pues, el más adecuado para ser identificado con el escritor cancioneril.

Algo similar se podría decir del montero mayor de Juan II, perteneciente a la rama de los Hurtado de Mendoza “de Cañete” por ser esta su posesión más significativa. Así, y aun cuando se trata de un sujeto con acceso a los entornos literarios palaciegos (fue montero mayor de Juan II y suegro de los poetas Rodrigo y Gómez Manrique), sus relaciones con el monarca y con Álvaro de Luna no fueron todo lo buenas que cabría esperar: en 1417 fue exiliado de Cuenca por orden real, entre 1432 y 1437 tuvo problemas con el condestable por el patrimonio de los Albornoz, e incluso en 1446 Juan II decidió echarlo de la ciudad de Cuenca por mediación del obispo Lope de Barrientos. Complementariamente, y aunque su periplo vital case bien con algunas de las realidades a las que se alude en el perqué del escritor de SA7 (sus experiencias militares en las campañas granadinas que culminaron con la toma de Antequera bien podrían haber servido de inspiración a algunos de sus versos; véase 15-ID2395), este individuo era ya hacia 1440 un hombre maduro, pues es posible que su primer matrimonio se hubiese producido antes de 1403, lo que lo convierte en un candidato un tanto mayor para intercambiar versos con García de Pedraza (nac. *c.* 1415, †1483), a quien, por otra parte, no sabemos si llegó a conocer (tampoco parece haber mantenido relación con las tierras del Lozoya, donde se ubica la serrana). Por todo ello, tampoco el montero mayor Diego Hurtado de Mendoza resulta el más idóneo de los aspirantes.

No ocurre lo mismo con Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa (nac. *c.* 1415-1417, †1479), hijo primogénito del primer marqués de Santillana, quien reúne varias características que lo convierten en un firme candidato a la autoría de los poemas de SA7. Y es que ser hijo de don Íñigo López de Mendoza, uno de los mayores genios poéticos que conoció el siglo XV, inclina considerablemente la balanza a su favor: para empezar, y como ya señalé, el joven heredero recibió de manos de su progenitor una cuidada educación caballeresca, lo que incluía no solo el adiestramiento en el manejo de las armas (recuérdese que, según Pulgar, la residencia del marqués de Santillana era un centro de aprendizaje para jóvenes justadores, véase *supra*), sino también el estudio y cultivo de las letras, faceta esta en la que, según el mismo Diego Hurtado confesaba en su testamento, se ejerció por influencia de su padre (no en vano, el autor de los *Claros varones* afirma que el primogénito sabía latín y tenía amplios conocimientos bíblicos, véase *supra*).



El acceso, probablemente desde su niñez, a la valiosa biblioteca de Íñigo López de Mendoza, que atesoraba textos de tradiciones diversas, justificaría la particular obra conservada de Diego Hurtado de Mendoza, con influencias tanto de la tradición gallego-portuguesa como de la francesa. Se explicaría así, por ejemplo, su *perqué* (15-ID2395 “Pues no quiero andar en corte”), una pieza que sigue el modelo de la *Balade de sens* del poeta francés Oton de Grandson, escritor que figuraba en los anaqueles de la biblioteca (Vendrell 1945: 26); también su excepcional *cosante* (17-ID2408 “Aquel arbol que buelbe la foxa”), muy cercano a los cantares paralelísticos gallego-portugueses, se debería a esta circunstancia (sin olvidar que, en los años que anteceden a la compilación de *Palacio*, esa extinguida escuela interesaba también al propio marqués).

Por otro lado, gracias a los testimonios conservados, se sabe que en los años previos a la compilación del *Cancionero de Palacio* (que coinciden con la juventud de Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa), la relación entre Santillana y su heredero era muy estrecha, manteniendo este último una activa colaboración con su padre y señor como parte de su proceso de entrada al mundo adulto.<sup>333</sup> La organización conjunta entre padre e hijo de la justa de 1433 en Madrid (véase *supra*) sería buena muestra de ello; el episodio interesa también en cuanto debió de ser circunstancia en la que don Diego no solo tuvo ocasión de mostrar su destreza en el manejo de la espada (pese a su corta edad, quedó por principal entre los mantenedores), sino también en el de la pluma, merced a la naturaleza del acontecimiento y al carácter de los allí congregados: en presencia del rey Juan II, Íñigo López, su vástago Diego Hurtado y otros caballeros de su casa actuaron como mantenedores frente al poderoso Álvaro de Luna, que asumió el papel de aventurero junto con otros servidores suyos como Gómez Carrillo de Acuña; tras la celebración del evento, todos ellos cenaron y festejaron en los dominios de don Íñigo.

Como ya indiqué, tanto Juan II y Álvaro de Luna como Santillana o Gómez Carrillo tienen en común el ser poetas del *Cancionero de Palacio* y el aparecer en una sección del mismo debida a una única mano (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.), lo que, ciertamente, pone sobre aviso de que quizá en aquel momento se compusieron o se difundieron algunos de los textos que figuran en la colectánea salmantina; es muy probable, pues, que el hijo de Santillana participase en esa celebración con alguna de las piezas que luego se copiaron en esos mismos folios de SA7 bajo la atribución *Diego Hurtado de Mendoza*. En la misma dirección apunta la ya

---

<sup>333</sup> Afirma el padre Pecha, aunque sin indicar la fuente de la que procede la información, que Diego Hurtado “desde los doze años de su edad acompañó a su padre a las jornadas que hacía” (1977: 235).

comentada secuencia de textos ID2396 “Si Dios nuestro salvador” (SA7-2) e ID2397 “Mis oxos fueron a veer” (SA7-3/5) de Álvaro de Luna y 16-ID2400 “Ya con tanta fermosura” (SA7-6) de Diego Hurtado de Mendoza (pese a su numeración no correlativa, fueron copiados seguidos en el manuscrito, véase apartado 2.2.1.); así, mientras ID2396 (SA7-2) es la sacrílega canción del condestable en la que afirma ser capaz de batirse en una justa con el propio Dios (quien, según don Álvaro, sería el mantenedor, quedando para él la posición de aventurero, la misma que asumió en la justa de 1433), ID2397 (SA7-3/5) y 16-ID2400 (SA7-6) son dos canciones correlativas de don Álvaro y Diego Hurtado de Mendoza, respectivamente, en las que la “fermosura” de la dama es mencionada en la cabeza como origen de los males que sufre el poeta (véase apartado 2.2.1). Aceptando que el escritor Diego Hurtado de SA7 sea el hijo de Santillana, cabe pensar que los tres textos fueron recitados con ocasión de esa justa, en la que tanto don Álvaro como el primogénito de los Mendoza tuvieron una señalada participación.

Al hilo de esta cuestión, conviene tener en cuenta que la década de 1430 fue el período de mayor esplendor en la carrera del condestable Álvaro de Luna, quien accedió por esos años al círculo de la alta nobleza mediante su matrimonio con Juana Pimentel; también se hizo por aquel entonces con el gobierno efectivo de Castilla, manteniéndolo hasta el retorno de los Infantes de Aragón en 1439 (Ladero Quesada 2001: 19-23; véase también Porras Arboledas 2009: 153-189). Con don Álvaro en el poder, Castilla atravesó un período de paz y tranquilidad casi absolutas, que tuvo su reflejo en la intensa actividad social que ocupó a la corte por aquellos años: fue momento de justas, torneos, pasos de armas, etc., a los que seguían aquellas esplendorosas fiestas cortesanas de las que luego se hará eco Jorge Manrique en sus *Coplas*. Como no podía ser de otra manera, Íñigo López de Mendoza participa también del ambiente general festivo, siendo por esa época sus relaciones con el de Luna bastante buenas, de lo que es prueba tanto la justa y posterior fiesta de 1433 en su casa, como la concertación del enlace del primogénito Diego Hurtado de Mendoza con Brianda de Luna, sobrina del condestable: a sugerencia de don Álvaro, el matrimonio fue apadrinado por el propio Juan II y, en diciembre de 1436, el monarca se desplazó con su valido hasta Guadalajara para asistir al fastuoso enlace preparado por el marqués de Santillana; las fiestas se prolongaron durante varios días, al igual que la permanencia del rey en la villa alcarreña, que se hospedó allí por dos meses dejándose agasajar por el señor de Buitrago (véase apartado 2.2.2.3.). Las bodas del joven Diego y la posterior estancia de Juan II en Guadalajara debieron ser también ocasión propicia para la recitación de poesía cancioneril, pues otra vez se reunían en torno a un acontecimiento festivo figuras cuya relación con el

*Cancionero de Palacio* he puesto de manifiesto en repetidas ocasiones (Juan II, Álvaro de Luna, Santillana y su hijo Diego Hurtado de Mendoza).

Llegados a este punto, parece pertinente sostener que es Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa el personaje que se oculta tras las rúbricas de SA7: poseía la formación intelectual suficiente como para darse a la actividad poética, componiendo piezas tan particulares como el *perqué* o el *cosaute*; además, de la mano de su padre y mentor Íñigo López de Mendoza, tuvo desde edad temprana ocasión de poner a prueba sus habilidades literarias en acontecimientos como la justa de 1433 o la celebración de su boda en 1436. La hipótesis cobra todavía más sentido si se tiene en cuenta que la obra de Diego Hurtado de Mendoza, al igual que la de otros autores como Francisco Bocanegra, Juan Pimentel, Fernando de Guevara, Pedro de Quiñones, Mendo de Campo o García de Pedraza, aparece en una parte del manuscrito que parece atestiguar la existencia de una “red de relaciones literarias” entre los poetas allí representados y de la que Santillana actuaría como eje vertebrador, tanto sosteniendo relaciones literarias con varios de sus autores (García de Pedraza, Rodrigo Manrique, Francisco Bocanegra, etc.) como sirviendo de modelo o de fuente de inspiración para la creación de nuevos textos (como ocurre con las tres piezas que toman su *Infierno* como punto de partida, debidas a las plumas de Pedro de Quiñones, García de Pedraza y Juan Pimentel).<sup>334</sup>

Además de las tres composiciones que aluden a su *Infierno*, es significativo el caso de las serranas incluidas en el cancionero, con las que Íñigo López tiene mucho que ver: es autor de dos de ellas en colaboración con otros poetas (Rodrigo Manrique y Pedraza en 7-ID2424 y Gómez Carrillo de Acuña en ID1865 e ID2600 R 1865) y de una creada individualmente (ID2427); asimismo, debió de ser fuente de inspiración para la serrana ID2428 de Francisco Bocanegra (autor con quien sostuvo relaciones literarias) y quizá también para ID2429 de Mendo de Campo (única pieza conservada del escritor). A estas muestras de la modalidad poética cabe añadir ahora la serrana 18-ID2409 de Diego Hurtado de Mendoza, copiada poco antes de la sección en que se aglutinan cuatro de las seis piezas de ese tipo contenidas en el manuscrito; además, 18-ID2409 se ubica, al igual que la de Manrique, Santillana y Pedraza o la individual del marqués copiada en SA7, en el valle del Lozoya, señorío de la rama primogénita de los Mendoza. Sin duda, ello ha de hallar su explicación en que este

---

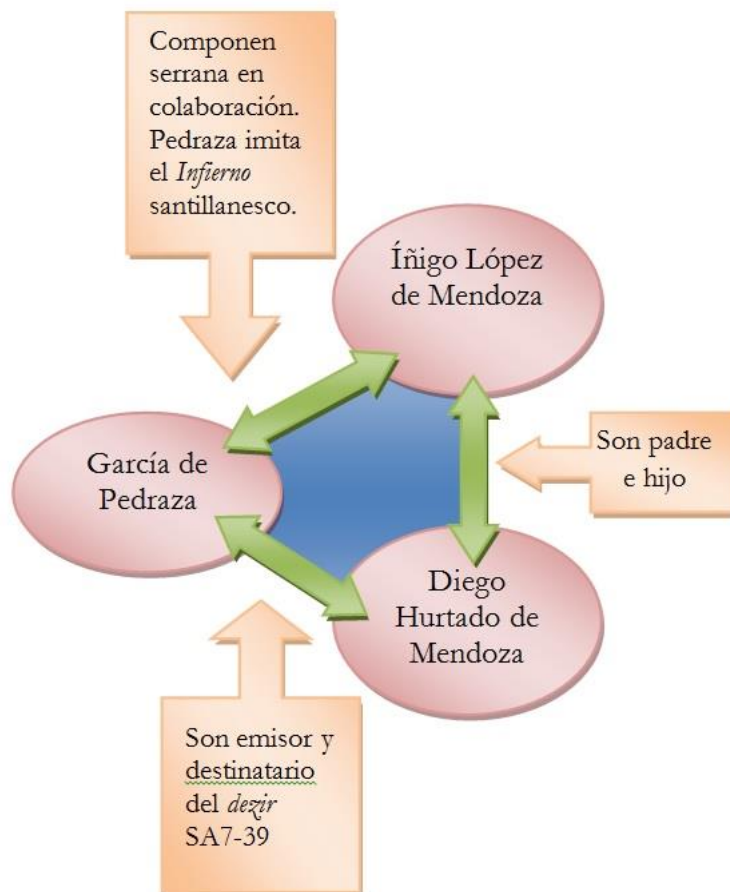
<sup>334</sup> Para estas cuestiones véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.

poema fue igualmente debido al ejemplo de aquel a quien con tan elogiosas palabras recordará don Diego en su testamento: su padre, el marqués de Santillana.<sup>335</sup>

Amén de su presencia en esa parte del cancionero y de la composición de una serrana, por desgracia, no existen testimonios más directos de la relación de Diego Hurtado de Mendoza con los círculos literarios en los que se movía su progenitor Íñigo López (piezas en colaboración entre uno y otro, dedicatorias); con todo, es posible ponerlos en conexión merced a dos factores: en primer lugar, la mención o imitación encubierta por parte de Diego Hurtado (en la canción 21-ID2417) de unos versos posiblemente debidos a Macías, hoy perdidos y también incorporados por Santillana en su *Querrela* –lo que, sin duda, ha de relacionarse con el entorno poético de don Íñigo, a quien gustaba el autor gallego (véase apartado 2.3.2.). En segundo lugar, otra correspondencia entre ambos es la importante vinculación literaria que tanto Íñigo López como don Diego sostienen con el poeta García de Pedraza: en relación con el quehacer poético de Santillana, el pedrazano realizó la primera imitación conocida de su *Infierno* (1-ID2406) y compuso, además, la serrana junto con este y Rodrigo Manrique (7-ID2424); en lo que toca a Diego Hurtado, el de Herrera citó dos de sus canciones en 4-ID2413, y le dedicó otro de sus *desires* estando este en su presencia (8-ID2431). Igualmente, las piezas del de Pedraza aparecen frecuentemente en el cancionero cercanas a las de ambos autores. Si, como todo parece indicar (véase apartado 1.2.2.3.), el tercer señor de Pedraza (nac. c. 1415, †1483) servía a Íñigo López de Mendoza como vía de promoción política y social (de ahí que conociese su obra y quizá se interesase por la literatura merced a su ejemplo), es lógico que también tuviese oportunidad de alternar con su joven heredero Diego Hurtado de Mendoza (nac. c. 1415-1417, †1479), de una edad muy próxima –si no igual– a la suya. El pedrazano serviría, por un lado, de puente entre la figura de don Íñigo y la de su vástago Diego Hurtado, a quienes aquel debió de tratar personalmente en épocas cronológicamente cercanas; por otro, la labor poética del Herrera permite constatar la difusión de las poesías de Diego Hurtado de Mendoza en los ambientes literarios en que se movía su poderoso progenitor.

---

<sup>335</sup> Además de las relaciones personales y literarias que pudiesen existir entre estos autores, es preciso recordar que, en opinión de García, las serranas de SA7 poseen también características comunes (2005: 28-31; véase apartado 1.2.1.).



Esquema 1: relaciones entre los Mendoza y Pedraza

La falta de noticias acerca de acontecimientos en los que Diego Hurtado de Mendoza y García de Pedraza hayan estado juntos impide ofrecer más detalles sobre la relación personal que debió de unir a ambos jóvenes más allá de la literatura. Con todo, la ausencia de testimonios no debe actuar en perjuicio de lo hasta aquí apuntado pues, según he señalado (véase apartado 1.2.2.3.), García de Herrera no asumió la titularidad efectiva de su señorío hasta el año 1439 en que terminó su curaduría; esto es, no se incorporó a la vida adulta con plenas capacidades hasta esa fecha, momento en el que también surge su nombre en las crónicas. Ello no quiere decir que el joven heredero del señorío de Pedraza no hubiese asistido a alguno de aquellos eventos en los que don Íñigo participó por esas fechas (sería lo lógico si estaba a su servicio): quizá se encontraba entre aquellos “veinte Caballeros é Gentiles Hombres de su casa” (Rosell 1953, II: 512) que acompañaron al marqués y a su hijo en la justa de 1433, o tal vez figuraba entre los numerosos invitados que asistieron a las nupcias del primogénito Mendoza con Brianda de Luna allá por diciembre de 1436... (no en

vano, el Herrera es autor de un aguinaldo poético [la pieza 6-ID2423], texto cuyo contexto de recitación es la Navidad).<sup>336</sup>

Sea como fuere, son, en último término, las interesantes vinculaciones poéticas de García de Pedraza con el señor de Buitrago y con su hijo primogénito las que otorgan sentido a la identificación del poeta Diego Hurtado de Mendoza de *Palacio* con el sucesor del marqués de Santillana de igual nombre; y es que, al contrario de lo que ocurría con los otros dos personajes portadores de ese nombre y candidatos a la autoría de las poesías de SA7, en el caso del primer vástago de don Íñigo López es posible conjeturar que conocía a García de Pedraza (merced a la relación que unía a este con su padre don Íñigo), un requisito esencial de cara a la identificación del escritor. Paralelamente, como ya he puesto de manifiesto (véase apartado 1.2.2.3.), la hipótesis solucionaría los problemas que planteaba la antigua filiación del escritor Diego Hurtado de Mendoza con el almirante de Castilla así llamado (nac. *c.* 1466, †1404), quien poco habría tenido que ver con Pedraza y el resto de los autores que figuran en los primeros folios de SA7.

Al igual que su padre Íñigo López de Mendoza o su amigo García de Pedraza, el joven Diego Hurtado de Mendoza y Figueroa se sintió atraído por aquellas “tales cosas alegres e jocosas” que “andan e concurren con el tie(n)po de la nueva hedad de iuventud, es a saber: con el uestir, con el iustar, con el dançar e con otros tales cortesanos exerçios” y que ya no parecían interesar a un Santillana entrado en años cuando el joven condestable de Portugal le pedía que le enviase sus canciones y *dezires* (Gómez Moreno 1990: 51). Siguiendo la estela de su progenitor, quien “practicó todos los géneros de la poesía creando incluso nuevas tipologías formales y temáticas que fueron reproducidas e imitadas a lo largo del siglo XV y parte del XVI” (Tomassetti 2015: 741), el primogénito de los Mendoza supo desarrollar un estilo poético particular, fruto de su privilegiado acceso a la biblioteca de don Íñigo, pero inserto plenamente en las corrientes literarias en boga en la Castilla de la primera mitad del cuatrocientos. En las fiestas cortesanas a las que acudía con su padre o que este último organizaba (la justa de 1433 o las bodas de don Diego en 1436) debió de tener ocasión de

---

<sup>336</sup> De lo que sí existe constancia en las crónicas es de que Pedraza, al igual que Rodrigo Manrique e Íñigo López de Mendoza, se encontraba entre los caballeros que recibieron a doña Blanca de Navarra en Valladolid para su casamiento con el príncipe Enrique en 1440 (véase apartado 1.2.2.1.). El padre Pecha situaba también a Diego Hurtado de Mendoza en ese acontecimiento, aunque sin indicar la fuente de la que tomaba la información (1977: 238).

poner en práctica su destreza poética, de lo que da muestra su vinculación literaria con García de Herrera –hábil versificador al servicio de don Íñigo.<sup>337</sup>

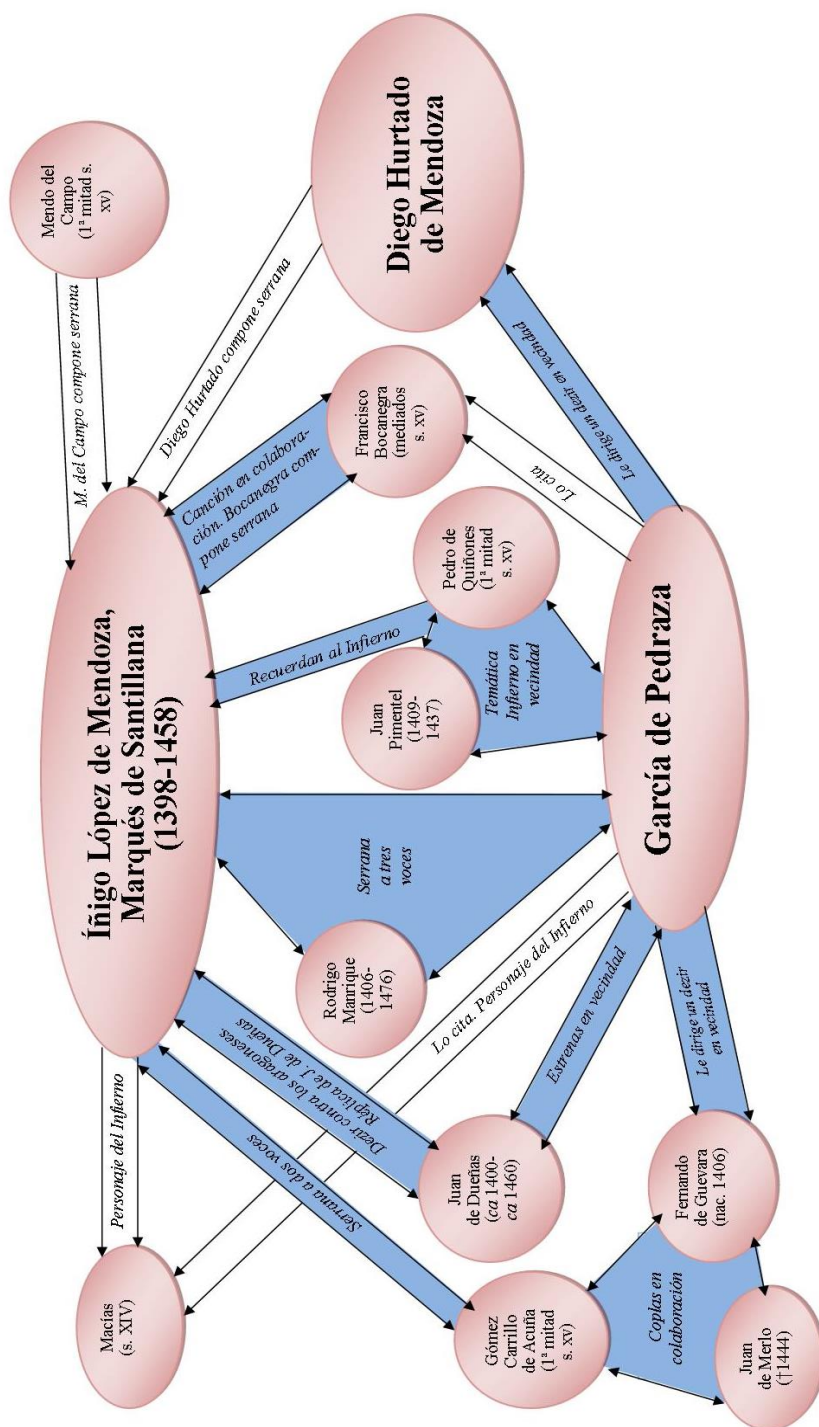
Por último, la identificación del poeta Diego Hurtado de Mendoza con la figura del hijo primogénito de Santillana no haría sino corroborar la existencia de una “red de relaciones literarias” (Deyermond 2005a: 84) entre los autores que se encuentran en la primera sección del manuscrito, activos literariamente en la primera mitad del siglo XV y muchos de ellos vinculados a la figura de Santillana: su sirviente García de Pedraza, su primo Fernando de Guevara, Francisco Bocanegra, Rodrigo Manrique, Gómez Carrillo de Acuña, Juan Pimentel, Pedro de Quiñones o Mendo de Campo. Son varios los que únicamente se localizan en esta parte del manuscrito –algunos de ellos con la totalidad de su obra conservada–; además, bastantes mantienen algún tipo de conexión literaria con Íñigo López de Mendoza, sea en interacción directa (como sucede con Pedraza, Rodrigo Manrique, Francisco Bocanegra, Gómez Carrillo o Juan de Dueñas), sea teniéndolo como modelo para la creación de sus piezas (tal ocurre en el caso de Pedro de Quiñones, Juan Pimentel, Mendo de Campo, Diego Hurtado de Mendoza), ya aludiendo a lugares de su señorío (“Loçoya”, “Navafría”, “Rascafría”, “Mata el Espino”), ya dejándose influir por la figura del legendario Macías, escritor caro a Santillana.

No parece descabellado considerar, pues, que esta parte del cancionero sea valioso testimonio de uno de los círculos poéticos que debieron de existir en torno a Íñigo López de Mendoza, quien fue centro de las relaciones literarias durante la primera mitad del XV (*ibid.* p. 83). Paralelamente, las conexiones entre los autores y textos de esos folios del manuscrito (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.) no se deberían al mero azar, sino que habría que ponerlas en relación con el contexto de creación o difusión de esa literatura y el posterior proceso de incorporación de los materiales al cancionero salmantino; así, y aun cuando no es posible vincular todas las composiciones de esa sección entre sí (se intercalan también piezas cuya conexión con el resto no es fácil de percibir), esta parte del manuscrito evidencia la existencia en SA7 de lo que, hace unos años, Tato dio en denominar “auténticas microsecciones poéticas” (2006: 805, n. 71), en alusión a las relaciones no casuales entre algunos núcleos de textos localizados a lo largo del cancionero. En este sentido, y al hilo de lo que hasta ahora he apuntado, parece plausible suponer que esos folios atesoren aquellas piezas que debieron de oírse en las justas de 1433 en Madrid, en aquellas otras de 1434 en Valladolid, o en las

---

<sup>337</sup> Con todo, parece que su obra no trascendió los ambientes literarios en los que fue gestada, pues tan solo García de Pedraza citó dos de sus canciones en uno de sus *dezires*, además de dedicarle otra pieza.

fastuosas nupcias del primogénito Diego Hurtado con la sobrina del condestable, episodios, todos ellos, en los que Santillana y su entorno jugaron un importante papel.<sup>338</sup>



Esquema 2: red de relaciones literarias en los folios estudiados

<sup>338</sup> Whetnall considera que las composición de serranas podría estar vinculada a la celebración de bodas; teniendo en cuenta este argumento, quizá habría que pensar que algunas de las de SA7 fuesen compuestas con motivo del enlace de Diego Hurtado de Mendoza en 1436 (téngase en cuenta que él mismo compuso una).



### 2.3. LA OBRA

Siguiendo un proceder análogo al adoptado en la obra pedrazana, en primer lugar, me centraré en los temas y motivos, inscritos en la tradición cortés de la época, aunque con ciertas particularidades; en segundo lugar, prestaré atención a las relaciones literarias y al juego poético, un aspecto no excesivamente desarrollado en su producción pero que permite conocer algo más acerca del contexto literario en que debió de insertarse el autor; por último, acometeré el análisis formal de los poemas, un apartado de especial interés por cuanto don Diego practica algunas modalidades literarias poco frecuentadas en la poesía cuatrocentista, amén de otros llamativos procedimientos métricos y formales que lo individualizan en el parnaso cancioneril.

#### 2.3.1. Temas y motivos

En la obra de Diego Hurtado de Mendoza el amor ocupa un lugar preeminente, siendo asunto de la mayor parte de sus textos; al igual que ocurría con Pedraza, esta temática se inscribe en las convenciones prototípicas de la tradición cortés (un amor de culto a la mujer en que el enamorado asume el papel de vasallo), si bien su tratamiento presenta algunas divergencias con respecto al que le otorgaba el primero. Y es que, aun cuando se vale de los tópicos y motivos propios de esta literatura (metáforas vasallática y bélica, el robo de amor, la locura y el martirio de amor, la visión de la dama como origen del sentimiento, el elogio cortés, la *belle dame sans merci*), don Diego suele evitar la característica interpelación directa a la mujer, a quien tan solo se dirige en la cabeza de su canción 16-ID2400, limitándose en los demás casos a proclamar su vivencia amorosa ante su auditorio (16-ID2400, 17-ID2408, 18-ID2409, 19-ID2414, 20-ID2430 D 2414) y, en alguna ocasión, interpellando al dios Amor, culpable de sus padecimientos (21-ID2417).

Como en Pedraza, la visión del amor varía de unos poemas a otros y, así, al lado de piezas en que poetiza un amor desgraciado (19-ID2414 y 21-ID2417) o advierte sobre la peligrosidad de este sentimiento (16-ID2400), existen otras que remiten a un amor más sensual como la serrana 18-ID2409 o, sobre todo, el *cosaute* 17-ID2408. Otro aspecto reseñable tiene que ver con el conceptismo y artificiosidad formal de que dota a sus textos, adelantándose en ello a la tendencia que luego se generalizará en la segunda mitad del siglo XV: en pocos versos, el poeta desarrolla de forma efectiva temas como la locura de amor, la

volubilidad del sentimiento o el sufrimiento que ocasiona.<sup>339</sup> De ahí que no deba sorprender que un crítico de la talla de Lapesa lo definiese como un “explorador de rutas nuevas” (1957: 36), valoración que este aplicaba a quien consideraba el almirante Diego Hurtado de Mendoza (c. 1366-1404), pero igualmente válida para el duque don Diego, cuyos poemas amorosos se acercan mucho más a la tónica que imperará avanzado el cuatrocientos.

Una de las formulaciones más frecuentes fue la del amor entendido como una experiencia vital que genera el sufrimiento de quien la experimenta (la *coita*), lo que motiva la queja del poeta, que nos desvela sus sentimientos (Le Gentil 1949-1952, I: 230). El enamorado es presa de una gran conmoción por la no correspondencia de la dama, que se muestra esquiva ante sus peticiones; pero no por ello cesa en su empeño de servirla incondicionalmente esperando una recompensa futura. Tal es el motivo que se desarrolla en 19-ID2414, canción en que el yo lírico confiesa su padecimiento:

Fuerça he de contemplar  
e cuidar, con grant dolor,  
por qué puse mi amor  
en quien me quiere olvidar.

Mi cuidado es maginar  
e pensar en lo passado,  
como triste namorado  
que me quise namorar;  
si me faze desdonar,  
plazerm’á ser desdonado  
e jamás non ser ganado  
si me non quiere ganar.

Amén del lamento del *yo* que articula la composición, especialmente perceptible en la pregunta de los versos iniciales de la cabeza (en los que se hace patente la falta de correspondencia amorosa por parte de la mujer), es interesante constatar el uso de la *derivatio* del verbo en posición de rima (véase apartado 2.3.3.) para mostrar la total sumisión hacia la voluntad de la dama, cuyos designios obedecerá incondicionalmente (vv. 9-12); el enamorado

---

<sup>339</sup> La brevedad de los poemas permite un comentario prácticamente individualizado de cada uno de ellos, al contrario de lo que ocurría con Pedraza.

se acerca, así, al mártir de amor, que encuentra deleite en aquello que debería entristecerlo (“plazerm’á ser desdonado”, v. 10).

En otras ocasiones, la falta de correspondencia amorosa no remite a una dama desdeñosa y esquiva como la que se vislumbra en la canción anterior, sino que tiene su origen en Amor, entidad abstracta de carácter divino (el dios de Amor) que aparece frecuentemente en los textos cancioneriles y aun en los del *Cancionero de Palacio*, en el que son en torno a 100 los poemas que lo nombran con diferentes propósitos (véase apartado 1.3.1.). El Amor es para el poeta un ser voluble y antojadizo, capaz de abandonarlo, lo que apremia al galán a rebelarse contra él y renunciar a su servidumbre, como ocurre en la breve *mudança* 20-ID2430 D 2414:

Si Amor sé que se parte  
con desvío,  
desafío  
qu’ en mí no avrá más parte.

Sus desagrazos contra el dios profano van todavía más allá en 21-ID2417, canción en que, siguiendo un habitual motivo cancioneril (Rodado Ruiz 2000a: 141), lo recrimina por su veleidad y carácter engañoso, que tanto le procura el favor de una dama como se la arrebatada con engaños y malas artes:

Amor, quando me quitaste  
de la senyora que viste,  
*yo te digo que me diste*  
*lançada que me pasaste.*

Yo pensé que me trataras  
como en un tiempo trataste,  
e que non me enganyaras  
según que me enganyaste;  
pues del todo me robaste  
en quitarme lo que viste,  
*yo te digo que me diste*  
*lançada que me pasaste.*

La queja ante Amor se articula aquí en torno a los verbos en pasado que aparecen en el vértice de cada uno de los versos y que entran en combinación, mediante la *derivatio*, con formas verbales del mismo paradigma, lo que crea un interesante juego de contrastes entre lo ocurrido y lo esperable (véase apartado 2.3.3.); además, el galán representa sus sentimientos a través de los motivos de la herida (vv. 3-4 y 11-12) y el poco frecuente robo de amor (v. 9; véase Casas Rigall 1995: 77), el primero de ellos con claros precedentes en la obra del gallego Macías, del que la pieza es más que posible deudora (véase apartado 2.3.2.).

Otras veces, el poeta prefiere poner el acento sobre los negativos efectos del amor en quien lo experimenta, el llamado amor *hereos*, una de cuyas consecuencias era la enajenación mental (Dutton y Sánchez 1993: 523; véase apartado 1.3.1.), motivo sobre el que construye 16-ID2400:

Ya con tanta fermosura  
matades a quien vos mira;  
la virtud qu'en vos espira  
engendra mucha locura.

Es de notar que es esta la única ocasión en que se dirige directamente a la dama (y solo en la cabeza de la canción), en la que, además, la acumulación de *topoi* de la tradición cortés cancioneril es especialmente perceptible: en apenas cuatro versos se alude a los motivos de la contemplación de la hermosura de la dama como causa primera del amor (Green 1949: 290-292); de la muerte por amor (en este caso, quizá habría que entender que lo que muere es la virtud del amante; véase 16-ID2400); de la *belle dame sans merci*, por cuanto se dibuja el prototipo de mujer bella que causa dolor (Le Gentil, 1949-1952, I: 117); y de la locura de amor, consecuencia directa del sentimiento (Dutton y Sánchez 1993: 523).

Todavía más llamativo resulta el tratamiento del tema de la enajenación del amante, cuya causa, si bien en primera instancia se encuentra en la mujer, remonta a un origen más profundo: y es que, como señala el propio autor, la voluntad del hombre se encuentra sujeta a las leyes de la Naturaleza, que hizo a su dama hermosa, de ahí que al verla el pensamiento vuele (vv. 5-8). Por ello, el *yo* considera que solo alguien con osadía será valiente en amar, tal y como afirma al final de la pieza: el valiente enamorado debe dejar a un lado la cordura para entregarse al amor.

Al lado de estos desarrollos temáticos, se hallan en la obra de Diego Hurtado otros que remiten a una perspectiva más alegre o, siquiera, de carácter más lúdico. Tal es lo que ocurre en la serrana 18-ID2409, una modalidad literaria que opone la condición rústica de la moza a la nobleza del caballero que ansía poseerla:

Un día d'esta semana,  
partiendo de mi ostal,  
vi passar gentil serrana  
qu'en mi vida no vi tal.

Preguntele dó benía  
o a qué tierras passava;  
dixome que caminava  
al pñor de Rascafría,  
a fazer, donde solía,  
penitencia en la solana,  
por dexar vida mundana  
e todo pecado mortal.

La belleza sin par de la muchacha, expresada a través de un superlativo absoluto (“vi passar gentil serrana / qu'en mi vida no vi tal”, vv. 3-4), despierta las apetencias del hombre, que enseguida promueve un acercamiento a través de un diálogo aquí referido en estilo indirecto (véase apartado 2.3.3.); sus deseos chocan con los de la serrana, quien lo rechaza aludiendo a su condición de devota penitente. Además de remitir a un amor puramente sensual, la pieza no está exenta de carga irónica, por cuanto la moza hace penitencia en una solana, lugar poco acorde a la mortificación propia del arrepentimiento (véase la edición).

Si hay un texto que poetice un amor alegre y sensual es el *cosante* 17-ID2408, su poema amoroso más original y conocido. Amén de su original estructura (véase apartado 2.3.3.), se trata de una clara exhortación al amor concupiscente construida a partir del tema del árbol como símbolo y representación del sentimiento, un motivo con precedentes en la literatura francesa medieval (el ejemplo más célebre es el *Breviari d'amor* de Matfre Ermergaut; Beltran 2009a: 188) y que se relaciona también con la lírica tradicional, por cuanto los árboles floridos o frutales (como el del *cosante*) sirven en ella de cobijo al amor (piénsese en algunas miniaturas del *Codex Manesse*; Beltran 2009b: 190-193). En este caso, la

pieza presenta a un voluble (“buelbe la foxa”, v. 1), bello (“Aquel árbol de *bel mirar*”, v. 3; “Aquel árbol de *bel veyer*”, v. 6) y antojadizo (“algo se le antoxa”, v. 2) árbol a cuyo proceso de paulatina floración (“flores quiere dar”, vv. 4 y 9; “quiere florecer”, vv. 7 y 12) y fructificación (“la fruta cortar”, v. 16; “la fruta coxer”, v. 19) asistimos; ello sirve de pretexto al poeta para animar a las damas a que se acerquen a ver sus flores y a recolectar sus frutas, dos elementos que remiten de forma muy evidente al gozo amoroso (véase Beltran 2009b: 185 y ss.). Son claras las posibilidades lúdico-cortesanas de la pieza, que probablemente se ejecutaría bailada y cantada colectivamente, y quizá alrededor de un emulado *árbol de amor* (véase apartado 2.3.3.).

Así, pues, en la poética amorosa de don Diego se dan cita tanto los habituales tópicos de la lírica cancioneril que remiten a un amor desdichado y quejumbroso como otras formulaciones más alegres, no exentas de un alto componente circunstancial que se explica atendiendo a la propia naturaleza de esta poesía. Es, precisamente, esa concepción de la literatura como pasatiempo cortesano la que, en buena medida, explica otras creaciones de don Diego: es esta una poesía cuyos componentes esenciales son el humor y la sátira. Con la pretensión de entretener al público, utiliza esos elementos de modo diferente: por ejemplo, mientras en la serrana 18-ID2409 la comicidad se supedita al asunto amatorio y la burla es amable, en el perqué 15-ID2395 nos ofrece una sátira en la que critica determinados aspectos de la sociedad de su tiempo, lo que permite, además, conocer algunas de las realidades que preocupaban a un noble de la primera mitad del siglo XV. Su serrana, como las demás incluidas en SA7, armoniza con la tónica de este cancionero (véase apartado 2.3.3.); en cuanto al perqué, no ha de olvidarse que la literatura cuatrocentista acogió en bastantes ocasiones poemas satírico-burlescos que traslucían asuntos de distinta índole: las rivalidades y envidias entre los escritores, la censura de vicios, costumbres y modas, el ansia por medrar en la corte, o invectivas personales por el aspecto físico, nivel social, condición religiosa, sexual o linaje (Chas Aguión 2009b: 192), estas últimas con especial incidencia en la mujer, blanco de bastantes críticas en la época (Scholberg 1980: 26-31).<sup>340</sup> En *Palacio* no faltan textos en los que se atiende a tales materias, pero no se llega en ellos a la burla soez, a la sátira mordaz o a la severa crítica que encontramos, por ejemplo, en el *Cancionero de Baena*; el perqué 15-ID2395 constituye una interesante muestra a este respecto.

---

<sup>340</sup> Como resulta lógico, esta temática encontró cauce idóneo en la poesía dialogada, que permitía confrontar puntos de vista al tiempo que los escritores hacían alarde de su habilidad técnica para la composición de versos, algo de lo que dan buena cuenta las querellas burlescas que Baena recogió en su cancionero (véase Chas Aguión 2009b). Sobre la poesía satírico-burlesca pueden consultarse los trabajos de Scholberg (1980) y Ciceri y Rodríguez Puértolas (1990); es también de interés el estudio de Chas Aguión (2009b), que atiende al *Cancionero de Baena*.

La elaboración de 15-ID2395 –como señala el propio don Diego– está motivada por el deseo de entretenimiento cortesano, una finalidad lúdica que se explicita en el *exordium* y que quizá vendría impuesta por la propia configuración de la modalidad poética (Chas Aguión 2012b: 17):

Pues no quiero andar en corte  
 nin lo tengo por desseo,  
 quiero fer un devaneo  
 con que aya algún deporte  
 e qualque consolación (vv. 1-5)

Al potente arranque sigue una sucesión de preguntas, encabezadas por un anafórico “por qué” interrogativo (véase apartado 2.3.3.), en las que se inquiere sobre distintos elementos sin esperar respuesta; con ellas se pretende obtener la carcajada del público. Se cuestionan determinados hechos de índole social (“¿Por qué los de por Dios / andan todos los senderos?”, vv. 14-15), jurídica (“¿Por qué malas penyoladas / fazen falsos los notarios?”, vv. 10-11), agraria (“¿Por qué siembran pocos mixos / los vezinos d’Aragón?”, vv. 54-55), religiosa (“¿Por qué mandan los vicarios / ir fraires de dos en dos?”, vv. 12-13), militar (“¿Por qué meten en las cuevas / vitüallas en la guerra?”, vv. 22-23) o sobre la condición humana (“¿Por qué hombre bien aferra / con maneras su requesta?”, vv. 24-25), mientras que en otros casos se alude a temas tan dispares como el amor filial (“¿Por qué aman más que a sí / los padres a sus fijos?”, vv. 52-53), las ineludibles consecuencias de un atracón (“¿Por qué muchos potaxes / fazen mala digestión?”, vv. 36-37) o las creencias populares (“¿Por qué es publicada / la mierla por mal secreto?”, vv. 28-29), por citar solo algunos ejemplos.

Al tiempo que útil instrumento para conocer el universo que rodeaba a un noble de la primera mitad del cuatrocientos, el *perqué* a menudo manifiesta una evidente crítica social, como sucede en “¿Por qué en el lugar de Arcos / no usan de confesión?” (vv. 6-7), una posible alusión a la diversidad religiosa en los territorios fronterizos de la corona de Castilla; en “¿Por qué malas penyoladas / fazen falsos los notarios?” (vv. 10-11), una crítica hacia las irregularidades que se cometían en el ejercicio del oficio notarial en esta época; en “¿Por qué biven en cuidado / muchos por saber de nuevas?” (vv. 20-21), en referencia a los chismosos; en “¿Por qué en el *Decreto* / leen simples canonistas?” (vv. 30-31), una censura a la formación de los canonistas de su tiempo; en “¿Por qué siembran pocos mixos / los vezinos

d'Aragón?” (vv. 54-55), una burla hacia la poco boyante agricultura aragonesa; o siquiera en “¿Por qué pide grant mantón / el que tiene chico cuerpo?” (vv. 56-57), una alusión a la codicia del hombre y su afán de posesión de riquezas. Se trata, pues, de una pieza temáticamente singular, que se aparta de la veta amorosa cortesana preponderante tanto en el *Cancionero de Palacio* como en la propia producción de Diego Hurtado, y de ahí su originalidad, que concierne también a la forma (véase apartado 2.3.3.)

### 2.3.2. Relaciones literarias y juego poético

La poesía cancioneril se vio fuertemente condicionada por el marco que la producía y la consumía (Rodado Ruiz 2000a: 46); al concebirse como un juego social cortesano con el que los caballeros demostraban su ingenio, eran frecuentes las vinculaciones entre autores y textos, y de ahí el alcance de las relaciones literarias durante el período (Deyermond 2005a; véase apartado 1.3.2.). A pesar de que este aspecto no tuvo una especial incidencia en la obra de Diego Hurtado de Mendoza por cuanto, hasta donde se puede saber, ni participó en intercambios poéticos ni dirigió composiciones a otros escritores, tenemos constancia por otras vías de sus relaciones literarias.

De su conexión poética con García de Pedraza da noticia el repertorio de este autor: dirigió a Diego Hurtado de Mendoza 8-ID2431 y citó la cabeza de sus canciones 19-ID2414 y 21-ID2417 en su *dezir* citador 4-ID2413 (véase apartado 1.3.2.1.2.), por no hablar de que los textos de uno y otro aparecen no casualmente en SA7 en vecindad inmediata o en proximidad (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.). La relación no refleja una correspondencia biunívoca (es Pedraza quien interpela y cita al de Mendoza, y no al revés), pero hemos de tener en cuenta que los testimonios conservados son una pequeña parte de lo que debió de existir (es posible que hubiese muestras hoy perdidas); desde luego, en la vida real, es muy posible que el pedrazano hubiese estado al servicio de la rama primogénita de los Mendoza, y de ahí que sea él quien interpele, cite o imite la literatura de don Diego y de su padre (véase apartado 1.3.2.1.).

Otro tipo de relación es la que puede establecerse a partir de la imitación y cita de versos ajenos. En su obra se detecta lo que con toda probabilidad es un eco de Macías, el célebre vate gallego prototipo del mártir de amor, perceptible en la semejanza de la cabeza de



su canción 21-ID2417 con una de las citas intertextuales introducidas por Santillana en su *Querella* (uno de cuyos testimonios es *Palacio*):

a) 21-ID2417 “Amor quando me quitaste”,  
Diego Hurtado de Mendoza

*Amor, quando me quitaste  
de la senyora que viste,  
yo te digo que me diste  
lançada que me pasaste.*

(vv. 1-4; véase la edición de 21-ID2417)

b) ID0127 “Ya la gran noche pasava”,  
Íñigo López de Mendoza

*De ledo que era, triste,  
¡ay amor!, tú me tornaste,  
la ora que me tiraste  
la senyora que me diste*

(vv. 21-24; véase Pérez Priego 1999: 216).

El contenido en ambas es el mismo (el autor se dirige al dios Amor, a quien culpa de haberlo apartado de la *senyora*, origen de sus hondos pesares), las rimas con alternancia de la terminación de perfecto también coinciden (-*aste* / -*iste*) e incluso algunas palabras son iguales (el vocativo “Amor”, la mención de la “senyora” y el “que me diste” en posición de rima). La cita de la *Querella* de Santillana es de procedencia actualmente desconocida, aunque el hecho de que se sitúe entre otros fragmentos de Macías (el primero, tercero y cuarto lo son; véase Pérez Priego 1999: 214-218), me inclina a considerarla también de la autoría del gallego; si se tiene en cuenta, además, que Diego Hurtado desarrolla el tema en su versión con la introducción de la alegórica lanza de amor cantada por Macías, habría que suponer que ambas inserciones conocieron un origen común: retomarían algún texto del mártir de amor hoy perdido (véase también la edición de 21-ID2417).<sup>341</sup>

Puestos a valorar esta circunstancia, ha de tenerse en cuenta que, si bien la influencia de Macías alcanzó a muchos autores del período, era este un autor que gustaba particularmente a Santillana, algo que él mismo reconoce en su *Proemio* (véase Gómez Moreno 1990: 61) y que refleja en su obra, pues no solo cita pasajes suyos en la *Querella*, sino que también lo convirtió en el personaje más entrañable de su *Infierno*. La simpatía de don Íñigo por el escritor podría explicar que tanto su hijo Diego Hurtado como otros miembros de su círculo poético en SA7 (Pedraza o Juan Pimentel) evoquen al gallego en sus composiciones a través de diversos procedimientos: es decir, podría haber llegado a través de la figura de Íñigo López, cuyas preferencias literarias se dejan notar en ese entorno (véanse apartados 1.2.1. y 2.2.1.). Tampoco está de más recordar que los versos de Diego Hurtado con resonancias de Macías fueron citados por Pedraza en el *dezir* 4-ID2413, texto en el que

<sup>341</sup> En uno de sus poemas más célebres (ID0447 “Ay senyora en que fiança”), Macías asociaba el enamoramiento a una “lanzada” (golpe recibido con una lanza); cuatro siglos después, Argote de Molina informaba también de que fue este el instrumento físico de la herida mortal de Macías, quien habría sido atravesado por una lanza arrojada por el marido de la dama a quien él amaba (Tato 2010c: 283, n. 14). Sobre Macías pueden consultarse los trabajos de Zinato (1996), Casas Rigall (1996 y 2009) y Tato (2001 y 2005c).

introduce un pasaje conocidísimo de ID0447 “Ay senyora en que fiança” (SA7-290) en el que el padronense poetiza sobre el motivo de la lanza de amor; todo ello corrobora la predilección de estos autores por la obra maciana.<sup>342</sup>

### 2.3.3. Géneros y formas

Temas y motivos, así como las relaciones literarias y juego poético son asuntos nada desdeñables en la obra del de Mendoza, pero es sin duda la configuración genérica que adoptan el aspecto que ofrece mayor interés; y es que, al contrario de lo que ocurre en la poesía de Pedraza, quien se decanta por los dos grandes géneros de la poesía cuatrocentista (la canción y el *dezir*; véase apartado 1.3.3.), Diego Hurtado manifiesta una acusada tendencia hacia la experimentación formal y métrica, lo que lo llevó a componer cuatro canciones de una vuelta (una de ellas es una serrana y otra posee un apéndice rubricado como *mudança*), uno de los primeros perqués conservados y un *cosante* paralelístico.

Por otro lado, ha de tenerse en cuenta que la nueva identificación del poeta con el hijo de Santillana (nac. c. 1415-1417, †1479) y no con su padre el almirante (nac. c. 1366, †1404) varía ostensiblemente la cronología hasta ahora barajada para sus piezas: todas ellas se

---

<sup>342</sup> Además del eco de versos de Macías, en la obra de don Diego se acomodan, al menos, dos posibles refranes, identificados como tales por Dutton en su *Índice* con los números ID7447 e ID8127. En lo que concierne a ID7447, este se incluye en su perqué 15-ID2395, más específicamente en los versos “¿Por qué los escuderos / no se pagan de mesones?” (16-17); el mismo refrán, según Dutton (1990-1991, VII: 285), también está presente en el texto ID3043 “Capiroto y sombrero” de Antón de Montoro (“El puñal del escudero / no se quede en la posada”, vv. 9-10). No he localizado una paremia idéntica a la que presumiblemente remitirían las palabras de ambos escritores (sin duda relacionada con los escuderos y las ventas), pero es conocida la estrechez económica de quienes ostentaban este oficio, al existir varias sentencias relacionadas con la pobreza en que vivían (asunto al que parecen referirse los versos de don Diego), lo que quizá pueda relacionarse con el contenido del mencionado: se trata de refranes como “el escudero cuando viene a comer, toma la vihuela y empieza a tañer. Llega acá, mi vida, tomaréis placer; esta es la vida que habéis de tener”, dicho, según Correas, “a propósito de no tener qué comer, y se procuran alegrar y disimular su mala ventura” (1992: s. v. *escudero*); “escudero pobre, muéresele el caballo”; o “escudero pobre, taza de plata y cántaro de cobre” (*ibid.*) (véase la edición de 15-ID2395). En cuanto a ID8127, se trata de otra sentencia acomodada en su célebre *cosante* 17-ID2408: el árbol protagonista del texto “buelbe la foxa” (v. 1), expresión que contiene la paremia “volver la hoja”, cuyo sentido es el de “mudar de parecer” (Correas 1992: s. v. *hoja*). El proverbio fue empleado por otros autores cancioneriles como el duque don Fadrique (ID2568 “Quien por servir vos enoxa”) quien, como don Diego, lo hace rimar con el verbo “antojarse”, una coyuntura que Roncaglia (1953: 58-59) atribuyó a la influencia que habrían tenido las poesías de quien él consideraba el almirante Diego Hurtado (nac. c. 1366, †1404) en los textos de Fadrique Enriquez (†1430). Con todo, el influjo se habría producido en sentido inverso, pues Diego Hurtado, hijo de Santillana (nac. c. 1415-1417, †1479) no se relacionó en demasía con don Fadrique, con quien su padre estuvo enemistado. Por otra parte, la combinación del sintagma *volver la hoja* con el verbo *antojarse* en vértice versal no es un procedimiento exclusivo de las piezas de don Diego y don Fadrique y, además, la rima en *-oxa* no permite demasiadas combinaciones léxicas (es por tanto, la de Roncaglia, una hipótesis difícilmente verificable; véase 17-ID2408).

suponían compuestas en el último tercio del siglo XIV, una circunstancia que las situaba en los albores del fenómeno cancioneril; sin embargo, atendiendo a la biografía propuesta para el autor (véase apartado 2.2.), es posible afirmar que sus poemas hubieron de ser creados en la primera mitad del XV, probablemente en los años 30 si se repara en su fecha de nacimiento (entre 1415-1417) y en la de compilación de SA7 (entre 1441 y 1445). Uno de los motivos que permiten corroborar esta datación es que, como se verá en este apartado, en sus textos no existe rasgo alguno que los vincule indefectiblemente con el último tercio del siglo XIV; antes bien, el estudio detenido de sus características formales aconseja su ubicación en la primera mitad del siglo XV.<sup>343</sup>

### 2.3.3.1. La canción

La canción es el género por antonomasia de la poesía cuatrocentista, de ahí que no deba sorprender que sea este el que cuente con más ejemplos en su repertorio; se han conservado cuatro: 16-ID2400, 18-ID2409, 19-ID2414 y 21-ID2417.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que todas adoptan ya la estructura constituida por una cabeza o tema inicial de cuatro versos a la que corresponde una estrofa de ocho integrada por una mudanza (cambia las rimas de la cabeza) y una vuelta (las retoma e incluso repite algunas de sus palabras o versos completos), que será la que acabe por fijarse (Beltran 1988: 133). Es esta una circunstancia que llamaba la atención de críticos como Lapesa quien, creyendo a don Diego el almirante (nac. *c.* 1366, †1404), incidía en su excepcionalidad formal: “sus canciones (ya no cantigas), constan solo de estribillo glosado por una estrofa única; esta reducción, que se da en otros poetas muy poco posteriores, había de ser frecuentísima entrando de lleno en el siglo XV” (1957: 36-37).<sup>344</sup>

Ciertamente, la morfología de las canciones de Diego Hurtado de Mendoza se explica mucho mejor situándolas cronológicamente en la primera mitad del siglo XV, momento en que el género se encontraba en plena evolución y no era infrecuente que adoptase la estructura que la caracterizará en la segunda mitad del cuatrocientos (Beltran 1988: 126-128).

<sup>343</sup> La nueva cronología del poeta trae consigo, entre otras cosas, que quizá su perqué ya no pueda ser considerado, como hasta ahora se ha mantenido, la más antigua muestra conservada de la modalidad literaria, asunto sobre el que ya llamó la atención Mosquera Novoa (2016: 151).

<sup>344</sup> No sucede lo mismo en la obra de Santillana, quien, al margen de lo corriente en su tiempo, prefiere las canciones largas (Beltran 1988: 48).

Como ocurre con otras piezas como el *perqué* o el *cosante*, don Diego demuestra en sus canciones ir en la avanzadilla de la poética de su tiempo, pues no solo se decanta por la canción de una vuelta, predominante en SA7 (Tato 2016a: 724), sino que adopta otros procedimientos en auge durante esa etapa y aun en épocas posteriores a la compilación de la colectánea salmantina como el uso del *retronx* o, especialmente, la *derivatio*.<sup>345</sup>

En los cuatro casos, sus canciones se abren con una cabeza o tema inicial de cuatro versos (la longitud preceptiva en la segunda mitad del siglo XV); de particular interés son las estrofas que siguen al tema pues, aunque se trata en todas las ocasiones de una copla de ocho versos cuya mudanza retoma una o varias rimas de la cabeza, todas ellas presentan un verso de enlace entre mudanza y vuelta. Además, en dos casos (19-ID2414 y 21-ID2417), las rimas del tema se repiten en la mudanza, un fenómeno ciertamente inhabitual que podría traslucir la influencia del *virelai* (1988: 49) y del que se documentan otras muestras en SA7: como señala Beltran, se trata en su totalidad de poetas pertenecientes a la que él denomina “generación C”, es decir, autores activos literariamente en la primera mitad del siglo XV como Álvaro de Luna, Juan de Torres, mosén Moncayo o Martín el Tañedor (1988: 62), una coyuntura que permite suponer que fue en ese momento cuando se desarrollaron estas estrofas pues, como indica este investigador, la tendencia casi desaparece después (*ibid.* p. 49; véase también Tato 2016a: 713).

En cuanto al sistema de consonancias, el poeta manifiesta una marcada predilección por las rimas abrazadas, especialmente en los temas iniciales, una tendencia que, aunque mayoritaria en SA7 (Tato 2016a: 709), retrocederá a lo largo del siglo XV a favor de la combinación *xyxy* (Beltran 1988: 29). En este sentido, merece comentario la estructura de 21-ID2417 (la única regular), pues, además de retomar en la mudanza rimas del tema, posee una vuelta simétrica a la cabeza (*xyyx* / *axaxxyyx*). También 19-ID2414, aunque irregular, recupera las rimas del estribillo en la mudanza, cuyo patrón de rimas es idéntico al de la vuelta (*xyyx* / *xaaxxaax*), una estrofa esta última para la que no existen más ejemplos en el corpus cancioneril que una de las vueltas de la canción 26-ID2654 de mosén Moncayo (véase apartado 3.3.3.). Las combinaciones son las siguientes:

1. *xyyx* / *abbaaccx* (16-ID2400)
2. *xyyx* / *axaxxyyx* (21-ID2417)

---

<sup>345</sup> Ninguna de sus canciones posee finida, un cierre que, aun siendo más habitual en los autores de *Baena*, todavía se encuentra en *Palacio* (Tato 2016a: 725-726), como sucede en algunas muestras de la producción de mosén Moncayo (véase apartado 3.3.3.).

3. xyyx / xaaxxaax (19-ID2414)
4. xyxy / abbaaxxy (18-ID2409)<sup>346</sup>

Otro aspecto característico de las canciones de Diego Hurtado de Mendoza es el empleo de la *annominatio* en posición de rima (no así en la serrana 18-ID2409). Es este un procedimiento que tiene en el vértice del verso un contexto especialmente propicio, ya que permite extraer una mayor riqueza de matices de un mismo vocablo (Casas Rigall 1995: 227-228); en particular, don Diego se servirá de la *derivatio* de formas verbales en las palabras-rima, que resultan así doblemente resaltadas: “vedado”-“vedar”, “obrar”-“obrado” (16-ID2400), “namorado”-“namorar”, “desdonar”-“desdonado”, “ganado”-“ganar” (19-ID2414), “trataras”-“trataste”; “enganyaras”-“enganyaste” (21-ID2417).<sup>347</sup> El recurso, que comienza a ser muy habitual con los poetas nacidos en la primera mitad del siglo XV (como el de Mendoza), no es inusual en *Palacio*; a este respecto puede aportarse el caso de Juan de Torres (nac. c. 1410-1415, † después de 1472), el segundo escritor mejor representado del manuscrito, quien lo utiliza en varias de sus canciones (véase Mosquera Novoa 2015: 385).

Aun cuando se trata de un procedimiento que casa perfectamente con el quehacer poético de un autor castellano de la primera mitad de la centuria, fueron varios los críticos que, considerando a don Diego el almirante del último tercio del siglo XIV, entendieron que empleaba el recurso por influencia de la escuela gallego-portuguesa (cercana cronológicamente a la época del almirante Diego Hurtado), más concretamente, del tan característico *mozdobre* de esta lírica.<sup>348</sup> Así, investigadores como Lapesa (1957: 37-38) o Beltrán (1988: 216) incidían en la gran originalidad que suponía el empleo de la técnica en la obra de un escritor antiguo como creían lo era don Diego, pues los primeros poetas cancioneriles tan solo habrían utilizado la *annominatio* como adorno, y no como recurso de agudeza: “el contraste por mínimas diferencias entre formas emparentadas no es ya, como en épocas anteriores, simple muestra de habilidad; aquí acentúa el carácter de ejercicio intelectual, anticipándose a la plena floración del conceptismo en los cancioneros posteriores”, afirmaba Lapesa (1957: 38) sobre su canción 21-ID2417.

<sup>346</sup> Tan solo el segundo esquema se encuentra entre los más comunes en SA7 (de hecho, es el segundo más frecuente) (Tato 2016a: 710). Por otro lado, téngase en cuenta que la canción 19-ID2414 tiene un breve apéndice rubricado como *mudança* (probablemente una deshecha) que, sin embargo, no comparte rimas con esta, y de ahí que no lo incluya por el momento en el estudio de las canciones (véase *infra*).

<sup>347</sup> De especial interés es la pieza 21-ID2417, pues en ella el juego se produce entre los modos indicativo y subjuntivo y los aspectos perfecto e imperfecto de cada forma verbal: mientras que el subjuntivo se utiliza para conjeturar lo que podría haber ocurrido (“pensé que me trataras”, v. 5; “que non me enganyaras”, v. 7), el indicativo indica lo que realmente pasó (“trataste”, v. 6; “me enganyaste”, v. 8).

<sup>348</sup> Ello probablemente ha de ponerse en conexión con la deuda que el *cosante* tiene con la escuela gallego-portuguesa.

Con todo, la supuesta singularidad de sus canciones no puede ser tomada como tal, habida cuenta de que la identificación con el almirante es errónea y, por tanto, también la cronología de su obra.<sup>349</sup> Dado que el auge de la técnica se producirá en la primera mitad del siglo XV y aun en épocas posteriores, es presumible suponer que su utilización por parte de Diego Hurtado responde a los usos imperantes en su época, otra circunstancia que avala la ubicación cronológica del escritor en ese momento. En cuanto al *retronx*, solo lo emplea en 21-ID2417, pero ha de recordarse que comienza a generalizarse, precisamente, en el *Cancionero de Palacio* (Tato 2016a: 712; véase también Beltran 1988: 51).<sup>350</sup>

Con respecto a la medida de los versos, todas las canciones son octosilábicas, a excepción de la serrana 18-ID2409, cuya hipermetría (el último verso cuenta con nueve sílabas) no puede ajustarse al metro mediante licencias métricas y tampoco resulta claro que el verso se haya deturpado en el proceso de transmisión. La rima es mayoritariamente paroxítona, como es tendencia habitual en los autores del período, quienes fueron poco a poco desembarazándose del oxítono derivado de los provenzales (Beltran 1988: 45); de los 48 versos que conforman sus canciones, 35 son llanos y solo 13 agudos. Otro de los aspectos que conviene señalar es el escaso número de rimas de sus canciones, algo lógico si se tiene en cuenta, además de la brevedad de los textos (una sola vuelta), el gusto del autor por repetir las rimas tanto en las vueltas como en algunas mudanzas.

Estructura	Esquema de consonancias		Existencia de <i>retronx</i>	
	Regular	Irregular	Con <i>retronx</i>	Sin <i>retronx</i>
4, 8		xyyx / abbaaccx		16-ID2400
	xyyx / axaxxyyx		21-ID2417	
		xyyx / xaaxxaax		19-ID2414
		xyxy / abbaaxxy		18-ID2409

Tabla XIII

Diego Hurtado, como ocurre habitualmente, empleará el género para expresar sus sentimientos y vehicular la queja amorosa (16-ID2400, 19-ID2414, 21-ID2417), pero también para dar forma a una serrana (18-ID2409), modalidad indisolublemente asociada a la figura de su padre en el cuatrocientos (véase apartado 1.3.3.). Y es que, como he señalado,

<sup>349</sup> Casas Rigall, que daba la misma identidad al poeta, puntualizaba, no obstante, que lo que empleaba don Diego no era un *mozdobre* en sentido estricto ni el procedimiento constituía en el siglo XIV un simple adorno carente de agudeza (1995: 221-222).

<sup>350</sup> Se trata de un *retronx* de dos versos (el más habitual en la colectánea salmantina; Tato 2016a: 712) al que se añade otro de palabra (*ibid.* n. 580). Por otro lado, es esta una pieza sobre cuya artificiosidad formal llamaba la atención Lapesa (1957: 37), pues no solo es breve, emplea la *derivatio* de formas verbales y el *retronx*, sino que en ella se sitúan en posición de rima interesantes juegos con los tiempos verbales.

fue Santillana quien, partiendo de las posibilidades temáticas que ofrecía la tradición de la pastorela y serrana, las hizo compatibles con las normas del amor cortés, renovando y actualizando un campo hasta ese momento apenas insinuado en la poesía cancioneril, lo que será imitado por los poetas coetáneos (Lapesa 1997: 27; Pérez Priego 2004: 55), una circunstancia apreciable en SA7 (véanse apartados 2.2.1. y 2.3.3.1).

Algunos críticos, creyendo a Diego Hurtado el almirante del último tercio del siglo XIV, incidieron en el parentesco de su serrana con el *dezir a manera de cantiga* de Pedro González de Mendoza (ID1388 “Menga dame el tu acorro”); además, consideraban 18-ID2409 antecedente de las de don Íñigo (así Lapesa 1957: 14, 49). Sin embargo, la pieza guarda notables similitudes con el resto de serranas conservadas en SA7 y aun con las de Íñigo López:<sup>351</sup> nada hay en ella que permita ubicarla en un momento anterior a las de Santillana, a las que se halla más próxima que a la del viejo Pedro González de Mendoza.<sup>352</sup>

Construida bajo el molde formal de la canción a una sola vuelta (lo cual puede tomarse como indicativo de su cronología, véase *supra*), la serrana 18-ID2409 se atiene a las convenciones propias del cuatrocientos: en ella se relata el prototípico encuentro entre un caballero y una mujer de la sierra, en cuya excelencia incide el protagonista (“vi passar gentil serrana / qu’en mi vida no vi tal”, vv. 3-4), un rasgo común a todas las compiladas en SA7 (García 2005: 28-31; véase 18-ID2409).<sup>353</sup> También se establece un diálogo entre ellos –aquí relatado en estilo indirecto– con el que el hombre pretende acercarse a la pastora, a quien otorga un tratamiento cortés, otra concomitancia con las serranas de *Palacio* y aun con las de don Íñigo –y ello a pesar de que este último suele optar por el estilo directo en la conversación (Marino 1987: 95).<sup>354</sup> Otras características que permiten ligar la serrana de don Diego a las de su progenitor son el empleo del gerundio inicial (“partiendo de mi ostal”, v. 2) o la mención toponímica de un lugar en las proximidades de Buitrago del Lozoya (“prior de Rascafría”, v. 8), circunstancia relacionada con la biografía del autor (véase apartado 1.3.1.).<sup>355</sup>

<sup>351</sup> Además, quizá debido a su final abierto, Lapesa considera la de don Diego incompleta y se pregunta si podría haber sido la parte que cupo a su autor en un texto más amplio escrito en colaboración (1957: 50).

<sup>352</sup> El texto ID1388 “Menga dame el tu acorro” de Pedro González de Mendoza, que carece de la estilización cortés y de otros elementos que posteriormente manifestará el género de las serranas, fue transmitido parcialmente por el *Cancionero de Baena* (allí se copia la primera de sus coplas), si bien se incluyó asimismo en el que Azáceta (1957) denominó el *Cancionerillo* o *Pequeño cancionero* (MN15), en el cual se puede leer íntegro (véase Elia 2002).

<sup>353</sup> No así en la de Pedro González de Mendoza, en la que no hay viaje del *yo*.

<sup>354</sup> Tampoco existe diálogo en la pieza ID1388 “Menga dame el tu acorro” del de Aljubarrota.

<sup>355</sup> Esta indicación geográfica permite, además, establecer el *terminus post quem* para la composición del texto, pues el *prior de Rascafría* se refiere a la cartuja de El Paular, una comunidad religiosa que no dispuso de *prior* hasta

Desde otro punto de vista, y al igual que las muestras del marqués, la serrana de Diego Hurtado combina elementos propios de la tradición galorromance y cortés con otros de carácter más autóctono: de la pastorela ultrapirenaica, además del asunto (encuentro con una muchacha rural a la que el *yo* requiere de amores), toma la presencia del diálogo (aquí en estilo indirecto); de la lírica amorosa cuatrocentista, la idealización y el tratamiento de cortesía que se brinda a la pastora. Tanto el topónimo local como la ironía con que se resuelve la pieza (la moza rechaza al caballero pretextando una entregada vida religiosa en El Paular – devoción que presumiblemente no era real–) la acercan a las serranas del arcipreste; asimismo, el desenlace pone de manifiesto el original tratamiento temático por parte de don Diego, sin par entre el resto de ejemplos de la primera mitad del siglo XV.<sup>356</sup>

Por lo tanto, sin negar la influencia que la primitiva muestra de Pedro González habría podido ejercer en las serranas cuatrocentistas –y, especialmente, en las de Santillana, que, como se desprende del *Proemio*, conocía la poesía de su abuelo (Gómez Moreno 1990: 61)–, 18-ID2409 se encuentra mucho más cercana a las escritas en la primera mitad del siglo XV –y, en particular, a las de Íñigo López, que don Diego conocería, lo que probablemente explique la existencia de la suya.<sup>357</sup> Como ocurre con otros poemas del de Mendoza, ello aconseja la datación de 18-ID2409 en fechas similares a las que se barajan para las serranas de don Íñigo y aun para las otras dos copiadas en el *Cancionero de Palacio*, esto es, la primera mitad del siglo XV (en su caso, con bastante probabilidad podría situarse en los años 30, período en que hubo de desarrollarse su actividad literaria).

---

1392 (véase apartado 2.2.1.). Ni la precisión geográfica ni el gerundio inicial aparecen en la pieza ID1388 “Menga dame el tu acorro” de Pedro González de Mendoza.

<sup>356</sup> Con todo, nótese que, como advierte Lapesa, no hay en este final la caricatura de las de Juan Ruiz, sino simple ironía (1957: 49).

<sup>357</sup> Al decir de Lapesa, la serrana de Pedro González constituye “un primer paso hacia la dignificación del género” (1957: 49); así las cosas, ha de tenerse en cuenta que algunos investigadores como Ozanam (1997) o García (2005) no incluyen ID1388 “Menga dame el tu acorro” en el corpus de textos inventariables como serranas, pues consideran que no cumple las características definitorias del género.



2.3.3.1.1. *La mudança*

En estrecha conexión con sus canciones (particularmente, con 19-ID2414) se encuentra la *mudança* 20-ID2430 D 24214, un insólito epígrafe que presenta un poemilla de cuatro versos paroxítonos, con rima abrazada (abba), que combina los octosílabos en el primer y cuarto verso con los quebrados tetrasílabos en el segundo y tercero. La estrofa, única en el corpus cancioneril, ha de corresponder, como ya postulaba Dutton, con lo que en otras ocasiones se entiende por una deshecha (1990-1991, IV: 91), esto es, una breve composición añadida a otra, con un esquema estrófico diferente a la precedente y que retoma y subraya el tema principal de aquella (Casellato 2001: 35).<sup>358</sup> Aunque las deshechas serán más habituales como apéndice a romances, existen ejemplos de textos rubricados como tales en el *Cancionero de Baena* y aun en el de *Palacio*, composiciones que presentan una estructura independiente de la del poema anterior pero que resumen el texto que las precede (*ibid.* pp. 36 y 39).<sup>359</sup>

20-ID2430 D 2414 ha de ser una deshecha como contrapunto, por cuanto existe un cambio de punto de vista con respecto a la composición precedente (Casellato 2001: 38): frente al contenido de la canción anterior, en que predomina la tristeza y sumisión, aquí el portavoz lírico planta cara al dios Amor y declara vehementemente su intención de dejar atrás su servidumbre. El sentido “desarticulador” de esta composición (que, como las deshechas, *deshace* “algo que se ha hecho en el texto anterior”, *ibid.* p. 40) es lo que, quizá, podría explicar la excepcional rúbrica *mudança* (en estos versos el poeta *muda* de parecer e, incluso, las rimas y el metro del poema precedente que, como constitutivamente sucede en las deshechas, no coinciden con las de este –e introduce quebrados–), sin descartar que se trate de un término que haya de ser puesto en relación con la música. Aun cuando no he podido documentar su existencia en la época a través de bibliografía especializada (véase Sadie 2001: *s. v. mudanza*), una de las acepciones de la palabra que todavía registra el *DRAE* es “cambio convencional del nombre de las notas en el solfeo antiguo, para poder representar el *si* cuando aún no tenía nombre” (*s. v. mudanza*); quizá no debemos descartar, siquiera como hipótesis, que el epígrafe aludiese a una circunstancia relativa a la ejecución musical de la pieza (que, no casualmente, sigue a una canción, que presumiblemente se cantaba).<sup>360</sup>

<sup>358</sup> Sobre las deshechas véanse también Le Gentil (1949-1952, II: 174-176) y Navarro Tomás (1993: 162-163).

<sup>359</sup> Como *desfecha* aparecen en PN1 y como *desfeyta* en SA7.

<sup>360</sup> No todas las canciones, sin embargo, sonarían con música, como ha estudiado Whetnall (1989).

2.3.3.2. Otras categorías poéticas minoritarias

En la obra de Diego Hurtado se dan cita otras dos categorías literarias que, aun cuando cuentan con escasa representación en el corpus cancioneril, son de gran interés: una es el *perqué* y la otra el *cosante*. En lo que respecta al *perqué*, se trata de uno de los primeros conservados, y en él se perciben influencias ultrapirenaicas; en cuanto al *cosante*, es la única muestra de poema paralelístico con que contamos en la poesía cancioneril, una deuda con la extinguida escuela gallego-portuguesa que lo individualiza en el corpus de textos cuatrocentistas.

2.3.3.2.1. *El perqué*

Es este un género de forma fija, caracterizado fundamentalmente por su configuración formal: se compone de un número indeterminado de dísticos que riman en pareado pero que, sintácticamente, están disociados, ya que no se integran en la misma unidad sintáctica. Según Chas Aguión, que se ocupó de estas muestras poéticas (2012b: 13 y 2016a: 595-604), el primer estudioso que llamó la atención sobre ellas fue Navarro Tomás, quien define formalmente el *perqué* como:

una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspenso, ab : bc : cd : de, etc. (1993: 89).

La pregunta “¿por qué?” que figura en los primeros textos fue la que dio nombre a la categoría literaria (Chas Aguión 2016a: 596) y, de hecho, la utilización anafórica de este elemento, ya sea interrogativo, exclamativo o ambos, fue en los inicios del género una de sus características constitutivas (*ibid.*). En el manuscrito, no se deja espacio entre las preguntas, que se copian corridas, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el *perqué* de Juan de Torres (Tato 2016a: 739, n. 686);<sup>361</sup> no obstante, la inicial de la preposición *por* se copia con una mayúscula de pequeño tamaño que permite distinguir el comienzo de cada cuestión. Se plantean un total de 27, con una clara finalidad lúdica; cada una ocupa dos versos y figuran yuxtapuestas: no se espera ni se aporta respuesta. Como también es habitual en este tipo de composiciones, antes de los interrogantes encontramos una introducción “a modo de

<sup>361</sup> Ello hizo que Vendrell (1945) y Dutton (1990-1991) ofreciesen las preguntas con esta disposición, sin introducir espacios entre ellas.

justificación del texto” (Chas Aguión 2016a: 599-600); en el manuscrito ese *exordium* se separa de las preguntas, incluso se copia un elemento caligráfico que diferencia más claramente las dos partes.

Los orígenes de la forma poética no están muy claros, pero quizá podrían retrotraerse al oriente peninsular: según Navarro Tomás es más probable una procedencia provenzal o catalana que italiana (1993: 89, n. 6); por su parte, Paraíso cree que podría derivar de los pareados satíricos populares, a los que atribuye un posible origen catalán (2000: 214). Con todo, quizá posea también filiación ultrapirenaica pues, como apuntaba Vendrell en su edición de *Palacio* a propósito del de don Diego, su configuración formal a base de preguntas sin respuesta lo pone en conexión con la *Balade de sens* del poeta francés Oton de Grandson (1945: 26). En este texto, se observa que en sus dos primeras estrofas el poeta formula una serie de cuestiones (iniciadas por el interrogativo *quant*, ‘cuándo’, en la primera estrofa y por *qui*, ‘qué’, en la segunda) mediante las que pretende evidenciar la corrupción e inmoralidad de la sociedad de su tiempo, en la que se ha perdido la paz, el verdadero amor, la verdad, el honor o la justicia:

Quant se pourra tout reformer ?  
 Quant sera paix et vraye amour ?  
 Quant verray je l’un l’autre amer ?  
 Quant verray je parfaicte honnour ?  
 Quant aura congnoissance tour,  
 verité, loy, pitié, raison ?  
 Quant sera justice en saison ?  
 Quant les mauvaiz puniz seront ?  
 Quant aura roy juste maison ?  
 Quant les sages gouverneront ?

Qui fait les choses mal aler ?  
 Qui nous a fait tant de doulour,  
 Les folz en estas eslever,  
 Les saiges [laisser] en destour,  
 Les vaillans mettre au cul du four,  
 Faire injustice et desraison,  
 Convoitise, orgueil, traïson,

Et trop d'officiers qui iront

A honte et a perdition ?

Quant les sages gouverneront? (Grenier-Winther 2010: 362)<sup>362</sup>

Al contrario de lo que sucede en otras muestras de perqués, el texto de Grandson carece de finalidad lúdica, y la crítica a la situación política centra y articula su discurso, pero, pese a estas diferencias, lo que resulta evidente es que es posible establecer una conexión entre ambos textos; en este sentido, hay que recordar, como también señalaba Vendrell, que el poeta francés figuraba en la biblioteca del marqués de Santillana (1945: 26), a la que don Diego tendría acceso.

En cuanto a los asuntos por los que se inquiera en los perqués, es habitual la presencia de una pátina de sátira moralizante, pero el espectro temático abarcado es muy amplio, cubriendo materias de naturaleza política, moral, sentimental o circunstancial, e incluso cuestionando o dilucidando temas muy diversos o distantes entre sí en el seno del mismo texto (Chas Aguión 2012b: 16-17). Otros elementos caracterizadores fueron la frecuente adopción de la estructura de un diálogo del poeta consigo mismo (*ibid.* p. 27) o la presencia de los versos iniciales, normalmente ligados a los dísticos mediante un verso de enlace; en el perqué de don Diego la introducción adopta el molde de la quintilla, el más habitual, y presenta un esquema que combina dos rimas (abbaa), también el más común (Chas Aguión 2016a: 601). El *exordium* no era extraño que aludiese, como sucede en el que me ocupa, al “carácter de entretenimiento como acicate para su elaboración” que guiaba a los autores de perqués (Chas Aguión 2012b: 17).

Ahora bien, la forma poética no es habitual en los cancioneros castellanos ni se manifiesta siempre con idénticas características. Chas Aguión delimitó un corpus de composiciones catalogables bajo este rótulo: habla de 17 perqués, distinguibles como tales por su configuración formal definida; sin embargo, su esquema sufrirá mutaciones con el tiempo, como la iteración de nuevas unidades que sustituyan al primitivo elemento anafórico “porque” que dio nombre al conjunto, o incluso la pérdida de unidades para “cohesionarse con otras formas métricas siempre en composiciones pertenecientes al bloque temático sentimental” (2012b: 27). En los siglos posteriores, la palabra “perqué” quedará definitivamente asociada al tema satírico; de hecho, Covarrubias lo define como “término bárbaro, significa libelo infamatorio, porque antiguamente se hazían en este tenor: ¿Por qué

---

<sup>362</sup> En las estrofas siguientes se pierde el esquema interrogativo que caracteriza a las primeras.

Fulano haze esto? y ¿Por qué Çutano tiene estotro?, etc. Y de aquella repetición del porqué se dijo perqué” (1994: *s. v. perqué*).<sup>363</sup> En cuanto a su forma, en los Siglos de Oro el perqué experimentó una serie de alteraciones que lo convirtieron en una serie normal de dísticos (Casas Rigall 1995: 143).<sup>364</sup>

Lo primero que hay que tener en cuenta sobre el perqué de Diego Hurtado es que es una de las primeras muestras conservadas de esta categoría poética, al haber sido compuesto en la primera mitad del siglo XV, momento en que parece datarse su aparición en castellano. A esa conclusión es posible llegar no solo atendiendo a la cronología del autor, sino también a la de la colectánea en que sus textos fueron copiados, SA7 (*c.* 1441-1445); es en este florilegio en donde se localizan los ejemplos más antiguos de perqués. Y es que, como señala Tato, SA7 dio cabida, por vez primera, a géneros marginales en los cancioneros de la etapa pero cuyo desarrollo será mayor en la segunda mitad del siglo XV (2012a: 302); tal es lo que ocurrió con el perqué, representado en *Palacio* por la muestra a cargo de Diego Hurtado de Mendoza (15-ID2395) y otra de la autoría de Juan de Torres (ID2464 “Por ver el tiempo acabarse”), cuyas rúbricas ya los presentan como tales en ambos casos.<sup>365</sup> Ello implica que, al igual que sucede con sus canciones, el de Mendoza se adelanta con su perqué en cierto modo a su época, lo que es prueba tanto de su carácter precursor como de su valía literaria.

Formalmente, “Pues no quiero andar en corte” responde a las características enunciadas por Chas Aguión (2012b): por lo que se refiere a la quintilla inicial, no debe olvidarse que esta estrofa, que tenía precedentes esporádicos anteriores al siglo XIV en la lírica gallego-portuguesa, alcanza su verdadero desarrollo en castellano durante el siglo XV, en principio como parte de una estrofa más larga (por lo general de nueve o diez versos) o añadida en los comienzos y terminaciones de algunos textos (Clarke 1933: 288-295). La quintilla enlaza a través de su último verso con el segundo del primer dístico (su primer verso queda suelto) y, a continuación, comienza la serie de dísticos. Según he anticipado, su asunto es satírico, si bien se cuestionan aspectos muy diversos (véase apartado 2.3.1.) y se plantea a modo de diálogo del poeta consigo mismo.

<sup>363</sup> También el *Diccionario de Autoridades* tomará la definición de Covarrubias, a la que añade “llámanlos Pasquines los Romanos, nosotros *Perques*, o Provinciales” (*Auts.*: *s. v. perqué*).

<sup>364</sup> Para sus características métricas y genéricas en el Siglo de Oro puede consultarse Perinián (1979). Sobre el perqué véase, además de los trabajos mencionados, Chas Aguión (2012b y 2016a).

<sup>365</sup> A ellos podría añadirse el poema ID0001 “Por la muy aspera via”, de Alfonso Enríquez (Chas Aguión 2012b: 26), que, si bien aparece individualizado en su rúbrica como *Razonamiento*, está integrado por una serie de dísticos en los que no hay unidad sintáctica (Tato 2016a: 708). El resto de los perqués conservados remiten en su mayoría a autores cuya andadura literaria se fecha a partir de la segunda mitad del siglo XV, como Pedro de Urrea, Garci Sánchez de Badajoz o Juan del Encina.

En lo que atañe al metro, la rima es consonante y, por lo general, llana y perfecta a lo largo de toda la pieza, como suele ocurrir en la obra del escritor (véase *infra*). Con todo, frente a la regularidad en la medida de los versos que manifiesta la quintilla (formada por cinco versos octosílabos), se observa en los dísticos una versificación fluctuante: aunque predomina el octosílabo, hay varios heptasílabos sin posibilidad de regularización mediante licencias métricas, como ocurre en “¿Por qué los escuderos” (v. 16), en “¿Por qué grandes ladrones” (v. 18), en “¿Por qué en el *Decreto*” (v. 30) o en “¿Por qué muchas pisadas” (v. 40), por no hablar de otros en los que el octosílabo se conseguiría a través de una escansión silábica poco habitual (“¿Por qué la dissensión”, v. 8). Como apunta Chas Aguión, ello no parece arbitrario, pues el heptasílabo aparece siempre en el verso que recoge el elemento anafórico, tal y como ocurre también en otras muestras de perqués (2016a: 597); y es que, en opinión de Tato, esta falta de isometría podría verse mitigada por la anáfora constante de *per qué* (2016a: 705).<sup>366</sup>

#### 2.3.3.2.2. *El cosaute*

Otra pieza ciertamente particular la constituye el *cosaute* 17-ID2408, una categoría literaria de la que, aun cuando existen algunas noticias, todavía es mucho lo que se desconoce. De origen discutido, el término proviene, según Asensio, de la voz francesa *coursault*, utilizada en este territorio para referirse a una “danza cantada de tipo cortesano” (1970: 181); sin embargo, en la Península Ibérica, y debido a una mala lectura o desconocimiento de aquella palabra, tal vocablo fue asumido como *cosaute*, de lo que dan muestra las numerosas fuentes y estudios que utilizan el término.<sup>367</sup> Lo cierto es que, en las cortes ibéricas, el *cosaute* aparece relacionado con el canto y la danza, y a ello apuntan algunos testimonios cuatrocentistas que aportan pistas acerca del modo de ejecución; tal sucede en la crónica de Álvaro de Luna, en la que se lee:

si el Rey salía a dançar, no quería que otro caballero ninguno, nin grande, nin rico-ome, dançase con él, saluo don Álvaro, ni quería con otro cantar, ni traer *cosaute*, saluo con don Álvaro, ni se apartaba con otro a aver sus consejos e fablas secretas tanto como con él (Carriazo 1940a: 27; la cursiva es mía).

<sup>366</sup> Ofreceré el estudio de aspectos como los encuentros vocálicos o las rimas de forma conjunta con el resto de sus textos más abajo (véase *infra*).

<sup>367</sup> La vacilación entre las dos denominaciones se debe a un error de lectura entre las grafías *n* (*cosaute*) y *u* (*cosaute*), como argumenta Asensio (1970: 181-186). Una primera versión de estas ideas puede verse en López Drusetta (en prensa d).

Se trata de un testimonio particularmente significativo, y no solo porque el *cosaute* es mencionado en conexión con el baile y el canto, sino porque prueba que en la corte de Juan II y su privado Álvaro de Luna (de la que procederían muchos de los materiales que conformaron SA7, particularmente los textos de don Diego), el *cosaute* era práctica conocida y habitual. También la crónica de Pero Niño, en el marco de los festejos de una boda celebrada en París, dibuja un episodio en el que “heran traídas muchas danças e *cosaotes* e chantarelas” (Carriazo 1940c: 238; la cursiva es mía).<sup>368</sup> Pero es, sin duda, en los *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzõ* en donde más detalles se ofrecen sobre el entretenimiento, normalmente ejecutado tras los banquetes o incluso con ocasión de alguna boda:

E en la noche, los dichos señores deán e cauildo çenaron con él, e ovo muchos momos e personajes e danças e bayles y *cosantes* (Carriazo 1940b: 40; la cursiva es mía).

E ya del todo el día pasado, e la noche venida, e grant parte della pasada en baylar, e dançar, e *cosantes*, según dicho es, vinieron a la çena (*ibid.* p. 47; la cursiva es mía).

E por quanto este día recreció mucha pluuiá del çielo, ni se corrieron toros, ni se fizieron otras nouedades, saluo en dançar y baylar y cantar en *cosaute*, y otros entremeses a tales fiestas anexos (*ibid.* p. 52; la cursiva es mía).

E así después dellos todos los gentiles onbres de su casa e de la dicha çibdad ficieron; de manera que todo el día en dançar e bailar e *cosantes* e cantar cançiones pasó. Fasta que tañieron a bísperas, a las quales el dicho señor Condestable se fué (*ibid.* p. 135; la cursiva es mía).

E acabando de dançar, mandaua cantar *cosantes* e rondeles, en los quales él e la señora condesa e todas las otras damas e gentiles onbres andauan por vna grand pieça (*ibid.* p. 155; la cursiva es mía).

Y desde avían çenado, los dichos cherimías e otros instrumentos tocauan, baxas e altas; e dançauan los gentiles onbres y pajes. E después el señor Condestable así mesmo, con la señora condesa, e sus hermanos el comendador de Montizón e doña Juana, e las otras damas; e luego cantauan rondeles e *cosantes* (*ibid.* p. 156; la cursiva es mía).

E desde avían dançado vna ora o más, mandaua que cantasen rondeles e *cosantes*, en los quales él y la señora condesa, y las otras damas, y los señores de la yglesia mayor e todos los conbidados andauan (*ibid.* p. 158; la cursiva es mía).

E desde avían comido, los maestresalas alçauanlas las mesas; e los cherimías e los otros instrumentos tañían baxas e altas, e dançauan los que lo sabían facer. Y después el señor Condestable y la señora condesa dançauan vn rato, e cantauan en *cosaute*, como ya otras veces es dicho (*ibid.* p. 160; la cursiva es mía).

Y después de muchos bayles e danças e *cosantes* e corros e otras maneras de placer, que todo el mundo andaua como fuera de tiento, demandada e reçevida colaçión por todos, retrayóse a dormir (*ibid.* p. 260; la cursiva es mía).

E desde ovieron comido, el dicho señor Condestable e los dichos señores dançaron y baylaron vn rato, y después todos cantaron en *cosaute* e ovieron mucho placer (*ibid.* p. 352; la cursiva es mía).

---

<sup>368</sup> Existe una edición actual de *El Victorial* a cargo de Rafael Beltrán (2014), pero cito por la de Carriazo al ser en esta donde se ofrece la transcripción del término tal y como aquí figura (que Beltrán transcribe como “casaotes”).

Y después de dançar, cantaron vn grant rato en *cosaute*; porque, segúnd otras veces es dicho, en todas las fiestas que aquel señor avía de facer y facía, se alegrava tanto en ellas, que no era sinó marauilla de vello (*ibid.* p. 436; la cursiva es mía).

Y después de pasada la çena, tornó a dançar él y la señora condesa, y así mismo todos los otros que lo sabían facer. Y después de dançar, andouieron en *cosante*, con muy grandes placeres e gritos, fasta que pasauan dos oras de la media noche (*ibid.* p. 437; la cursiva es mía).<sup>369</sup>

También existen algunas alusiones a la modalidad en la propia literatura cuatrocentista, como ocurre en la breve composición que Antón de Montoro dedica, según reza la rúbrica, *a un escudero que traya una ropa de muchas colores*, en la que este le pregunta socarronamente si es “o tanboril o tronpeta, / o menestril o faraute, / o tañedor de burleta, o cantador de *cosaute*?” (Ciceri y Rodríguez Puértolas 1990: 327; la cursiva es mía); lo mismo sucede en el *Diálogo de amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, quien menciona asimismo los *cosantes*: “Yo bailar en lindo son, / yo las danças y *cosantes*..., / y aquestos son los farautes / que yo embío al corazón:...” (González Cuenca 2004, II: 10; la cursiva es mía).

Dada la cronología de estas fuentes —que lleva, en la totalidad de los casos, al siglo XV— parece plausible suponer, como lo hace Asensio, que “el *cosaute* debió de ser una diversión muy apreciada en los palacios de Juan II y Enrique IV” y de ahí “la llevó a su feudo de Jaén el flamante condestable Miguel Lucas de Iranzo” (1970: 184-185). Es este un primer argumento que permite suponer que el de Diego Hurtado se dataría también por esas fechas (primera mitad del siglo XV, habida cuenta de que SA7 fue compilado entre 1441 y 1445), momento en que parece producirse la eclosión de este juego poético-cortesano en la vida cortés.<sup>370</sup> Los ejemplos examinados también dan pie a conjeturar que este tipo de composiciones se cantaban y bailaban, y sería práctica que se realizaría entre dos personas o de forma grupal en un entorno cortesano; no requeriría tampoco de una gran preparación previa, sino que, como afirma Knighton, debió de ser “a simple, semi-improvised musical form” (1997: 672). Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que es en este período cuando, al decir de Beltran, comienzan a manifestarse “los testimonios de una vida musical sofisticada como elemento crucial de la corte castellana”; valga como ejemplo el caso de Juan II, de quien Fernán Pérez de Guzmán dice que “era gran músico; tañía e cantaba e trovaba e danzaba muy bien” (2014: 48-49). Otros indicios presentes en el propio *Cancionero de Palacio* apuntan a que una porción sustantiva de sus piezas tenían soporte musical: además del

<sup>369</sup> La edición de Carriazo (1940b) utiliza indistintamente las formas *cosaute* y *cosante*, pero resulta evidente por el contexto que ambas variantes se refieren a la danza cortesana de origen francés.

<sup>370</sup> Identificando a este autor con el almirante Diego Hurtado, los críticos incidieron en la antigüedad de este *cosaute* (así Scudieri Ruggieri 1980: 282 o Álvarez Pellitero 1993: 16, entre otros), que suponían escrito en el último tercio del siglo XIV; la hipótesis casaba bien con la particular estructura paralelística del texto, de raigambre gallego-portuguesa.



*cosaute*, se incluyen composiciones de Martín el Tañedor (cuyo nombre evidencia su quehacer); también algunas canciones *asonadas* de Macías o de Villasandino tienen cabida en este testimonio; así como el *Dezir de la muerte* (que contaba con música), amén de los ya aludidos *dezires* citadores que incorporan el segmento ajeno a través de un verbo que explicita el carácter musical de la cita; la inclusión de zéjeles parece apuntar asimismo en esa dirección; e incluso las serranas, que quizá se cantasen (Tato 2016a: 737-738). Todo ello habla del “papel fundamental que la música, y en especial la danza, jugaban en todo el entramado social y político del entorno regio” (Cañas Gálvez 2000: 371).

Sin embargo, las fuentes consultadas poco más permiten saber sobre las características formales y temáticas que habría conocido la categoría poética en la Península. Desde fechas tempranas, ha sido error frecuente describir las particularidades de los *cosantes* a partir del ejemplo paralelístico de Diego Hurtado, de manera que el término comenzó a utilizarse como sinónimo de “bailada encadenada” o “cantiga paralelística” (Asensio 1970: 182), dando como resultado que tanto textos anteriores a este (las cantigas gallego-portuguesas) como otros posteriores (presentes en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI) fuesen identificados por algunos críticos como *cosantes* o *cosantes*, y ello a pesar de no contar con ninguna rúbrica que los presentase como tales. Fue Bell quien, partiendo de una mala lectura de la rúbrica del *cosante* de Diego Hurtado, y por analogía del texto con las cantigas de amigo gallego-portuguesas de estrofas paralelísticas, comienza a denominar *cosantes* a estas otras piezas; en sus propias palabras, lo hace porque cree que ha de haber “a word well suited to convey an idea of their striking character”, algo que, en su opinión, no satisfacían otras denominaciones propuestas para las cantigas (1922: 22).<sup>371</sup>

La hipótesis de Bell fue aceptada por parte de la crítica (con reparos en el caso de los estudiosos lusitanos, para quienes resultaba un término malsonante en su idioma) y, en 1950, Romeu Figueras presentó un corpus de textos procedentes de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI que identificó como *cosantes* tardíos; hubo que esperar hasta los trabajos de Asensio (1970) para que el asunto quedase esclarecido: en ellos proporcionó pruebas de que ni debía leerse *cosante* ni podía utilizarse como sustituto de “canción paralelística”. Con todo, tras esta publicación, estudiosos como Navarro Tomás siguieron considerando que “a falta de nombre propio para el cantar paralelístico, la forma *cosante*, eufónica en castellano, asociada al sentido de *coso*, *curso*, independiente de *cosante* y divulgada desde hace un siglo por historias y antologías literarias, merece mantenerse como afortunada

---

<sup>371</sup> Véase también, del mismo autor, 1932.

equivocación” (1993: 64) –y de hecho, la utilizó en su estudio métrico como sinónimo de “canción paralelística”, de la que aporta muestras en todos los períodos histórico-literarios.<sup>372</sup>

Una simple ojeada a la magna obra de Dutton hubiera evitado estas apropiaciones indebidas del término; y es que, además del de Diego Hurtado de Mendoza, se cuentan cinco textos cancioneriles más rubricados como *cosantes*, debidos a la pluma del poeta Fernando de la Torre –cuya cronología lleva también del siglo XV, pues, según Díez Garretas (2009), vive entre *c.* 1416-1475 (unas fechas, por cierto, muy similares a las de don Diego)– y que poco o nada tienen en común con la estructura paralelística empleada por el de Mendoza, pues más bien se acercan a la “canción cortesana de Francia” (Asensio 1970: 182).<sup>373</sup> A juzgar por estos testimonios, el paralelismo no debió de ser, pues, rasgo definitorio de la modalidad poética, sino tan solo una opción de desarrollo de la misma; el énfasis debía de estar no tanto en la estructura como en la ejecución de la danza al ritmo de una composición musicada que se adaptase a tal fin. Quizá estas peculiaridades, unidas a su naturaleza circunstancial y de improvisación, pueda explicar la escasez de muestras conservadas, que contrasta con las menciones rastreadas en las crónicas y la literatura contemporánea.

En lo que toca a su estructura, el *cosante* de Diego Hurtado de Mendoza se compone de dos dísticos iniciales (“A aquel arbol que buelbe la foxa / algo se le antoxa”, vv. 1-2), que sirven de tema, a los que siguen seis dísticos enlazados mediante estructuras paralelísticas con *leixa-pren*; tras cada dístico se repite el último verso del tema, a modo de *retronx* (“algo se le antoxa”). Cada pareado recoge el sentido del anterior, repitiendo algunas palabras, pero lo continúa añadiendo algún concepto nuevo, y es este movimiento de retroceso y avance el que da cuerpo al poema (Navarro Tomás 1993: 64). Sus versos combinan, por lo general, las once y seis sílabas, si bien hay más de un eneasílabo (“Aquel árbol de bel mirar”, v. 3; “Aquel árbol de bel veyer”, v. 6) y algún decasílabo (“A aquel árbol que buelbe la foxa”, v. 1) que rompen la regularidad métrica del texto, quizá explicables por la ejecución cantada de la pieza

---

<sup>372</sup> Todavía en fechas recientes, diversos diccionarios métricos y literarios siguen valiéndose del término en el mismo sentido que lo hacía Bell; por citar algunos ejemplos, se sigue este proceder en el de Ayuso de Vicente, García Gallarín y Solano Santos (1990), en el de Rodríguez Fer (1991), en el de Domínguez Caparrós (1993), en el del Equipo Glifo (1998), en el de Estébanez Calderón (2004) y en el de Platas Tasende (2007); véase también Sadie (2001: *s. v. cosante*), importante diccionario musical en que también se emplea el término como sinónimo de canción paralelística.

<sup>373</sup> Los *cosantes* de Fernando de la Torre fueron transmitidos a través de su *Libro de las veynte cartas e quisiones* (MN44), compilado por el propio poeta para doña Leonor de Navarra, condesa de Foix. Los textos son los siguientes: ID3250 “Vos que tanto macusays”, ID3251 “Dime ya triste ventura”, ID3252 “Por una descortessia”, ID3281 “Vuestra verdad exçelente” e ID3296 “La vuestra lindeza”. Interesa subrayar que los tres primeros, copiados en bloque en MN44, están precedidos por la *serranica* y seguidos de varios rondeles de este autor; también ID3296 “La vuestra lindeza” está precedido de un rondel (piezas que, al igual que los *cosantes*, es posible poner en relación con la música). Para la figura de Fernando de la Torre véase Díez Garretas (2009).

(Tato 2016a: 708). El metro largo se utiliza en los dísticos, mientras que el corto se reserva para el *retronx*; en cuanto a la rima, se trata de estrofas monorrimas alternantes con rima aguda (los dísticos pares riman en *-er*, mientras que los impares lo hacen en *-ar*) con un *retronx* monorrímo llano.<sup>374</sup>

Este tipo de estrofismo, en el que se aúnan paralelismo y *leixa-pren*, es un rasgo muy característico de las cantigas de amigo gallego-portuguesas; en concreto, conecta con una de sus modalidades, las *bailadas*, piezas cuyo motivo principal era el baile (Brea y Lorenzo Gradín 1998: 248) y con las que los dos artificios casaban muy bien. En este sentido, y sabiendo que los *cosantes* castellanos se bailaban y cantaban de forma colectiva, es fácil entender la utilización por parte de Diego Hurtado de Mendoza de estas estructuras, que no solo facilitaban la improvisación de la pieza, sino que se adecuaban a la función de danza colectiva y canto alternado que debió de poseer el texto: “se unha danza se axustase a ese esquema daría dous pasos adiante, un atrás e una paradiña”, que decía Filgueira Valverde a propósito de los ejemplos gallego-portugueses (1992: 19).

A este respecto, he señalado ya que la lírica gallego-portuguesa todavía tenía cierta vigencia en la corte castellana de las primeras décadas del siglo XV (Beltrán 2009b: 24; véase también 2002b) y, más concretamente, en SA7, un cancionero en el que el peso de autores y textos ligados al occidente peninsular es importante (Tato 2013a: 45); al hilo de esta argumentación, tendría sentido que una figura de la primera mitad del siglo XV como el hijo primogénito de Santillana se interesase –al igual que su progenitor– en esa época por los modos poéticos originarios del occidente peninsular (sin olvidar que la valiosa biblioteca de Íñigo López, que atesoraba textos de tradiciones diversas, bien pudo ser fuente de inspiración para su hijo don Diego).<sup>375</sup>

<sup>374</sup> Sobre la medida irregular de los versos, ya Le Gentil incidía en el parentesco de estos con la lírica popular (1949-1952, II: 420); concretamente, el eneasílabo y el endecasílabo fueron muy cultivados en la poesía gallego-portuguesa, versos cuyo uso (especialmente el del eneasílabo) será raro en su evolución castellana (Lapesa 1957: 18, n. 21). Así las cosas, advierte Navarro Tomás que “numerosos testimonios del eneasílabo se registran en el siglo XV, sobre todo en poesías cantadas de carácter popular” (1993: 157). Para la métrica de este texto, véanse también Beltrán (2009a: 188), y Navarro Tomás (1993: 64).

<sup>375</sup> Piénsese en el *cancioneiro* gallego-portugués que don Íñigo había leído en su infancia en casa de su abuela Mencía de Cisneros (Gómez Moreno 1990: 60); en la canción escrita por él en gallego a imitación de otra de Macías (la pieza ID0310 “Por amar non saibamente”); o siquiera en sus serranas emparentadas con las pastorelas gallego-portuguesas u otras composiciones como la *Querella* o el *Infierno*, en las que la figura de Macías está presente. Tampoco está de más recordar, como hace el mismo Santillana en el *Proemio*, que durante la etapa anterior, el gallego había sido la lengua de expresión poética también en el área castellana: “no(n) ha mucho tie(n)po qualesquier dezidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa; e aun destes es cierto resçebimos los nonbres del arte, asý com(m)o *maestría mayor e menor, encadenados, lexapren e manzobre*” (*ibid.*).

Desde otro punto de vista, y sin que ello suponga negar la influencia occidental de la pieza, hay que tener en cuenta que, aunque fue en la poesía gallego-portuguesa de los siglos XIII y XIV en donde, en palabras de Reckert, “o potencial expresivo do venerábel artificio do paralelismo foi levado á súa altura máxima” (1976: 12), el recurso no fue exclusivo de esa lírica, sino común a muchas literaturas; según Rodrigues Lapa, “a forma clásica de toda a poesia bailada, distribuída em dois coros alternados” (1952: 115). Han corrido ríos de tinta sobre el asunto de si hubo o no poesía paralelística en castellano antes del siglo XV y, ciertamente, no es momento de reabrir el debate sobre el asunto, sino tan solo de tratar de dar sentido a la excepcionalidad del texto de Diego Hurtado en el panorama lírico de la Castilla de la primera mitad del siglo XV. Afirma Asensio que “el sistema paralelístico acompañó con sus tonadas monótonas el nacimiento, la vida y la muerte de las gentes que hablaban en romance castellano” (1970: 217) y quizá pudo ser así pues, como ya he mencionado, esta técnica fue general a todo el occidente peninsular (en castellano existe, incluso, un cantar paralelístico del siglo XII que lo evidencia; véase Rico 1975) y estaba ligada, además, a los usos comunes y cotidianos, lo que conecta con la llamada lírica de tipo tradicional.

En este sentido, “Aquel árbol que buelbe la foxa” es un texto muy vinculado con la poesía tradicional (simplicidad formal, recursos de repetición, alternancia de versos cortos y largos, etc.), que hubo de ser compuesto y recitado en un entorno aristocrático y culto como el de la poesía cancioneril del siglo XV, más interesada por la canción breve amorosa o los poemas de circunstancias que por los usos populares. Cuando, a modo de divertimento cortesano, el joven Diego Hurtado compone esta pieza para “traer *cosaute*” a la corte del entonces rey Juan II, no hace más que mostrar su conocimiento de esa otra literatura, de transmisión fundamentalmente oral y con escasa presencia en la poesía culta de la primera mitad del XV, pero cuyo influjo será mayor a finales del siglo XV y en el XVI, debido a los nuevos aires del Renacimiento y su interés por lo popular y los productos más genuinos de cada lengua vulgar (Beltran 2009b: 21).

Con todo, el *cosaute* no es el único texto conectado con la lírica tradicional de la época, sino que existen otras muestras de la emergencia de elementos tradicionales en ámbitos cortesanos; el propio *Cancionero de Palacio* atesora ejemplos que podrían responder a esa misma tendencia: las ya estudiadas serranas ligadas a la figura de Íñigo López (véanse apartados 1.3.3.1 y 2.3.3.1). También en el *Cancionero de San Román* (MH1) se copia un *dezir* con citas (ID0433 “A la sazón quando suelen”), debido a la pluma de Francisco Bocanegra,

en el que, como ha señalado Beltran (2014: 47-50), se insertan diversos estribillos de tipo tradicional, un procedimiento muy similar al que utiliza Suero de Ribera en el *dezir* ID2475 “En una linda floresta” –durante largo tiempo atribuido erróneamente al marqués de Santillana–; ambas piezas permiten constatar la introducción del estribillo tradicional en la poesía cortés a mediados del siglo XV, una técnica que no habría de alcanzar su total desarrollo hasta los villancicos de Juan del Encina y el teatro de Gil Vicente. Parece, pues, que la lírica tradicional interesaba ya por esa época a algunos poetas como Diego Hurtado o Bocanegra, un aspecto probablemente relacionado con la creciente importancia que la música fue adquiriendo en la corte y los ambientes culturales (ha de recordarse que la poesía tradicional no es sino poesía musical).<sup>376</sup>

A estas informaciones sobre la pieza todavía cabría añadir la opinión de Michaëlis quien, en un estudio ya clásico, relacionaba la temática y estructura del *cosante* de Diego Hurtado con las costumbres propias del mes de mayo, “mês de rosas, mês dos amores, mês das bodas, mês dos touros, mês das romarias, mês das danças e de jogos de donzellas ao ar libre, á sombra de arvores floridas ou em volta de um Maio, armado de proposito em sitio espaçoso” (1904, II: 830). Como indicaba la investigadora, este *mayo* “ora é uma arvore transplantada, ora uma estaca revestida de verduras e flores. De ahí a dupla comparação: Teso como um maio e florido como um maio. A bailada paralelistica de Diego Hurtado de Mendoza [...] tal vez se refira ao costume popular, transferido para os salões das classes privilegiadas. Podíamos pensar num maio enfeitado de frutos d’ouro ou dourados, como os dos pinheiros do Natal” (*ibid.* n. 5). La hipótesis de la hispanista alemana no deja de resultar sugerente, al tiempo que revela las diversas y originales posibilidades de desarrollo que debió de poseer esta todavía enigmática modalidad de los *cosantes* castellanos.

De lo visto en el estudio de su obra, se concluye que Diego Hurtado es un poeta cuyas producciones resaltan por su carácter lúdico: las canciones amorosas, la serrana, el *perqué* y el *cosante* muy posiblemente habrían sonado en fiestas y reuniones palaciegas, a modo de pasatiempos cortesanos; varias de ellas, además, con toda probabilidad habrían sonado con música. Ha de señalarse también la variedad que cabe en tan reducido corpus: distintos tipos de poesía (amorosa –en la que merece destacarse el singular motivo del árbol de amor–, sátira moralizante), los géneros cultivados (algunos muy poco frecuentados por los

---

<sup>376</sup> Agradezco al profesor Beltran el haberme proporcionado estos datos, sobre los que ya había incidido en su artículo (2014: 47-50).

autores de la primera mitad del siglo XV), los recursos estilísticos de los que se vale (la *derivatio*, empleada especialmente en el vértice del verso; el juego con los modos verbales...).

En cuanto a otras cuestiones, como las relativas a la métrica, me interesa constatar que, de modo general, su quehacer deja traslucir, igualmente, la personalidad de un poeta que no descuida esta vertiente.<sup>377</sup> Así, en lo que se refiere al metro empleado, encontramos variedad de metros: el más frecuente es el octosílabo, base sobre la que construye sus cuatro canciones, pero no desdeña el uso del heptasílabo (con una no despreciable representación en el perqué, en el que alterna con el octosílabo), del endecasílabo en combinación con el hexasílabo en el *cosaute* (en el que hay también algún enecasílabo e incluso un decasílabo) o del tetrasílabo para los quebrados de la *mudança*. Con respecto al cómputo silábico y a las confluencias vocálicas establecidas por fonética sintáctica, su proceder se adecua a la tendencia cuatrocentista (Clarke 1955: 9), imperante en SA7 (Tato 2016a: 701), por cuanto la contigüidad de vocales en la cadena fónica no es habitual en sus textos: de sus 131 versos conservados, solo 40 presentan algún encuentro vocálico en la cadena (aproximadamente un 30% del total); la confluencia se resuelve con mayor frecuencia mediante dialefa (20 casos, frente a 24 de sinalefa), aun cuando la repetición que se produce en el *retronx* y en el *cosaute* relativiza esas cifras.<sup>378</sup> Finalmente, la rima es consonante y, mayoritariamente, perfecta y llana, si bien también se cuentan algunas agudas (de sus 131 versos, 96 son paroxítonos y 35 oxítonos), muy acusadas en piezas como el *cosaute* (12 de sus 20 versos son agudos) o la canción 19-ID2414 (8 de sus 12 versos oxítonos).<sup>379</sup> Por otro lado, aun cuando son variadas en el perqué, son más limitadas que las de otros autores (véase el índice de rimas).<sup>380</sup> Sus versos tampoco son ajenos a fenómenos como el *mot tornat* (“sí” en 15-ID2395, vv. 51-52) o *equivoc* (“parte” en 20-ID2430 D 2414, vv. 1 y 4; el primero como verbo y el segundo como sustantivo) e incluso a otro tipo de recursos en el vértice versal como la *derivatio* (véase *supra*), alguna significativa pareja de contrarios (“locura”-“cordura” en 16-ID2400) o la ubicación de

<sup>377</sup> He atendido a este aspecto en cada uno de los apartados de este capítulo, pero, a la vista de que no son muchos los versos debidos a su mano, reúno aquí la reflexión general sobre la variedad de metros que utiliza, el modo en que procede con la sinalefa y dialefa o bien las rimas que emplea.

<sup>378</sup> El que en varios versos haya más de un encuentro vocálico explica que la suma de dialefas y sinalefas no sea igual al número de versos con encuentros vocálicos (de las 24 sinalefas, siete reiteran el mismo encuentro vocálico por repetición de verso). Por otro lado, aunque no es muy frecuente en su obra, en alguna ocasión la fusión de vocales se produce gráficamente (“d’Aragón”, “qu’en”, “d’esta”, “plazerm’á”). También en algún caso la isometría se consigue mediante la diéresis (“vitüallas” en 15-ID2395, v. 23; “prior” en 18-ID2409, v. 8, etc.).

<sup>379</sup> Hay algún caso de rima imperfecta: “requësta”-“fiesta” (15-ID2395, vv. 25-26), “digistión”-“son” (15-ID2395, vv. 37-38), “valiente”-“continente” (16-ID2400, vv. 10-11). E incluso una consonancia simulada: “cuerpo”-“hüerco” (15-ID2395, vv. 57-58).

<sup>380</sup> Ello no puede extrañar, pues, además de su corto repertorio, tiende a repetir los esquemas del tema de sus canciones en las vueltas y algunas mudanzas, repeticiones que se acentúan también debido a la particular estructura paralelística del *cosaute*.

un pretérito perfecto simple en las cuatro palabras-rima de un tema inicial (“quitaste”-“viste”-“diste”-“pasaste” en 21-ID2417).

Todos estos rasgos y características de sus composiciones son propios de un autor que escribe en la primera mitad del siglo XV, incluso algo adelantado a su tiempo, pues introduce elementos que conocen un mayor desarrollo en la segunda mitad de la centuria (el perqué, la serrana, canciones de una sola vuelta y conceptistas...). Todo ello confirma que fue este el momento en el que Diego Hurtado de Mendoza, hijo primogénito del marqués de Santillana, ejerció la poesía. En lo que toca a su cultura y formación, demuestra conocer, amén de las poéticas castellanas, el quehacer literario de las escuelas galorromance y gallego-portuguesa, lo que sin duda ha de ser puesto en relación con su filiación familiar.





### 3. MOSÉN MONCAYO



### 3.1. CUESTIONES PREVIAS

A medio camino entre la escasa fortuna crítica de que goza García de Pedraza y las abundantes menciones sobre Diego Hurtado de Mendoza localizadas en la bibliografía científica se encuentra mosén Moncayo, el tercer autor objeto de esta investigación. De origen aragonés, su nombre aparece normalmente en los trabajos que se ocupan de aquellos caballeros y poetas al servicio de Alfonso V de Aragón, entre los que se cuentan otras figuras como Hugo de Urriés, Pedro de Santa Fe o Juan de Sesé.<sup>381</sup> Sin embargo, y como sucede con los dos escritores castellanos a los que he atendido, estas menciones se limitan, en la mayor parte de los casos, al bosquejo de una breve biografía (en ocasiones ni siquiera eso), en la que se le suele identificar con Juan de Moncayo, gobernador de Aragón, caballero al servicio del Magnánimo y poeta ocasional, sin que se especifique en ningún caso el motivo de esta asociación entre el autor y el individuo propuesto (la edición y estudio de sus poesías es, como en los otros dos escritores, tarea pendiente).

La referencia más antigua a mosén Moncayo de la que he tenido noticia se encuentra en el ya citado MN13: allí se consigna el íncipit de sus siete composiciones, el manuscrito en el que se encuentran y se copia, además, la pieza 23-ID2463 “Senyora si cometi”.<sup>382</sup> Tanto las adiciones de Gayangos y Vedia a la *Historia de la literatura española* de Ticknor (1851, I: 571), como la introducción de la primera edición del *Cancionero de Baena* patrocinada por Pidal (1851: LXXXVI) aportan solo el nombre del autor e inexplicablemente le atribuyen tres textos.

Al igual que sucede con los otros dos poetas, hubo que esperar hasta la publicación de la *Historia crítica de la literatura española* de Ríos para encontrar algún detalle sobre su trayectoria poética y vital; y es que, hasta donde he podido saber, es el investigador baenense quien por vez primera identifica a mosén Moncayo con la figura de Juan de Moncayo, “nacido de la más ilustre sangre de Aragon, capitan esforzado en mar y tierra, á quien llevaba

---

<sup>381</sup> Sobre Hugo de Urriés puede consultarse Whetnall (1997), Salinas Espinosa (2005), Conde Solares (2009) o De Beni (2010 y 2012); de Pedro de Santa Fe son imprescindibles los estudios de Tato (1994, 1996, 1999a, 1999b, 1999c, 2000b, 2004, 2005a y 2005b); de Juan de Sesé se ocupó Maceiras Lafuente en un trabajo inédito (2010).

<sup>382</sup> Como ya indicaba Ríos, resulta sorprendente que un bibliógrafo del ámbito aragonés como Latassa no aluda al autor en su repertorio (Ríos 1861-1865, VI: 451, n. 2); véase Pedraza Gracia, Sánchez Ibáñez y Julve Larraz (2001). Pérez Gómez Nieva no incluyó ninguna composición suya en la edición parcial del *Cancionero de Palacio* (1884).

su lealtad á las prisiones de Mántua y subia su esfuerzo á la gobernación del reino aragonés, como lugar-teniente de Alfonso” (1861-1865, VI: 451).<sup>383</sup> El erudito decimonónico lo integra, junto con otros poetas, en la nómina de autores aragoneses de las cortes de Alfonso V de Aragón, y lo presenta como poeta ocasional, cuyos versos “debió a su musa en los momentos hurtados á más graves ocupaciones” (*ibid.*); con todo, y a pesar de considerarlas poesías ligeras, Ríos atribuye cierto mérito a las creaciones de Moncayo, dotadas de “esa ingenuidad de expresion y esa naturalidad de lenguaje” que para él fueron distintivas de los vates de la corte de Alfonso V (1861-1865, VI: 452). Transcribe parte de la pieza 25-ID2653 “Ni vue nin pude aver” (si bien omite una de las estrofas) y la cabeza de la canción 26-ID2654 “Pues veo que desechar”, fragmentos ambos sobre los que hace un breve comentario.

A las valoraciones de Ríos, cuya subjetividad debe achacarse al momento en que fueron realizadas (siglo XIX), siguieron otros estudios sobre figuras aragonesas en los que Moncayo encontró hueco, investigaciones que, sin embargo, se limitaron normalmente a repetir los datos proporcionados por el investigador baenense y, en no pocos casos, a minusvalorar la labor literaria del aragonés. Así, el autor aparece en el estudio de Jordán de Urrés y Azara, quien, asociándolo con el gobernador de Aragón Juan de Moncayo, incide en sus grandes dotes militares y diplomáticas, siendo para él sus versos de una “sencillez encantadora juntamente con galanura cortesana” (1890: 10-11); también Menéndez Pelayo lo encasilla entre aquellos “trovadores más dignos de recordación por lo ilustre de su cuna o por la fama de sus proezas que por la excelencia de sus versos, que son por lo general coplas amatorias de insípida llaneza” (1944, II: 273). Lo citan en su nómina de poetas aragoneses Croce (2007 [1922]: 86), Arco (1926: 87) y Alvar (1976: 84), mientras que Lázaro Carreter, tras examinar brevemente su poética, tilda sus obras de “poemitas más bien elementales, concesiones a la moda metrificadora que lo envolvía” (1976: 201). Recientemente, Moncayo fue incluido en los estudios de Egido (1986-1994) y Marín Pina; esta última todavía afirma que la poesía del aragonés es “simple de expresión y escasamente original” (1991: 212), repitiendo un apriorismo sostenido desde la época de los inicios de la investigación cancioneril.<sup>384</sup>

Los versos de Moncayo tampoco pasaron desapercibidos para algunos críticos modernos que, en el marco de estudios literarios más amplios, se fijaron en alguna de sus

<sup>383</sup> De él indica también que tuvo un hermano llamado Sancho, si bien este último no le consta como poeta — de ahí probablemente que lo excluya de cara a la identificación del autor de SA7 (Ríos 1861-1865, VI: 451).

<sup>384</sup> El escritor es citado, además, en la *Bibliografía* de José Simón Díaz (1965, III, vol. II: 214).

poesías: el intercambio de pregunta-respuestas entre Francisco de Villalpando, Juan de Villalpando, mosén Moncayo, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458) llamó la atención de Chas Aguión, quien se ocupó de esta serie poética (1998);<sup>385</sup> también Salinas Espinosa recaló en su interesante *dezir* citador 27-ID2655 “En lalua antes del día” no hace mucho (2006: 724-727); por mi parte, he ahondado en su obra en varios trabajos.<sup>386</sup>

Mosén Moncayo es un poeta que, en líneas generales, no ha sido todavía merecedor de un estudio exhaustivo como el que aquí pretendo: identificado por Ríos con el gobernador de Aragón Juan de Moncayo –asociación perpetuada hasta nuestros días sin más argumento que la coincidencia en el apellido entre ambos personajes–, la mayor parte de los críticos se limitaron a mencionarlo como uno de los escritores aragoneses del entorno de Alfonso V de Aragón, cuando no a subestimar sus aportaciones como un pasatiempo de menor entidad que sus ocupaciones guerreras.

### 3.2. EL AUTOR

En el caso de Moncayo, como ha sucedido con los otros dos autores ya estudiados, he procedido al examen de su obra para su identificación, un punto de partida necesario en este tipo de investigación (véase Introducción); se ha venido repitiendo, casi como un axioma, que él fue el gobernador de Aragón Juan de Moncayo. En este apartado revisaré esta propuesta y, para ello, me detendré, en primer lugar, en las informaciones que proporciona su repertorio poético para, posteriormente, acudir a otro tipo de fuentes que den noticia de personajes históricos compatibles con aquellos datos aportados por la literatura.

---

<sup>385</sup> En lo que respecta a la numeración de la serie poética, sigo el sistema diseñado por Chas Aguión para este tipo de intercambios (2002), que da cuenta de su condición de respuestas (R) a una pregunta hoy perdida (P): 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 “Aunque no tengo tal grado”, 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 “Por el mal por mí pasado”, 22R<sub>3</sub>-ID2429 R 2458 “Devodo a Dios si llegado”, 22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458 “Si fuese tan bien fadado” y 22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458 “Buen senyor si libertado”. Sin embargo, y por razones prácticas, cuando aluda a la serie completa, únicamente la mencionaré con el ID de la primera de las respuestas: 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 “Aunque no tengo tal grado”.

<sup>386</sup> Presenté una primeriza investigación sobre el autor, titulada “Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio*: estudio biográfico y edición de su obra”, al IX Certamen Universitario “Arquímedes” de Introducción a la Investigación Científica (2010); posteriormente, ofrecí una versión ampliada de ese trabajo como tesis de licenciatura en la *Universidad da Coruña*, con el título “Mosén Moncayo: poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7). Edición y estudio de su poesía” (2011); por último, publiqué dos artículos sobre su figura y alguna de sus piezas (2012 y 2014b).

## 3.2.1. Mosén Moncayo a partir de su obra literaria

Tanto Pidal (1851: LXXXVI) como Gayangos y Vedia (1851, I: 571) atribuían a mosén Moncayo solo tres piezas –sin que pueda ofrecerse una explicación razonable para ese cómputo–, pero su obra, como señalaron otros críticos, se compone de siete, transmitidas en testimonio único a través del *Cancionero de Palacio*.<sup>387</sup> La cantidad, significativa si se tiene en cuenta la idiosincrasia de la antología en lo relativo a autores y número de textos conservados de cada uno (véase apartado 4.2.), equipara al poeta con otros de mayor renombre literario de los recogidos en la colectánea, como Diego Hurtado, responsable del mismo número de poemas (véase apartado 2.1.). Las siete composiciones de Moncayo son las siguientes:

22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 “Por el mal por mi passado” (SA7-135)

23-ID2463 “Senyora si cometi” (SA7-72)

24-ID2652 “Ay mi bien e non me dedes” (SA7-293)

25-ID2653 “Ni vue nin pude haber” (SA7-294)

26-ID2654 “Pues veo que desechar” (SA7-295)

27-ID2655 “En lalua antes del dia” (SA7-296)

28-ID2664 “Pues vos he obedesçido” (SA7-299)

Como en los otros dos casos, y al ser 1444 la fecha límite para la compilación del manuscrito salmantino que contiene sus poesías, toda su obra hubo de ser escrita antes de ese momento, y quizá podría vincularse a alguno de los entornos cortesanos que existieron en torno al rey Juan II de Castilla, su privado Álvaro de Luna y sus primos los infantes de Aragón, ambientes estrechamente ligados con buena parte de los materiales que se incorporaron al *Cancionero de Palacio* (Dutton 1979: 447-456; Beltran 2001a: 68-71 y 2009a: 23); ciertamente, su obra casa bien con su inclusión en esta colectánea, tanto por su contenido, de carácter amoroso, como por el predominio de la canción, el género mejor representado en la antología (véase apartado 4.2.).

Las rúbricas de sus textos, en la tónica de brevedad que, desde este punto de vista, caracteriza al cancionero (Tato 2005a: 72, n. 35), proporcionan la atribución y, en algunas ocasiones, el género. En lo que respecta a la autoría, las siete piezas consignan su apellido (*Moncayo*), que nunca aparece acompañado de un nombre, pero sí asociado con el tratamiento *mosén* en la totalidad de los casos: se trata de un vocablo formado por haplología de *mosseny'en*,

<sup>387</sup> Se ofrece esta cifra en MN13; lo mismo hacen Vendrell (1945), Steunou y Knapp (1975-1978), Dutton (1990-1991) y Álvarez Pellitero (1993).

palabra de origen catalán empleada antiguamente como título de respeto para los caballeros (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. señor*), lo que apunta hacia una posible vinculación con el oriente peninsular, como también ocurre con el manuscrito salmantino (véase apartado 4.2.).<sup>388</sup> En lo relativo al género, este no se explicita en todas las rúbricas, como sucede en tres de sus canciones (23-ID2463, 26-2654 y 28-ID2664); no obstante, en el resto de poemas, se ofrece alguna precisión: uno es presentado como *repuesta* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458), dos como canciones (*canCIÓN* en 24-ID2652 y *otra canCIÓN* en 25-ID2653) y otro como *dezir* (27-ID2655, cuya rúbrica *otro dezir* aporta indicios de producción perdida; véase apartado 4.2.).

La ubicación de las piezas en el manuscrito es otro de los aspectos que conviene tener en cuenta; y es que, como se ha visto al tratar de Pedraza y Diego Hurtado, la revisión del orden y posición de los textos en los cancioneros puede aportar datos acerca del contexto de creación y circulación de las composiciones, y aun otras informaciones de interés para abordar la transmisión textual de las mismas. Por ello, estudiaré ahora la distribución de las obras de mosén Moncayo en SA7, en busca de indicios sobre su trayectoria vital y poética.<sup>389</sup>

Antes de comenzar con el análisis, conviene tener en cuenta que, al contrario de lo que sucedía con Pedraza y Diego Hurtado, las poesías del aragonés no se sitúan en una única sección de la colectánea, sino que hoy en día se encuentran repartidas en varias zonas del manuscrito, algunas de ellas particularmente conflictivas en lo relativo a la transmisión de textos (véase apartado 4.2.). Es lo que ocurre con las dos primeras composiciones, SA7-72 (23-ID2463) y SA7-135 (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458), ubicadas en la actualidad en una parte del cancionero (los folios 24 al 86) en la que se produjeron pérdidas y transposiciones de los folios; aun cuando los investigadores no han podido recuperar la secuencia original de todos esos textos, han ofrecido soluciones que permiten solventar los desajustes que afectan a la producción de Moncayo copiada en ese lugar (véase apartado 4.2.). Así, la propuesta de

---

<sup>388</sup> El apellido aparece en una ocasión escrito *Mocayo* (27-ID2655), posible error del copista, que habría omitido la tilde de nasalidad; por su parte, la palabra *mosen* se registra en 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 escrita como *mossen*.

<sup>389</sup> En la explicación de la distribución, aludiré a los poemas mediante la numeración de SA7, que deja traslucir el orden en que estos se disponen en el manuscrito, si bien añadido entre paréntesis el número que les asigno en esta edición. En las tablas, como en los otros dos autores estudiados, los textos de Moncayo aparecen en negrita, mientras que los de aquellos que no mantienen relación literaria con el aragonés figuran en tono más claro. Las piezas que guardan alguna vinculación entre sí (escritas en colaboración, etc.) se separan mediante una línea discontinua. Al igual que en la de Pedraza o en la de Diego Hurtado, por motivos de claridad expositiva, he conformado bloques o núcleos en la obra de Moncayo, que pretenden reflejar la posición de sus poemas con respecto a los que los anteceden y siguen en el manuscrito, cuyos autores cabe ligar de algún modo al que ahora me ocupa (véase apartado 4.2.).

reordenación de la secuencia en que se insertan SA7-72 (23-ID2463) y SA7-135 (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458) es la que sigue: 64 + 24-28 + 34-45, como se observa en la tabla:<sup>390</sup>

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-133ter		2458	Francisco de Villalpando		
SA7-134	64r	2524 R 2458	Juan de Villalpando	<i>Repuesta de Johan de Villalpando</i>	Aunque no tengo tal grado
<b>SA7-135</b>	<b>64r-v</b>	<b>2525 R 2458</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Repuesta de mossen Moncayo</i></b>	<b>Por el mal por mi pasado</b>
SA7-136 + SA7-68bis	64v 24r	2459 R 2458	Juan de Tapia	<i>Respuesta de Johan de Tapia</i>	Devodo a Dios si llegado  ...O tan alegre me siento (continuación ID2459 R 2458)
SA7-69	24r	2460 R 2458	Alfonso Enríquez	<i>Repuesta de don Alfonso Enriquez</i>	Si fuese tan bien fadado
SA7-70	24v	2461 R 2458	Mosén Marmolejo	<i>Respuesta de mosen Marmolexo</i>	Buen senyor si libertado
SA7-71	24v-25r	2462	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Ya queria desdaqui
<b>SA7-72</b>	<b>25r</b>	<b>2463</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Mosen Moncayo</i></b>	<b>Senyora si cometi</b>
SA7-73	25v-26v	2464	Juan de Torres	<i>Perque que fixo Johan de Torres</i>	Por ver el tiempo acauarse
SA7-74	26v-27r	2465	Suero de Ribera	<i>Suero de Ribera</i>	Sanyora maguer absemte
SA7-75	27r	2466	Juan de Tapia	<i>Otra canción de Johan de Tapia</i>	Deseredado se vea
SA7-76 + SA7-86bis	27v-28v 34r	2467	Juan de Tapia	<i>Dezir de Johan de Tapia fecho en la Malapagua presión de Genoua</i>	Ya yo vi la gente vencida  ...gran pesar es consentir (continuación ID2467)
SA7-87	34r	2481	Juan Enríquez	<i>Cançion de Juban Enriquez</i>	Fermosa ninya mi amor
SA7-88	34r	2482	Juan Enríquez	<i>El mesmo</i>	Senyora linda donzella
SA7-89	34v	0021	Alfonso Enríquez	<i>Alfonso Enriquez</i>	Dizen que fago follia
SA7-90	34v	2483 D 0021	Alfonso Enríquez	<i>Desfeyta</i>	A quien plaz que vos sierva
SA7-91	34v-37r	2484 G 7820	Francisco de Villalpando	<i>Miserere de mosen Francisco de Villalpando</i>	Miserere mey deus
SA7-92	37r	2485	Fernando Becerra	<i>Ferrando Bezerra</i>	Ya non fallo encubierta
SA7-93	37r-38v	0127	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir que fixo Enyego Lopez de Mendoca</i>	Ya la gran noche passaua
SA7-94	38v-40r	0289	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir. Enyego Lopez de Mendoca</i>	Al tiempo que va trençando

Tabla XIV

<sup>390</sup> Todas estas cuestiones son abordadas con detenimiento en el apartado 4.2.



Lo primero que ha de tenerse en cuenta al observar la reordenación propuesta es que el folio que precedía al actual 64 se perdió; sin embargo, estudiando el contenido del 64 y el 24 (correlativos en el pasado; véase apartado 4.2.) se puede concluir que contenía una pregunta formulada por Francisco de Villalpando, a la que, por este orden, dan respuesta Juan de Villalpando (SA7-134), mosén Moncayo (SA7-135), Juan de Tapia (SA7-136 + SA7-68bis), Alfonso Enríquez (SA7-69) y mosén Marmolejo (SA7-70) (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458) en el 64 + el 24 (véase apartado 4.2). Otro aspecto llamativo que desvela esta reordenación es que el primer texto del aragonés que ahora se lee en la antología (la canción SA7-72 o 23-ID2463) no es, en realidad, el que primero se copió: lo fue la respuesta SA7-135 o 22R<sub>2</sub>-ID2525 a la perdida pregunta de Francisco de Villalpando. Como puede apreciarse en la tabla, la separación entre sus composiciones copiadas en esta sección habría sido también mucho menor que la actual, pues entre el intercambio de pregunta y respuestas y la canción SA7-72 (23-ID2463) tan solo se interpone un poema de Montoro (SA7-71).

También es significativo que los textos que figuran en los folios siguientes se deban a autores con los que Moncayo mantiene algún tipo de conexión poética: es el caso de SA7-75 y SA7-76 + SA7-86bis de Juan de Tapia –autor participante en el intercambio de pregunta-respuestas–, que se copian poco después de la canción SA7-72 (23-ID2463) del aragonés; uno de estos poemas, el *Dezir de Johan de Tapia fecho en la Malapagua presión de Genoua* (SA7-76 + SA7-86bis), fue compuesto, además, tras la derrota militar de Ponza (Giuliani 2004: 14), episodio en el que es posible ubicar también a Moncayo (véase apartado 3.2.2.) Algo similar ocurre con SA7-89 y SA7-90 de Alfonso Enríquez, responsable de otra respuesta integrada en el intercambio poético y vinculado aquí también con el aragonés a través de lo que semeja una acomodación no registrada por Dutton (1990-1991), por cuanto la mudanza de SA7-89 del Enríquez recuerda a unos versos del *dezir* SA7-296 de Moncayo; la coincidencia no hubo de ser accidental habida cuenta de que ambos se relacionaron literariamente en la serie poética iniciada por Villalpando (véase apartado 3.3.2.).

Tampoco parece azaroso que, tras estas dos piezas de Alfonso Enríquez (SA7-89 y SA7-90), se copie el *Miserere* de Francisco de Villalpando (SA7-91), quien fue el artífice de la perdida pregunta que dio origen a las respuestas de los caballeros a los que he aludido. Ya por último, llama la atención que aparezca aquí también la célebre *Querella de amor* del marqués de Santillana (SA7-93), una creación que fue imitada por mosén Moncayo en el *dezir*

SA7-296 (27-ID2655) incluido más adelante.<sup>391</sup> Al igual que sucedía con Pedraza y el de Mendoza, todo parece apuntar hacia un contexto de creación y circulación común de las piezas, una hipótesis factible en cuanto se trata, en su totalidad, de figuras que habrían nacido y mantenido actividad literaria en la primera mitad del XV y en la corte. Los hermanos Villalpando, de procedencia castellana, nacen en torno a 1415, pero en 1435 se ven obligados a huir a Aragón por un asesinato que había perpetrado su padre Ruy García; desde allí, donde fueron muy bien recibidos, se embarcaron en la expedición napolitana que culminó con la derrota militar en Ponza; fueron apresados en la batalla y regresaron a la Península, respectivamente, en 1435 (Francisco) y 1438 (Juan) (Conde Solares 2009: 28-31). Por su parte, Juan de Tapia, probablemente de origen aragonés, nace en los primeros años del siglo XV y en 1435 también participa en Ponza, donde fue encarcelado; después de su liberación (antes de enero de 1436), permanecerá en tierras italianas hasta el final de su vida, que puede fecharse en la década de 1460 (Giuliani 2004: 13-22). Alfonso Enríquez, quien, según Beltran, no debe ser identificado con ninguno de los almirantes de igual nombre con quienes tradicionalmente ha sido asociado (véase Vendrell 1945, Aubrun 1951, Pintacuda 1999), sería un autor del reinado de Juan II de Castilla y los infantes de Aragón, partidario de estos últimos y en ningún caso posterior a 1454 (Beltran 2001: 70); como ha estudiado Tato (2016b), es muy posible que se trate del hijo de Pedro Enríquez, y que se adscriba al círculo del duque de Arjona. Por último, mosén Marmolejo ha sido identificado con Juan Fernández Marmolejo, vivo en las primeras décadas del siglo XV (Tosar López 2014: 442), mientras que la cronología de Íñigo López de Mendoza es bien conocida (1398-1458).

En cuanto a las cinco piezas restantes de mosén Moncayo, estas fueron copiadas entre el actual folio 139r y el 142v, una localización tampoco exenta de problemas materiales; esta es la secuencia que presentan actualmente:

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-289	137r	0131	Macías	<i>Macias</i>	Catiuo de minya tristura
SA7-290	137v	0447	Macías	<i>Macias</i>	Ay senyora en quien fiança
SA7-291	138r-v	0130	Macías	<i>Otra. Macias</i>	Con tan alto poderio
SA7-292	138v	2651	Macías <sup>392</sup>	<i>Otra</i>	Pues mi triste corazon

<sup>391</sup> Frente a lo que sucede con su *Infierno*, también copiado en SA7 y rubricado como tal, la *Querrela* de Santillana se presenta en *Palacio* únicamente con el epígrafe *Deçir que fizo Enyego Lopez de Mendoca* (Tato 2012b, II: 350).

<sup>392</sup> Aun cuando el texto ha llegado sin atribución, Tato demostró que es posible imputarlo a Macías (2001: 12).

SA7-293	139r	2652	Mosén Moncayo	<i>Cancion de mosen Moncayo</i>	Ay mi bien e non me dedes
SA7-294	139r-v	2653	Mosén Moncayo	<i>Otra cançion de mosen Moncayo</i>	Ni vue nin pude aver
SA7-295	139v-140r	2654	Mosén Moncayo	<i>Mosen Moncayo</i>	Pues veo que desechar
SA7-296	140r-141v	2655	Mosén Moncayo	<i>Otro dezir de mosen Mocayo</i>	En lalua antes del dia
SA7-297	141v-142r	2662	Alfonso Enríquez	<i>La crida de Alfonso Enriquez</i>	Esta es la justia
SA7-298	142r	2663	Juan de Tapia	<i>Johan de Tapia</i>	Yo non quiero mal dezir
SA7-299	142r-v	2664	Mosén Moncayo	<i>Mosen Moncayo</i>	Pues vos he obedesçido
SA7-300	142v-143r	2665	Pedro de la Caltraviesa	<i>Pedro de la Caltraniesa</i>	Ya non se nada que diga
SA7-301	143r-v	2666	Juan de Padilla	<i>Johan de Padilla</i>	Non despiense quien pensaua
SA7-302	143v	2667	Juan de Silva	<i>Johan de Silva</i>	Senyora sin mas fallir

Tabla XV

Como se verá, estos folios, que se inician con una agrupación de cuatro poemas debidos a la pluma de Moncayo (SA7-293, SA7-294, SA7-295 y SA7-296 o 24-ID2652, 25-ID2693, 26-ID2654 y 27-ID2655), no fueron precedidos en el pasado por el actual 138, sino que debían de encontrarse en otra ubicación, probablemente cercana a sus otras dos obras; de hecho, la mano que copia el 139 y ss. es distinta que la del 138, pero similar a la del 64, 24, 25..., lo que implica que probablemente su obra fue incorporada por el mismo copista y no se encontraba tan disgregada en el manuscrito como en la actualidad (véase apartado 4.2.). Para lo que ahora interesa, ello resulta en que los textos de Macías que hoy preceden al bloque de cuatro composiciones de Moncayo (SA7-293, SA7-294, SA7-295 y SA7-296 o 24-ID2652, 25-ID2693, 26-ID2654 y 27-ID2655), no pueden tomarse como los poemas que originalmente antecedian a los del aragonés. Sí son colindantes con su obra, en cambio, los que figuran entre SA7-296 (27-ID2655) y SA7-299 (28-ID2664, el último de los copiados), uno de ellos debido a Alfonso Enríquez (SA7-297) y otro a Juan de Tapia (SA7-298), autores con los que participó en el intercambio de pregunta-respuestas (la canción SA7-298 de Juan de Tapia guarda, además, cierta conexión temática con SA7-299 o 28-ID2664 de Moncayo; véase apartado 3.3.).

En fin, el examen de la posición de sus poemas en el manuscrito proporciona significativas informaciones que han de ser tomadas en consideración. En primer lugar, sus textos resultaron afectados por varios desórdenes que se produjeron en el códice; ello trajo

como consecuencia una reordenación errónea de las composiciones, pues sus obras se hallaban inicialmente más cercanas unas de otras de lo que permite conjeturar el estado actual del cancionero (y probablemente la totalidad de ellas fueron copiadas por la misma mano). En segundo lugar, figuran en cercanía con las de otros escritores con los que Moncayo sostuvo algún tipo de vinculación literaria: Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, Francisco de Villalpando e Íñigo López de Mendoza.

En cuanto a las citas de versos del autor, que también permiten establecer relaciones literarias (véase Introducción), a excepción del aludido pasaje de Alfonso Enríquez en ID0021 “Dizen que fago follia” (similar a otro de 27-ID2655 de Moncayo, si bien es difícil saber quién emuló a quién), sus piezas no son recordadas por otros poetas; con todo, Santillana menciona el apellido Moncayo en su *Comedieta de Ponza* al dar cuenta de los linajes que se hallaron en esta célebre batalla (1435):

Allí se nonbravan los Lunas e Urrea,  
Yxar e Castro, Heredia, Alagón,  
Lihori, *Moncayo*, Urrias, Gurrea,  
con otros linajes de noble nasçión (Kerkhof 1987: 175; la cursiva es mía)

La alusión explícita de los orígenes nobles de la familia (algo que, por otra parte, podría colegirse del tratamiento *mosén Moncayo* de las rúbricas de SA7), informa de que el poeta (o algún familiar suyo) participó en este episodio bélico, algo que casa bien con sus relaciones literarias con Juan de Tapia o los hermanos Villalpando (que igualmente se hallaban en Ponza).<sup>393</sup> Por otro lado, y aunque Moncayo no aparece como destinatario de composición alguna, su intervención en el largo intercambio poético iniciado con la pregunta de Villalpando lo muestra como un poeta resuelto, que participa activamente en el ambiente cortesano palaciego; asimismo, su inquietud literaria se percibe en su *dezir* citador 27-ID2655, en el que incorpora varios textos (entre ellos uno suyo, pero otros probablemente ajenos y para los que no existen más testimonios; véanse apartados 3.3. y 4.).

En lo que toca al examen individual de sus poemas, y al ser en su totalidad de contenido amoroso, es poco lo que puede concluirse acerca del autor, pero la revisión lingüística de su obra confirma su procedencia aragonesa; y es que en ella se localizan en final de verso (que prueba la responsabilidad del autor) algunos orientalismos como “quí” (24-ID2652, v. 11), “quesido” o “m’esmorti” (25-ID2653, vv. 9 y 12 respectivamente),

---

<sup>393</sup> Más adelante veremos que mosén Moncayo intervino en este episodio militar (véase apartado 3.2.2.)

circunstancia que armoniza con la dignidad de *mosén* de las rúbricas de la colectánea salmantina.

De las informaciones aportadas por sus poesías se puede, en suma, afirmar que el escritor fue un individuo de apellido *Moncayo*, que compuso sus textos antes de 1444 –a juzgar por su inclusión en SA7– y en alguno de los entornos cortesanos que tienen cabida en esta colectánea (todo apunta hacia el de los infantes de Aragón: su procedencia, sus relaciones literarias...); así las cosas, se trata de un importante caballero –como se desprende del tratamiento que se le da en las siete rúbricas (*mosén*)–, muy probablemente de origen aragonés –además del tratamiento, se detectan en su obra vocablos de procedencia oriental en posición de rima–, que participa activamente del juego poético cortesano con otros personajes de la época como los hermanos Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, mosén Marmolejo o incluso el propio Íñigo López de Mendoza. Con algunos de ellos podría, además, haber compartido experiencias vitales en Ponza, donde Santillana sitúa al linaje Moncayo en su célebre *Comedieta* y en donde se hallaron varios de aquellos escritores.

### 3.2.2. Mosén Moncayo en otras fuentes

En la búsqueda de figuras que se adecuen al perfil del escritor, al igual que en las anteriores indagaciones biográficas, primaré siempre las fuentes contemporáneas al personaje, que ofrecen informaciones cercanas temporalmente a él.<sup>394</sup> Con todo, y dada la escasez de testimonios cronísticos aragoneses del siglo XV, utilizaré como base los monumentales *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita, que inauguran la historiografía oficial en ese territorio –no en vano, Sarasa Sánchez considera a su autor “el primer medievalista de Aragón” (2013: 61), pues indagó en los archivos y utilizó documentación original, sabiendo “depurar en lo posible el conocimiento para ofrecer un conjunto equilibrado de carácter historiográfico” (*ibid.*).<sup>395</sup>

<sup>394</sup> He tenido igualmente en cuenta, por las razones explicadas (véase apartado 1.2.1.), las fuentes secundarias tales como genealogías o nobiliarios de épocas posteriores, si bien de forma complementaria y, cuando incluya datos procedentes de obras de este tipo, lo explicitaré.

<sup>395</sup> Entre las crónicas anteriores que he revisado para este estudio se encuentran la historia de Fernando I de Aragón de Lorenzo Valla (*Laurentii Vallensis Patritii romani historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae libri tres*), los dichos y hechos del rey Alfonso V de Aragón de Antonio Beccadelli “el Panormita” (*De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum*), los comentarios sobre las gestas de Alfonso V en Nápoles de Bartolomé Facio (*De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege commentariorum libri decem*) y la llamada *Coronica de Aragón* de Gauberto Fabricio de Vagad, la primera crónica aragonesa en lengua vernácula. En ninguna de estas fuentes aparece mentado el

La consulta de las fuentes cercanas cronológicamente al poeta de SA7 ha revelado la existencia, al menos, de tres individuos de origen aragonés apellidados *Moncayo*, pertenecientes a la misma familia (son, respectivamente, un padre y sus dos hijos varones); su cronología es compatible con la del escritor (estaban vivos en la primera mitad del siglo XV):

- (I) Juan de Moncayo,
- (II) Juan de Moncayo y Coscón y
- (III) Sancho de Moncayo y Coscón.<sup>396</sup>

Seguidamente trazo las biografías de los tres candidatos, lo que posibilitará la identificación del versificador de *Palacio*.

### 3.2.2.1. Juan de Moncayo

El primer Juan de Moncayo (I) debió de nacer en la penúltima o última década del siglo XIV (1380-1390), pues en un documento de 1408 aparece ejerciendo funciones que corresponden a un adulto (ciertos trámites para la adquisición del lugar de Maleján, que después se convertiría en su señorío), y en otro de 1412 figura casado con María de Coscón, hija de Beltrán de Coscón y Angelina Cesuals.<sup>397</sup> Estas y aun otras escrituras datadas durante el corto reinado de Fernando I de Aragón (1412-1416) dan una idea no solo de su elevada posición social (se le llama “caballero” y “mosén” en varias de ellas), sino del relevante papel que desempeñó al servicio del de Antequera (por lo cual, según consta en los textos, era recompensado económicamente); los documentos permiten también conocer que era

---

apellido *Moncayo*, y de ahí la necesidad de acudir a los datos de Zurita. Todas estas producciones historiográficas (y aun otras posteriores de interés para el conocimiento de la historia de Aragón) son accesibles a través del portal *Biblioteca Virtual de Aragón* <http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/cronistas/i18n/micrositios/inicio.cmd> [visitada el 2 de junio de 2016].

<sup>396</sup> Dada la coincidencia nominal entre Juan de Moncayo (padre) y Juan de Moncayo y Coscón (hijo), y por razones prácticas, a estos nombres otorgaré, respectivamente, un (I) para el progenitor y un (II) para el descendiente. Una primera versión de estas ideas puede consultarse en López Drusetta (2014b).

<sup>397</sup> Se trata de una comisión de Benedicto XIII al obispo de Tarazona sobre la venta del lugar de Maleján conservada en el A.H.N con la signatura CLERO-SECULAR\_REGULAR, Car.3784, N.3 (fecha el 9 de septiembre de 1408 en Perpiñán) y de un albarán de María de Coscón, mujer de Juan de Moncayo, señor de Maleján, de 4000 sueldos jaqueses por el pago anual de un censal conservado en ese mismo lugar con la signatura DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.47, N.89 (fecha el 13 de mayo de 1412). He tenido noticia de los documentos a que haré mención fundamentalmente a través del *Portal de Archivos Españoles (PARES)* <<http://pares.mcu.es/>> [visitado el 24 de septiembre de 2016], de los *Índices de la Colección Salazar y Castro* <<http://dokuklik.snae.org/salazar.php>> [visitado el 24 de septiembre de 2016], así como del *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms* (1974) y de los *Pergaminos aragoneses del Fondo Sástago: siglo XV* (Lleal Galcerán 2007). Sobre la adquisición del señorío de Maleján por Moncayo (I) véase Lafoz Rabaza (1994: 28-29); para Beltrán de Coscón, caballero de procedencia catalana asentado en Aragón (donde experimentó un rápido ascenso social y llegó a obtener títulos nobiliarios), véase Mainé Burguete (2006: 144-156).

consejero de ese monarca, señor de Maleján en 1412, habitante de Zaragoza en 1414 y señor de Albalate de Cinca en 1423.<sup>398</sup> Las informaciones armonizan con el perfil que de él traza Zurita en sus *Anales*:

Era este un *muy principal caballero*; y según en la estimación y cuenta que era tenido por *el rey don Martín* y después por *el rey don Hernando –cuyo camarero fue–* y la que dél hacía *el rey don Carlos de Navarra* y ser el primero que se halla deste nombre, se conjetura haberle alcanzado los de sus casa poco antes por algún hecho muy señalado; y hay quien afirma que sucedió de unos caballeros muy ilustres del *reino de Navarra* que se decían de Asiain. Era en esta sazón *señor de Maleján* y fue *padre de Juan de Moncayo gobernador de Aragón, que fue visorey de Sicilia y murió en aquel cargo*. Y era *de los señalados caballeros que hubo en su tiempo* (Canellas López 1977-1990: XII: xxxviii; la cursiva es mía).

Zurita lo hace camarero del rey Fernando I (algo factible en cuanto existe constancia documental de sus servicios al monarca) y, además, lo relaciona con su antecesor Martín I el Humano (1396-1410) e incluso con Carlos III de Navarra (1387-1425), informaciones para las que no he localizado pruebas más antiguas que el testimonio del cronista aragonés.<sup>399</sup> Se refiere también a su linaje, que liga al territorio navarro (lo cual casa bien con su pretendida filiación con Carlos el Noble);<sup>400</sup> lo sitúa como uno de los principales caballeros de su tiempo, en consonancia con la preeminencia que se le otorga en la documentación histórica, y afirma que fue señor de Maleján y padre de Juan de Moncayo (II) gobernador de Aragón,

---

<sup>398</sup> Son varios los testimonios de los que extraigo estos datos: un albarán de Juan de Moncayo, señor del lugar de Maleján, habitante de Zaragoza, de 4 000 sueldos jaqueses por el pago anual de un censal de su mujer María Coscón (conservado en el A.H.N con la signatura DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.54, N.48 y fechado el 21 de mayo de 1414); otro de similares características (custodiado en el mismo archivo con la signatura DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.50, N.31 y fechado el 1 de julio de 1415); la venta de derechos sobre Biel y El Frago efectuada por María de Coscón, mujer de Juan de Moncayo, señor de Albalate de Cinca (disponible en el Archivo de la Corona de Aragón –A.C.A. en adelante– con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 03, PERGAMINO N° 147 [LIG 026/006] y fechada el 17 de noviembre de 1423 en Zaragoza); la transcripción de este último puede encontrarse en Lleal Garcerán (2006: 72-75). El *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms* da noticia también de un documento en el cual Fernando de Antequera ordena a Juan de Moncayo (I) que le acompañe a su entrevista con el Papa, fechado el 7 de abril de 1415 en Valencia (1974, I: 3); asimismo, Sarasa Sánchez cataloga varias recetas datadas durante el reinado de Fernando I en las que se constata el pago por parte de la corona de ciertas cantidades a Juan de Moncayo (1986: 193, 197, 198, 215, 226 y 231).

<sup>399</sup> Sobre Fernando de Antequera véanse los ya mencionados trabajos de Sarasa Sánchez (1986) y González Sánchez (2012), además de Vicens Vives (1956: 69-102) y Valdeón Baruque (2001: 103-120); de Martín el Humano se ocuparon Tasis i Marca (1962: 197-243) y García Herrero (1993); para Carlos III de Navarra véase Narbona Cárceles (2006) y Ramírez Vaquero (2007). En lo que atañe a la figura del camarero, este se hacía cargo de la cámara o aposentos más íntimos del soberano, “el lugar donde desarrolla su vida privada, donde duerme, donde se guarda su ajuar, y asimismo donde escriben y archivan sus documentos más personales o secretos” (Salazar y Acha 2000: 245). El dignatario que ostentaba este oficio era el camarero mayor, quien tenía a su cargo a otros camareros que ejercían realmente las funciones; aunque en principio era un oficio modesto, durante los siglos XIV y XV llega a alcanzar una enorme importancia, convirtiéndose en el colaborador más estrecho del monarca y su hombre de mayor confianza (*ibid.*).

<sup>400</sup> Los genealogistas García Carraffa también hacen a los Moncayo proceder de los Asiain de Navarra (1952-1958: s. v. *Moncayo*).

datos que, como se verá, pueden ser refrendados en los testimonios existentes sobre el personaje.<sup>401</sup>

El cronista ofrece otras informaciones que lo muestran como una figura activa en la vida pública de la época: en el lapso temporal que discurre entre 1412 y 1414 desempeña algunas tareas en su condición de caballero y camarero del rey. Así, en 1412, acude a las cortes para ratificar a Fernando I como legítimo monarca; en 1413 capitanea una revuelta contra el conde de Urgel; en 1414 entrega al duque de Benavente, por lo que se le otorga la tenencia del castillo de Mallén y sirve, además, de intermediario entre Fernando I y Carlos III de Navarra en la anulación de los desposorios del infante don Juan con la hija de este, Isabel de Navarra; por esta última empresa Juan de Moncayo (I) es recompensado por Fernando de Antequera con la tenencia de los lugares y castillos de Clamosa y Puy de Cinca (véase Canellas López 1977-1990: XII: i, xii, xxxviii, xlii).<sup>402</sup>

Menos abundantes son los datos sobre Juan de Moncayo (I) a partir de 1423 (apenas existe documentación catalogada y los *Anales* tampoco refieren sucesos en los que haya participado).<sup>403</sup> Aun así, a propósito del relato de la derrota militar en Ponza (1435) –en la que se halla el hijo primogénito Juan de Moncayo y Coscón (II)–, Zurita revela importantes informaciones sobre la trayectoria vital de padre y descendiente: el cronista explica que el rey Alfonso V de Aragón (1416-1458) había nombrado gobernador de Aragón a Juan de Moncayo (I) después de que el cargo quedase vacante por la muerte de Juan López de Gurrea; sin embargo, señala que el mandato de mosén Moncayo (I) en ese cargo duró muy poco tiempo, pues falleció enseguida y la dignidad fue perpetuada –tras un breve período en

---

<sup>401</sup> A propósito de los caballeros y la caballería, la bibliografía es abundante: un panorama general puede encontrarse en el clásico estudio de Keen (1986); son también útiles Quintanilla Raso (1996), Gibello Bravo (1999), Cátedra (2007) o Rodríguez Velasco (2009); para el ámbito aragonés (reinado de Alfonso V) véase Saiz Serrano (2008).

<sup>402</sup> A pesar de que, en un principio, el infante Juan (futuro Juan I de Navarra y II de Aragón) estaba desposado con Isabel de Navarra (se conserva una carta escrita a principios de septiembre de 1414 por su padre el rey Fernando a su mujer la reina Leonor en la que le pedía que lograra la firma del infante autorizando a *Juan de Moncayo* la ratificación de los capítulos de su matrimonio con la infanta Isabel de Navarra; véase López Rodríguez 2004: 288), en 1415, su padre negocia su enlace con Juana II, reina de Nápoles; sin embargo, doña Juana termina desposándose con Jacobo de Borbón, lo que echa por tierra los planes matrimoniales del de Antequera. Finalmente, en 1420, el infante Juan se casa, por propia iniciativa, con Blanca de Navarra –hija y heredera de Carlos III de Navarra–, lo que le permitió acceder a ese trono. Para la figura de Juan de Navarra véanse los ya citados trabajos de Vicens Vives (1953 y 1956: 148-198) o el más reciente de Ostolaza Elizondo (2000) y, para su reinado en Aragón, Valdeón Baroque (2001: 233-259).

<sup>403</sup> El *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms* da noticia de varios documentos fechados entre los años 1424 y 1431 que sitúan a un “mosén Juan de Moncayo” llevando a cabo varias empresas al servicio de Alfonso V el Magnánimo (1974, I: 3-4); en otro testimonio aportado por Sesma Muñoz y Sarasa Sánchez (1976: 131-132) aparece un “mossen Johan de Moncayo” como participante en las cortes de Valderrobres (1429). Con todo, no es tarea fácil dilucidar si dichas fuentes se refieren a Juan de Moncayo (I) o a su hijo Juan de Moncayo y Coscón (II), quien es posible que por entonces ejerciese ya como un adulto.



que fue asumido por Martín de Torrellas– en su hijo Juan de Moncayo y Coscón (II), persona de confianza del Magnánimo:<sup>404</sup>

Y el que era entre todos muy favorecido del rey y su privado fue *Juan de Moncayo*; y *hizo el rey merced del oficio de la gobernación del reino de Aragón* por muerte de Juan López de Gurrea a *Juan de Moncayo su padre*; y *por la muerte del padre*, que vivió pocos días, después habiéndose proveído aquel cargo a Martín de Torrellas, le revocó el rey del oficio y *hizo merced dél a Juan de Moncayo* (Canellas López 1977-1990: XIV: xxxi; la cursiva es mía).

Este nombramiento advierte de la confianza que ambos miembros del linaje Moncayo inspiraron al rey Alfonso V, pues el gobernador de Aragón “forma parte del conjunto institucional del que se sirvió la monarquía para controlar y gobernar dicho territorio”; se trata de un cargo “de nombramiento real, vitalicio aunque revocable y con atribuciones añadidas a las propias en situaciones de emergencia como la organización de la defensa territorial o la suplencia de la autoridad real en épocas de interregno” y, en Aragón, sus competencias pasan también por “desplazarse continuamente por todo el territorio para administrar justicia, mantener el orden y actuar en ocasiones excepcionales” (Sarasa Sánchez 1999: 9-10).<sup>405</sup> Con todo, el relevo en la titularidad de la gobernación de Aragón de padre a hijo debió de acaecer no en 1435 como parece sugerir Zurita al insertar la información en el episodio de Ponza, sino hacia 1437, fecha en la que se data el testamento de Juan de Moncayo (I). El documento, que Moncayo (I) redacta en la ciudad de Zaragoza “mayor de días” y “estando enfermo pero lohado dios en mi buen seso firme memoria e palabra manifiesta temjendo morjr” (Lleal Garcerán 2007: 129), permite constatar, además de su deceso en 1437, la existencia de dos hijos suyos en la fecha de su redacción: Juan de Moncayo y Coscón (II) –primogénito y heredero universal de sus bienes– y Cecilia Moncayo. También se alude en la fuente a su mujer María de Coscón –todavía viva en esa fecha– y a dos nietas suyas, Serena y Angelina de Moncayo, hijas de su primogénito Juan de Moncayo y Coscón (II); por último, el hecho de que Moncayo (I) se refiera a su sucesor Juan de Moncayo y Coscón (II) como “*mossen Johan de Moncayo cauallero fillo mio*” (*ibid.*) indica de la relevante posición social de la que este, por aquel entonces, debía de gozar.<sup>406</sup>

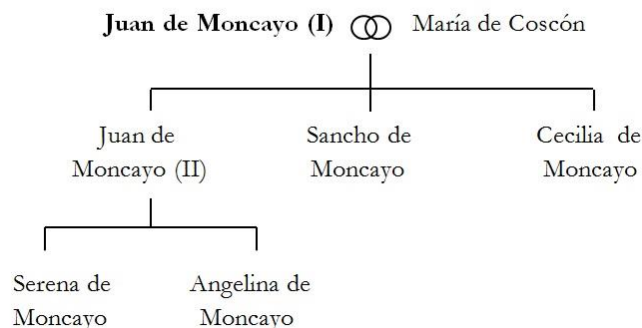
Una vez trazada la biografía del personaje, no se puede descartar que sea Juan de Moncayo (I) (nac. c. 1380-1390, †1437) el creador de los siete poemas conservados en el

<sup>404</sup> La bibliografía sobre Alfonso V es abundante; sobre su figura siguen siendo fundamentales VV.AA. (1960) y Ryder (1992), además de Vicens Vives (1956: 103-147) y Valdeón Baroque (2001: 165-190).

<sup>405</sup> Sobre el cargo de gobernador de Aragón véase también Lalinde Abadía (1963).

<sup>406</sup> El documento se conserva en el A.C.A. con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 04, PERGAMINO N° 171 (LIG 020/012), fechado el 21 de marzo de 1437 en Zaragoza; su transcripción completa en Lleal Garcerán (2007: 129-130).

*Cancionero de Palacio* pues, para empezar, es denominado en varios de los documentos a que he aludido como *mosén* (al igual que en las rúbricas de SA7). Además, su estatus social (del que son muestra, amén de su título de *mosén*, su posición de caballero al servicio de varios reyes –entre los que sobresale Fernando I, a quien auxilió en varias ocasiones–, sus señoríos de Maleján y Albalate de Cinca y su designación como gobernador de Aragón poco antes de su muerte) dan idea de un individuo con acceso a los entornos cortesanos donde sonaba la poesía cancioneril, una circunstancia que lo acredita como firme candidato a la autoría de las obras. Así las cosas, su fecha de nacimiento (en torno a 1380-1390) no armoniza demasiado bien con las relaciones literarias del escritor, pues los interlocutores de este en la serie de pregunta-respuestas son una o incluso dos generaciones más jóvenes que Juan de Moncayo (I) –téngase en cuenta que el caballero afirma ser “mayor de días” y encontrarse enfermo cuando redacta su testamento; aunque el concepto de vejez en la época no sea el mismo que el que se maneja en la actualidad, es aceptable que contase con 50 años cuando lo dicta en 1437.<sup>407</sup>



Árbol 12: Juan de Moncayo (I)

<sup>407</sup> Aunque aquí me valgo del concepto de *generación*, como hizo Beltran (1988), evito en este estudio encasillar a un determinado autor en alguno de los grupos propuestos por este investigador. Por otro lado, no es imposible pensar que se dé un intercambio poético entre interlocutores de diferente edad; tal sucede con los versos que se entrecruzan Gómez Manrique y Francisco Bocanegra (véase Caravaggi 1986: 44).

## 3.2.2.2. Juan de Moncayo y Coscón

De la existencia de Juan de Moncayo y Coscón (II), hijo de Juan de Moncayo (I) y María de Coscón, dan buena cuenta no solo el testamento de su padre (en el que este lo nombra su sucesor), sino también varios documentos posteriores a ese deceso (†1437), los *Anales* de Zurita y aun otros testimonios contemporáneos al personaje. A pesar de que los catálogos de archivos que he consultado no ofrecen noticias seguras sobre Juan de Moncayo y Coscón (II) hasta 1440, el cronista aragonés lo sitúa en 1435 en la batalla de Ponza junto con un hermano suyo llamado Sancho de Moncayo; tras la derrota militar, ambos fueron apresados, y Sancho murió en la cárcel antes de ser liberado:

Destos reinos hubo muy principales señores que fueron prisioneros; y eran don Lope Ximénez de Urrea, Juan López de Gurrea gobernador de Aragón, fray Fortuño de Heredia caballero de la orden de San Juan, *Juan de Moncayo y Sancho de Moncayo su hermano*. (...) Y de los caballeros aragoneses había muerto en esta sazón Miguel de Embún; y *después murieron Juan López de Gurrea gobernador de Aragón y Sancho de Moncayo antes que se rescatasen* (Canellas López 1977-1990: XIV: xxvii y xxxi; la cursiva es mía).

Es evidente que este Sancho de Moncayo hubo de ser también fruto del matrimonio entre Juan de Moncayo (I) y María de Coscón; sin embargo, la escasísima documentación existente sobre él, su temprana muerte en Ponza (†1435), junto con el hecho de que no sea mencionado en el testamento de su progenitor (algo lógico si se tiene en cuenta que cuando este lo redacta en 1437, Sancho llevaba cerca de dos años muerto), oscurecen el conocimiento de su figura. Pero no por ello ha de dudarse de su existencia; y es que, a las informaciones aportadas por Zurita, puede añadirse el testimonio del contemporáneo *Dietari del capellà d'Alfons V el Magnànim*, en el que, entre la nómina de presos aragoneses en Ponza, se menciona a “mossen Johan de Muncayo” y a “Sanxo de Muncayo” (Rodrigo Lizondo 2011: 194).<sup>408</sup> La cita permite constatar que era únicamente a Juan (II) como primogénito y heredero, y no a Sancho, a quien se aplicaba el título de respeto *mosén*, del que ya disfrutaba su padre Juan de Moncayo (I), lo que más adelante permitirá excluir a Sancho de ser identificado con el poeta de SA7 (véase apartado 3.2.2.3.).<sup>409</sup>

Ha de suponerse que, si en 1435 participó en los episodios de Ponza, Juan de Moncayo y Coscón (II) era por aquel entonces adulto; a ello puede sumarse el matrimonio de sus padres en una fecha anterior a 1412 (véase apartado 3.2.2.1.), lo que resulta en que su

<sup>408</sup> Sobre los sucesos de Ponza véase Benito Ruano (1964 y 1967). Por lo que se refiere al *Dietari del capellà d'Alfons V el Magnànim*, se trata de una interesante crónica y dietario de origen valenciano escrito por Melcior Miralles, autor eclesiástico, en la segunda mitad del siglo XV; en ella se proporcionan abundantes informaciones sobre los reinados de Alfonso V y Juan II de Aragón (véase Rodrigo Lizondo 2011: 9-46).

<sup>409</sup> Nótese también que en el texto Zurita sitúa la muerte del gobernador de Aragón Juan López de Gurrea por estas fechas, lo que posibilitó el nombramiento de Juan de Moncayo (I) en el cargo (véase apartado 3.2.2.1.).

nacimiento debió de producirse entre 1405 y 1410 aproximadamente. Su nombramiento como gobernador de Aragón, a juzgar por la fecha de la muerte de su progenitor (†1437) – quien antes ostentó brevemente la dignidad (véase apartado 3.2.2.1.)–, hubo de acaecer poco después, momento a partir del cual podemos localizarlo en la documentación ejerciendo este cargo.<sup>410</sup> Las capitulaciones matrimoniales de su hija Serena de Moncayo con Juan de Bardají en 1446 permiten conocer la existencia tanto de esta descendiente (que ya aparecía en el testamento de Juan de Moncayo [I]), como de su madre Serena Sacosta, mujer de Juan de Moncayo y Coscón (II); complementariamente, y suponiendo a Serena de Moncayo una edad en torno a los quince años en la fecha de su enlace, puede deducirse que el del propio Moncayo (II) con Serena Sacosta debió de producirse hacia 1430.<sup>411</sup>

Como gobernador de Aragón, su período de máxima actividad a juzgar por las fuentes, comprende los años que transcurren entre 1447 y 1458, cuando se localizan diferentes albaranes en los que la comunidad entrega distintas cantidades a su favor.<sup>412</sup> Durante este período, Zurita lo sitúa al servicio de Juan I de Navarra cumpliendo varios cometidos: en 1447, expulsa del reino a los gascones, es enviado por ese rey a defender la frontera de Calatayud de los castellanos y acude a las Cortes de Zaragoza (Canellas López 1977-1990: XV: l-li); en 1448, don Juan lo envía a la frontera de Castilla (*ibid.*, XV: lv); en 1450, cerca el castillo de Bordalba, donde había entrado Pedro de Mendoza (*ibid.*, XV: lix); en 1451, es uno de los embajadores que intenta mediar en la vuelta a Aragón del ausente Alfonso V (*ibid.* XV: lxxv); por entonces se ve envuelto también en alguna de las desavenencias entre el monarca navarro y su hijo el príncipe de Viana (*ibid.* XVI: xxxiv).<sup>413</sup>

---

<sup>410</sup> Como tal figura en un albarán de 1 000 sueldos jaqueses que se le otorgan por las buenas obras y favores hechos a la justicia en las causas de la comunidad (A.H.N., signatura DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.58, N.105, fechado el 5 de noviembre de 1440).

<sup>411</sup> Los capítulos matrimoniales de Juan de Bardají y Serena de Moncayo se conservan en el A.C.A. con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 07, PERGAMINO N° 347 (LIG 006/001), fechados el 26 de febrero de 1446 en Alfajarín, Albalate de Cinca. Como revela el propio documento, Juan de Bardají era hijo de un caballero de nombre homónimo, camarlengo del rey y señor de la baronía de Antillón, y de su esposa Beatriz de Pinós.

<sup>412</sup> Estos albaranes se conservan en el A.H.N. con las signaturas DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.62, N.89 (fechado el 28 de marzo de 1450), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.57, N.173 (6 de febrero de 1451), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.48, N.8 (21 de marzo de 1452), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.70, N.155 (3 de agosto de 1454), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.51, N.107 (29 de septiembre de 1454), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.56, N.153 (2 de febrero de 1455), DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.76, N.243 (11 de noviembre de 1455).

<sup>413</sup> El *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms* da asimismo noticia de un documento fechado en 1452 en el cual la reina María, esposa de Alfonso V, pide a Juan de Moncayo y Coscón (II), en calidad de gobernador, que ponga fin a cierto conflicto originado en la ciudad de Lérida (1974, I: 3-4). Una biografía de Carlos de Viana puede encontrarse en Ramírez Vaquero y Tamburri (2001) y Pascal Ros (2002). Por otro lado, y aunque desconozco la fuente de la que procede su información, Ryder sostiene que, por el año de 1457, Moncayo (II) “fue acusado de

La intervención de Juan de Moncayo y Coscón (II) en los conflictos entre el de Viana y su padre proseguirá en los años que siguen a la muerte de Alfonso V cuando, como refiere Zurita, el recién coronado rey Juan II de Aragón lo envía a Sicilia para instar al príncipe Carlos y al virrey Lope Jiménez de Urrea a viajar desde allí a Mallorca, cometido que Moncayo consigue llevar a cabo y por el cual el soberano lo insta a quedarse con el virreinato de Sicilia que había pertenecido a Urrea (Canellas López 1977-1990: XVI: lv).<sup>414</sup> Ciertamente, la documentación permite constatar que así lo hizo, pues existen sendos testimonios de agosto de 1459 y enero de 1460 que Moncayo (II) firma como “virrey de Sicilia” encontrándose en ese territorio;<sup>415</sup> con todo, ello no supuso la pérdida de su puesto como gobernador de Aragón, como evidencian varios albaranes, de entre 1459 y 1462, por los cuales la comunidad le entrega las cantidades de dinero que el aragonés tiene asignadas por el desempeño del cargo.<sup>416</sup>

---

varios crímenes e injusticias que la reina María y el rey de Navarra se vieron en el trance de tener que investigar” (1987: 148).

<sup>414</sup> Tras la guerra civil navarra, en 1452 Carlos de Viana sale de la Península y se refugia en la corte napolitana de su tío Alfonso V, de la que parte hacia Sicilia después de la muerte del Magnánimo en 1458; desde allí, a instancias de su padre el entonces ya Juan II de Aragón y por intermediación de Juan de Moncayo (II), regresará a Mallorca, donde su progenitor lo retendrá entre 1459 y 1460, año en que el príncipe vuelve al territorio peninsular. Un detallado estudio de ese período en la vida de don Carlos puede encontrarse en la tesis doctoral inédita de Miranda Menacho (2011: 149-218), quien, además, da noticia y transcribe documentación sobre la actuación de Juan de Moncayo (II) (*ibid.* pp. 167, 171, 189, 461, 726-729), lo que confirma la fiabilidad de los datos de Zurita.

<sup>415</sup> Como señala Mateu Ibars, en la Corona de Aragón –formada por siete reinos en época del Magnánimo–, los diferentes tipos de representación del monarca adquirieron un desarrollo notable, al exigirse la presencia de un *alter nos* en cada uno de estos territorios (2000: 458-460); en ese contexto, la figura del virrey alcanzó mayor preeminencia con los virreinos italianos. En el caso del siciliano, “correspondía a su jurisdicción convocar periódicamente cada tres años, más o menos, el Parlamento ordinario, si bien en muchas ocasiones lo hubo extraordinarios; entonces, se reunían los tres brazos, real, eclesiástico y baronal (militar), en representación de todos los súbditos” (Mateu Ibars 2000: 465). Los Parlamentos extraordinarios “se convocaban en casos extremos, cuando se necesitaba consulta inmediata para resolver situaciones políticas externas que atentaban contra la paz”; en otras ocasiones “las asambleas dependían de la corona, que pedía subsidios a los virreyes” o “se reunían para atender el orden y salubridad públicas” (*ibid.*). Sobre esta cuestión véase también Lalinde Abadía (1960).

<sup>416</sup> Los documentos a que aludo son la confirmación por el virrey de Sicilia, Juan de Moncayo, de la permuta llevada a cabo el 25 de junio de 1407, ante el Sacro Consejo del Reino de Sicilia, por la que Mateo de Moncada cambiaba con el rey Martín I de Aragón y II de Sicilia el condado de Augusta por el de Caltanissetta (conservado en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura MONCADA, CP.401, D.1 y fechado el 1 de agosto de 1459 en Palermo); el mandato del virrey de Sicilia, Juan de Moncayo, a los oficiales del reino, especialmente a los de la ciudad de Piazza, ordenando se acate el privilegio de Juan II, rey de Aragón, Sicilia y Navarra, que confirma a Guillermo Ramón de Moncada, conde de Adernò y maestre de Justicia; uno anterior concedido por Alfonso V otorgando al antedicho la gabela o rentas producidas en la aduana y caja de Piazza (conservado en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura MONCADA, CP.401, D.12 y fechado el 10 de enero de 1460 en Randazzo); y tres albaranes de 1 000 sueldos jaqueses cada uno por los servicios que Juan de Moncayo presta a la comunidad en calidad de gobernador de Aragón (conservados en el A.H.N. con las signaturas DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.59, N.137, DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.56, N.205 y DIVERSOS-COMUNIDADES, Car.62, N.136 y fechados, respectivamente, el 26 de octubre de 1459, el 8 de abril de 1462 y el 8 de noviembre de 1462).

En 1460, Juan II de Aragón y su hijo don Carlos firman la llamada “concordia de Barcelona”, un acuerdo que claramente desfavorecía al de Viana (entre otras cosas, no se le reconocía como sucesor en Navarra), pero que este acepta suscribir con el deseo de que acaben las contiendas con su progenitor; según documenta Miranda Menacho en su estudio, el príncipe Carlos se apresuró a notificar ilusionado a Juan de Moncayo (II) el logro de la paz (2011: 209-210). Poco tiempo le durará la alegría pues, ese mismo año, el de Viana decide regresar a Barcelona de su exilio mallorquín y, en diciembre, es apresado por el rey, de quien se conserva una misiva en la que explica a Moncayo (II) los desórdenes producidos en Lérida por la detención del príncipe (transcripción disponible en Miranda Menacho 2011: 779-784); después de tres meses de cautiverio, es liberado el 1 de marzo de 1461, circunstancia que, según refiere Zurita, comunica, entre otros, a “Juan de Moncayo visorrey de Sicilia” (II) (Canellas López 1977-1990: XVII: viii).<sup>417</sup>

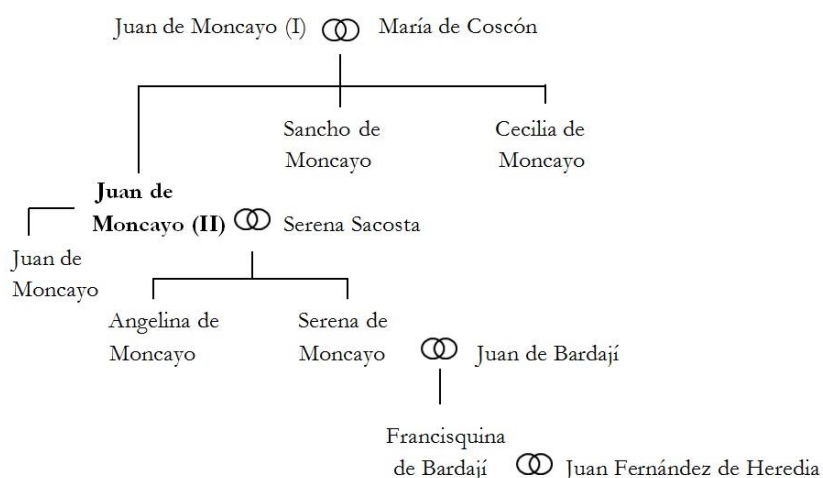
Poco tiempo le quedaba ya por aquel entonces al virrey de Sicilia y gobernador de Aragón *mosén* Juan de Moncayo y Coscón (II) (pues con esta dignidad sigue apareciendo en los testimonios de la época); y es que, a pesar de que los documentos lo sitúan con vida todavía en noviembre de 1462, el hecho de que en 1463 el virreinato de Sicilia pase a manos de Bernardo Requesens (Vicens Vives 1952: 75; véase también Mateu Ibars 1992: 59-72), unido a las palabras de Zurita, que advierte “Juan de Moncayo gobernador de Aragón, que fue visorey de Sicilia y *murio en aquel cargo*” (Canellas López 1977-1990: XII: xxxviii; la cursiva es mía), indica que Moncayo (II) debió de fallecer a finales de 1462. Un pleito por su herencia entre su hija Serena de Moncayo y la hija de esta, Francisquina de Bardají (por tanto, nieta de mosén Moncayo, que Serena había engendrado fruto de su matrimonio con Juan de Bardají, véase *supra*), fechado en 1464, ratifica que, por esa fecha, el gobernador y virrey había fallecido.<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> La muerte de Carlos de Viana se producirá al año siguiente a causa de una pleuresía, lo que dejó el camino libre a los planes sucesorios de Juan II de Aragón. Para la última etapa catalana y muerte del príncipe véase Miranda Menacho (2011: 227-447).

<sup>418</sup> Se trata de una sentencia arbitral dada en el pleito por posesiones seguido por Serena de Moncayo, viuda de Juan de Bardají, señor de Zaydín, contra su hija Francisquina Bardají y su marido Juan Fernández de Heredia, señor de Fuentes, por la herencia de Juan de Moncayo, gobernador de Aragón y padre de Serena (conservada en la Sección Nobleza del A.H.N. con la signatura PARCENT, C.41, D.20, y fechada el 22 de septiembre de 1464 en Mora, Teruel). Asimismo, existen otros documentos, algunos relativos a este pleito, y fechados entre 1464 y 1467, que aportan informaciones de interés sobre los descendientes de Juan de Moncayo y Coscón: las capitulaciones matrimoniales entre Juan Fernández de Heredia, hijo del señor de la Baronía de Mora del mismo nombre y de su esposa Juana Bardají, y Francisquina Bardají, hija de Serena de Moncayo, señora de la Baronía de Albalate, viuda de Juan de Bardají, señor del lugar de Zaydín (conservadas en la Sección Nobleza del A.H.N: con la signatura PARCENT, C.34, D.11, y fechadas el 30 de diciembre de 1464 en Mora, Teruel); el acuerdo en los pleitos pendientes otorgado entre los Bardají, Fernández de Heredia y Moncayo (conservado en el A.C.A. con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 05, PERGAMINO N° 224 [LIG

Ciertamente, la biografía de Juan de Moncayo y Coscón (II) (nac. *c.* 1405-1410, †1462) casa bien con los datos de que disponemos sobre el poeta de *Palacio*: en primer lugar, y al igual que ocurría con su padre, el personaje se presenta en la documentación como “caballero” y “mosén” Juan de Moncayo. Paralelamente, su cargo de gobernador de Aragón, que Alfonso V le perpetúa tras la muerte de su progenitor (†1437) y desde el que se mantiene en contacto con varios miembros de la realeza (el propio Magnánimo, su mujer María, Juan I de Navarra o su hijo Carlos de Viana), junto con el virreinato de Sicilia que logra al final de su vida, hablan de un individuo poderoso y con acceso a los entornos palaciegos, que bien podría haber ocupado su tiempo en la escritura de poesía cancioneril. Además, su fecha de nacimiento en torno a 1405-1410 lo sitúa más próximo generacionalmente a los autores con los que el poeta Moncayo escribió la serie de pregunta-respuestas: Francisco y Juan de Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo. Pero es, sin duda, su documentada participación en la batalla de Ponza (1435) lo que lo convierte en firme candidato a la autoría de las poesías de SA7: con los Villalpando o Juan de Tapia, quienes también se hallaron en Ponza, podría haber compartido no solo esta amarga experiencia vital en Italia, sino también la práctica literaria en la serie de pregunta-respuestas.

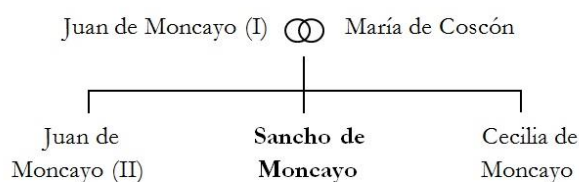


Árbol 13: Juan de Moncayo y Coscón (II)

018/017], y fechado el 8 de febrero de 1467 en Alborge); la donación de las villas de Albalate de Cinca, Montbrú y Fontclara hecha por Serena de Moncayo a su hija Esperanza de Bardají (conservada en el A.C.A. con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 05, PERGAMINO N° 223 [LIG 018/018], y fechada el 16 de junio de 1467 en Albalate de Cinca); y la concordia entre Pedro Zapata y Serena Moncayo, cónyuges, y Carlos de Zúñiga y Esperanza de Bardají, por la cual se paga la tercera parte de las rentas de Albalate, Montbrú, y Fontclara a los Moncayo (conservada en el A.C.A. con la signatura ACA, DIVERSOS, Sástago, Pergaminos, CARPETA 05, PERGAMINO N° 225 [LIG 002/016], fechada el 4 de julio de 1467 en Albalate de Cinca). En otro orden de cosas, la copia de una cláusula del testamento de Beltrán Coscón, fechada en 1509, por la que nombra como heredero a un Juan de Moncayo hijo bastardo de Juan de Moncayo (II) virrey de Sicilia conservada en la *Colección Salazar y Castro* permite postular la existencia de este descendiente ilegítimo (localización A-9, f. 83).

3.2.2.3. Sancho de Moncayo

Sancho de Moncayo y Coscón fue, según revelan los *Anales* de Zurita y el contemporáneo *Dietari del capellà d'Alfons V el Magnànim* (véase 3.2.2.2.), hermano de Juan de Moncayo y Coscón (II) e hijo, por tanto, de Juan de Moncayo (I). En 1435 se embarcó, junto con otros caballeros, entre los que se encontraba su hermano Juan, en la expedición que culminó con la batalla de Ponza, donde, tras la derrota, ambos fueron hechos prisioneros; como revela Zurita, Sancho murió en la cárcel antes de poder ser rescatado (véase apartado 3.2.2.2.). A pesar de su temprano deceso y la escasez de testimonios disponibles sobre el personaje, podría pensarse en este hombre como el autor de los poemas transmitidos por el *Cancionero de Palacio*; con todo, el *Dietari* ofrece un interesante argumento en contra: cuando cita a los prisioneros aragoneses, el capellán alude a Juan, primogénito y heredero, como “mossen Johan de Muncayo” y a Sancho únicamente como “Sanxo de Muncayo” (Rodrigo Lizondo 2011: 194). Asumiendo las limitaciones que impone la existencia de este único testimonio, ello da idea, sin embargo, de que el título de respeto *mosén* era únicamente aplicado al mayor de los hermanos Moncayo, de una consideración social mayor que la de su malogrado familiar. No es, por tanto, Sancho el autor a quien las rúbricas de SA7 individualizan como *mosén Moncayo*.



Árbol 14: Sancho de Moncayo y Coscón



## 3.2.2.4. Una propuesta de identificación

Tras haber pasado revista a las biografías de los tres candidatos susceptibles de ser identificados con el escritor cancioneril, la conclusión más evidente que se extrae es que Sancho de Moncayo no fue el poeta cuyos versos se recogieron en *Palacio*; y es que no existe testimonio alguno de que portase la dignidad *mosén* que sí recibieron, en cambio, su padre *mosén* Juan de Moncayo (I) (nac. c. 1380-1390, †1437) y su hermano *mosén* Juan de Moncayo y Coscón (II) (nac. c. 1405-1410, †1462) (véase apartado 3.2.2.3.).

Descartado Sancho, resulta complicado tomar una decisión sobre cuál de los otros dos aspirantes (Juan de Moncayo padre o hijo) se corresponde con el escritor: para empezar, ambos son denominados “caballero” y “mosén” en la documentación y acceden a los entornos cortesanos donde tiene cabida la poesía cancioneril –es posible documentar la conexión de Juan de Moncayo (I) con Fernando de Antequera y con Alfonso el Magnánimo, y de Juan de Moncayo y Coscón (II) con este último, con su mujer la reina María, con Juan I de Navarra y con el hijo de este, Carlos de Viana–; además, ambos viven en la primera mitad del siglo XV –Juan de Moncayo (I) muere en 1437, mientras que Juan de Moncayo (II) lo hace en 1462– y podrían, por tanto, haberse relacionado con los autores del intercambio de pregunta-respuestas (Francisco y Juan de Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo).

Así las cosas, tanto la cronología de mosén Juan de Moncayo y Coscón (II) (nac. c. 1405-1410, †1462) como su participación en Ponza (1435) junto con algunas de las figuras con las que el poeta de SA7 escribió la serie de pregunta-respuestas (Juan de Tapia, Francisco y Juan de Villalpando) lo convierten en el candidato idóneo de cara a esta identificación. En esta misma dirección apuntaría también la distribución de sus piezas en el cancionero, situadas en vecindad o cercanas a las de varios de los participantes en el intercambio (Juan de Tapia, Alfonso Enríquez –algunos de cuyos versos en ID0021 recuerdan a 27-ID2655 de Moncayo–, Francisco de Villalpando; véase apartado 3.2.1.); ello permite conjeturar la existencia de un círculo poético integrado por estos creadores, que habrían desarrollado parte de su actividad literaria en un mismo entorno cortesano del cual procederían algunos de los materiales.

Al hilo de esta argumentación, es necesario tener en cuenta que, a excepción de mosén Marmolejo (de procedencia meridional; Tosar López 2014), tanto Juan de Tapia (Giuliani 2004: 13) como mosén Moncayo fueron de origen aragonés, territorio al que es

posible ligar también a Juan y Francisco de Villalpando en cuanto fue allí donde emigraron en 1435 tras el destierro de su padre (Conde Solares 2009: 29) e incluso a Alfonso Enríquez, al haber sido partidario de los infantes de Aragón (Beltran 2009a: 65); la circunstancia, unida a la documentada participación en Ponza de cuatro de estos seis personajes (Tapia, Moncayo y los Villalpando, todos ellos apresados tras la batalla) indica que el intercambio debió de producirse en un contexto aragonés y posiblemente muy poco antes de embarcarse en la expedición napolitana, pues los hermanos Villalpando llegaron a Aragón en 1435 y fue también este el último año en que Juan de Tapia residió en la Península, para asentarse en territorio italiano tras la contienda naval (Giuliani 2004: 13-22).

Hacia un contexto de creación oriental apunta también el hecho de que Marmolejo, de procedencia sevillana según defiende Tosar López, sea denominado en la rúbrica como *mosén*, título de respeto utilizado en la Corona de Aragón (2014: 438, n. 4 y 441). Por otro lado, a juzgar por las respuestas conservadas de la serie poética, en las que cada autor se dirige a un prisionero amoroso que quiere ser liberado, se puede deducir que Francisco de Villalpando era ese cautivo, que solicitaba a los caballeros en su perdida pregunta lo librasen de una metafórica cárcel de amor en la que estaba encerrado (Giuliani 2004: 54); ello resulta ciertamente llamativo si se tiene en cuenta que varios de estos escritores y militares fueron apresados tras la batalla de Ponza, incluido el propio creador de la pregunta (Francisco de Villalpando), lo que sugiere que quizá el intercambio podría haber sido escrito tras esta experiencia vital, entrelazando vida y literatura –téngase en cuenta que cercano a estas composiciones se copia en SA7 el *Dezír de Johan de Tapia fecho en la Malapagua presión de Genoua* (ID2467), que el autor compone durante su cautiverio en la cárcel genovesa tras la contienda de Ponza. Así las cosas, y al no contar con noticias acerca de la participación de mosén Marmolejo y Alfonso Enríquez en ese episodio bélico, es poco más lo que se puede conjeturar, pudiendo tratarse tan solo de una fatal coincidencia entre ficción y realidad –la cárcel de amor es, como se sabe, motivo frecuente en esta poesía (Casas Rigall 1995: 72).<sup>419</sup>

Por tanto, parece que hemos de dar la razón a Ríos (y con él, al resto de la crítica posterior a su trabajo, que se limitó a perpetuar sus datos), quien sostenía que el escritor cuyos versos se copiaron en *Palacio* se correspondía con la figura histórica de Juan de Moncayo y Coscón (II), “nacido de la más ilustre sangre de Aragón, capitán esforzado en mar y tierra, á quien llevaba su lealtad á las prisiones de Mántua y subía su esfuerzo á la

---

<sup>419</sup> Sobre los peligros de la lectura autobiográfica de los *topoi* de la poesía cancioneril véase Battesti-Pelegrin (1979).

gobernación del reino aragonés, como lugar-teniente de Alfonso” (1861-1865, VI: 451; véase apartado 3.1.). Y es que se trata de un individuo de apellido *Moncayo*, caballero cuyos contemporáneos, según se puede corroborar en la documentación conservada, trataban con el título de *mosén* en las fechas en que se compila la colectánea salmantina (1441-1444). Hijo primogénito de la unión entre Juan de Moncayo (I) y María de Coscón, su nacimiento habría tenido lugar hacia 1405-1410 y habría contraído matrimonio en torno a 1430 con Angelina Cesuals, de quien tuvo, al menos, dos hijas llamadas Serena y Angelina de Moncayo. Su participación en la vida pública, según se desprende de los testimonios existentes, comienza a ser relevante poco antes del fallecimiento de su padre, pues en 1435 se embarca, junto con su hermano Sancho y otros caballeros y poetas con quienes por esas fechas compuso la serie conservada en SA7, en las naves aragonesas que parten hacia Italia con Alfonso V; son sorprendidos por los genoveses en Ponza y, tras la derrota, todos fueron apresados: Sancho murió en la cárcel, pero no así Juan, que regresó a la Península en una fecha indeterminada pero anterior a 1440.

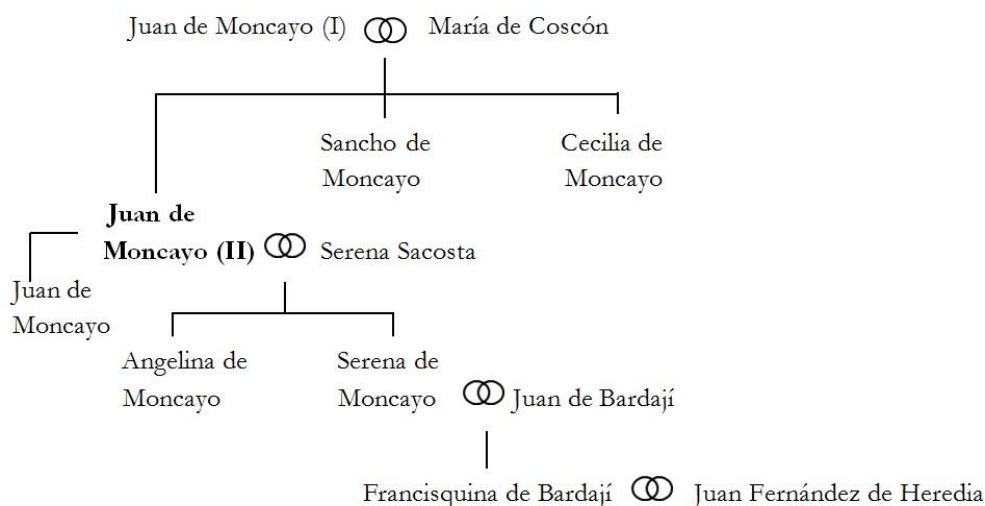
Tras el fallecimiento de su padre en 1437, mosén Moncayo (II) asume la titularidad familiar y el rey Alfonso V, de cuyo favor gozaba, le perpetúa el oficio de gobernador de Aragón que había concedido a su difunto progenitor poco antes de su deceso. Entre 1447 y 1458 se involucra activamente en la gobernación del reino aragonés, cargo desde el que se mantiene en contacto con figuras como el propio Magnánimo, la reina María, Juan I de Navarra o Carlos de Viana. Entre las misiones que llevó a cabo en este oficio, descuella su papel como mediador en los conflictos sostenidos entre el monarca navarro y el príncipe de Viana, con especial protagonismo en 1458, cuando don Juan lo envía a Sicilia para gestionar el viaje de don Carlos a Mallorca; por el éxito de esta misión, Juan de Moncayo y Coscón (II) fue recompensado por el monarca con el virreinato de Sicilia, cargo en el que se mantuvo – sin que ello supusiese el abandono de la gobernación de Aragón– hasta su muerte, fechable a finales de 1462.

De lo expuesto se concluye que su obra poética se gestó en el entorno del rey Alfonso V de Aragón y su hermano Juan I de Navarra, círculos literarios en los que también debieron de moverse los coautores de la serie de pregunta-respuestas: Juan de Tapia, Francisco y Juan de Villalpando, Alfonso Enríquez y, al menos ocasionalmente, mosén Marmolejo (la distribución de las piezas en el cancionero y la ya comentada similitud de unos versos de Alfonso Enríquez y Moncayo apuntan en la misma dirección). Las circunstancias vitales de algunos de estos escritores permiten datar el intercambio hacia 1435, quizá

inmediatamente antes de partir hacia la expedición genovesa que culminó con la batalla de Ponza; es posible que esta cronología pueda aplicarse a alguno más de los poemas de Moncayo compilados en SA7: habría sido ese el momento en que este caballero y militar se dio a la actividad poética. Sea como fuere, lo cierto es que sus textos hubieron de ser compuestos antes de 1444, fecha límite para la compilación del cancionero. Paralelamente, y al igual que otros autores que se sintieron fascinados por el ingenio poético de Santillana, Moncayo imitó la célebre *Querella de amor* en su *dezir* citador 27-ID2655, lo que permite conjeturar que quizá conoció y trató al marqués de Santillana –recuérdese que, hasta 1429, don Íñigo militó en el partido de los Infantes de Aragón (Pérez Priego 1999: 16). En fin, la relevante posición social de este caballero, unida a las características de su poesía, en la línea de la mayor parte de las composiciones recogidas en SA7, hicieron de Juan de Moncayo un autor que interesó al compilador o compiladores de la antología, de lo que dejan constancia las siete piezas suyas que hoy transmite el cancionero.

Por último, y antes de proseguir con el análisis de sus poesías, he de apuntar que las fuentes históricas consultadas durante la investigación me han permitido también poner en conexión a Juan de Moncayo y Coscón (II) con Francisquina de Bardají, la destinataria del *Cancionero de Ramón de Llavía* (\*86RL), una colección poética de gran interés publicada en Zaragoza entre 1484 y 1488 (Dutton 1990-1991, V: v-viii): de ella sabemos ahora que fue su nieta, habida del matrimonio de su hija Serena de Moncayo con Juan de Bardají (véase *supra*). Quizá no sería mera casualidad el interés de Francisquina por la poesía cancioneril; sin duda, los antecedentes poéticos de la familia habrían tenido algo que ver. Tampoco puede obviarse el hecho de que en el siglo XVII se localice a un nuevo miembro del linaje ejerciendo como escritor en la estela gongorina: Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, quien, como afirma Latassa, “supo acrecentar los méritos de sus mayores, y en poesía se distinguió su ingenio, siguiendo en su estudio como en el de las buenas letras a su padre D. Miguel, erudito de dulcísima memoria”. Se refiere Latassa con estas palabras a su progenitor, Miguel de Moncayo Celdrán y Zapata, a quien incluye también en su Biblioteca como un poeta que “manifestó con esplendor sus adelantamientos en poesía, siendo alabado y premiado en certámenes y juntas literarias” (Pedraza García, Sánchez Ibáñez y Julve Larraz 2001). Sorprende que el bibliógrafo, gran conocedor de la letras aragonesas, cite a Miguel de Moncayo Celdrán y Zapata y a su hijo Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, a los que liga, además, a la casa de Moncayo y hace descendientes “de los Señores de los palacios de Assain, con este nombre, ricos-hombres de Navarra” y, sin embargo, no

mencione a Juan de Moncayo y Coscón (II), poeta cancioneril, del que tanto uno como el otro son descendientes, y en quien está el origen de las inquietudes literarias de la familia.<sup>420</sup>



Árbol 15: los Moncayo

### 3.3. LA OBRA

Como he hecho con los otros dos autores, primeramente me acerco a los temas y motivos más sobresalientes en su obra, integrada por siete textos transmitidos a través de SA7 en los que se dan cita algunos de los tópicos más usuales en la poesía cortés de la época; a continuación, doy cuenta de sus relaciones literarias con otros escritores cortesanos del momento y los juegos poéticos presentes en sus composiciones, lo que incluye la inserción de citas, la imitación de otro conocido texto o incluso la posible introducción de una voz femenina en el poema; en último lugar, reviso cuestiones relativas al análisis formal de las composiciones, estudiando su categoría literaria y las características que de ella derivan, así como otras particularidades.

<sup>420</sup> Existe una edición moderna de la poesía de Juan de Moncayo, marqués de San Felices; véase Egido (1976).

## 3.3.1. Temas y motivos

El amor, al igual que ocurre en SA7 y aun en la lírica cancioneril en general, es el tema por antonomasia en la obra de mosén Moncayo: todos sus textos giran en torno a él y, a pesar de que, en consonancia con la tendencia general presente en los cancioneros, prima una visión pesimista del proceso amoroso (23-ID2463, 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 24-ID2652, 26-ID2654, 27-ID2655), Moncayo da cabida también al gozo en el servicio a la dama virtuosa (28-ID266), sin que falte una alegría diferente, perceptible en 25-ID2653, en la que amada y amante parecen invertir sus papeles (ella sufre y suplica; él disfruta viéndola rogar ante su impiedad).

Como Pedraza o Diego Hurtado, el aragonés utiliza la voz en primera persona del poeta-amante al servicio de la materialización de la fenomenología del sentimiento, que aparece inscrito en las convenciones prototípicas de la tradición cortés: siguiendo la antigua *translatio* feudal que definió esta literatura en sus comienzos, el enamorado asume el papel de vasallo ante la mujer, a la que rinde culto infatigablemente. Pero se apoya también en otros tópicos y motivos, igualmente habituales en el cancionero castellano, como la metáfora carcelaria y bélica, el martirio de amor, la visión de la dama, el binomio *callar / desxir*, la hipérbole sacroprofana, la *belle dame sans merci*, etc. Los recursos empleados son igualmente bien conocidos; entre ellos, cabe destacar el frecuente políptoton, la antítesis o el sobrepujamiento. Por otro lado, al igual que en las poesías pedrazanas, amante y dama asumen en los versos de Moncayo un papel protagonista en la mayor parte de las composiciones, en las que con frecuencia este se dirige a la *senyora* para comunicarle sus sentimientos (tal ocurre en 23-ID2463, 24-ID2652, 25-ID2653, 26-ID2654, en la finida de 27-ID2655 y en la cabeza de la canción 28-ID2664); si bien, en algún caso, sus poemas parecen destinarse a un auditorio más general (así sucede en la práctica totalidad del *desxir* con citas 27-ID2655 y en las vueltas de la canción 28-ID2664) o incluso a un destinatario conocido, como ocurre en 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, una respuesta a una perdida pregunta, quizás de carácter general, formulada por Francisco de Villalpando.

## 3.3.1.1. Amor dichoso y placer

El amor tristeza es la temática predominante en su poética, pero también contamos con muestras en las que se trasluce una visión positiva del fenómeno. Tal ocurre en la canción 28-ID2664, en la que se desarrolla el motivo del amor como fuente de bien que ennoblece al amante; es la excelencia de la mujer a la que sirve la causa de las virtudes del enamorado, quien, a lo largo de la pieza, incidirá en su deseo de dedicación exclusiva a esta relación:

Alegría et folgança,  
honor más que hombre nasçido,  
lealtat, firm'esperança  
tengo, pues é conosçido  
la mejor que m'á vençido  
para mientras bivo sía,  
olvidando todavía  
todas quantas m'an creído (vv. 5-12)

El amor inspira, pues, la *alegría* de quien lo experimenta, un estado de gracia escasamente desarrollado entre los autores cancioneriles castellanos (véase apartado 1.3.1.1) y que extrema en este caso las cualidades del amador cortés, de modo similar a lo que sucedía en la lírica provenzal (véase Riquer 1989: 90-91).

Ahora bien, la dicha de la que habla Moncayo no es, como sucedía en 10-ID2602 de Pedraza, debida a la correspondencia amorosa: en 28-ID2664 emana de saberse servidor de la mejor de las damas; más curiosa aún, por infrecuente, resulta la que se percibe en 25-ID2653, pues allí sabemos que su alegría viene del sufrimiento de su dama. Lo cierto es que en esta canción el poeta dice sentir un placer inigualable que, valiéndose de la hipérbole sacroprofana, equipara a la entrada en el Paraíso divino:

Si Dios por leal amar  
Paraíso jamás dio,  
cierto so d'averlo yo  
por ser vuestro sin pensar  
en cosa que fues' errar  
contra vós ni falleçer (vv. 15-20)

Más adelante, de nuevo, incide en la excepcionalidad de ese gozo, que se traduce físicamente en el desfallecimiento del enamorado: “que, por tanto bien tener, / con gran causa *m’esmort?*” (vv. 11-12).

Sin atender al poema en su integridad, podría considerarse que estamos ante una visión optimista del amor, llegando a entender que, en los vv. 6-9, el *yo* confiesa ser correspondido por la *senyora* a quien ama (“Senyora, pues t’á plaçido / *dar a mí el mexor fado* / en *me dar* lo c’as tirado / a cuantos lo an quesido”). Sin embargo, además del encarecimiento del gozo experimentado por el galán (materializado a través de recursos como el frecuente políptoton o la hipérbole), resulta de gran importancia la colocación en el *retronx* de unas enigmáticas palabras introducidas a través de verbos de percepción sensorial; de esa secuencia arranca la dicha del portavoz lírico:

Ni uve nin pude aver  
tan acabado placer  
desde'l día que nascí,  
como la ora que hoí:  
“*e no avéis piedat de mí*” (vv. 1-5)

La razón que explica tal comportamiento por parte del enamorado ha de encontrarse en el sujeto que enunciaría esas palabras: habrían sido pronunciadas por la mujer para llamar su atención, de ahí la puntuación del texto; el *retronx* suena, por tanto, con voz femenina, situación inusual en la poesía cuatrocentista (véase *infra*). Otra novedad es que el arranque de alegría del amante tiene su origen en que este disfruta viendo a su dama sufrir por amor; parecen trastocarse, así, los roles de uno y otro: el padecimiento suele invadirlo a él, siendo ella quien lo causa; aquí, en cambio, se desdibuja la habitual caracterización de ella, cruel y desdeñosa, y nos es presentada implorando piedad. Ello emparenta el texto con otros en los que el enamorado desea males a la mujer, incluso la maldice, el llamado *maldit* de la literatura catalana, posiblemente no ajeno a Moncayo, para quien la poesía catalana sería accesible.<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> El tema, aunque no muy frecuente en la poesía cancioneril, fue tratado por algunos autores como Pedro de Santa Fe en ID2239 “Como yo mi amor caya”: en ella el *yo* quiere que su dama experimente la *coita* de amor para que, cuando él solicite su ayuda, lo socorra (véase Tato 2004: 223-228).



## 3.3.1.2. Amor tristeza

La visión pesimista del sentimiento es predominante en su poética, siendo varios los textos en los que alude explícitamente a la condición desgraciada emanada del amor no correspondido. Tal ocurre en 23-ID2463, en que la tristeza de amar se expresa mediante una antitética pareja de contrarios que pretende reflejar la dualidad lógica del binomio amor / desamor (“que yo, *triste*, non pensando / *perder*, mas ante *ganar*”, vv. 5-6), al tiempo que se incide en la desventura del amante (“mas mi *mala suerte* siga / su costumbre contra mí”, vv. 9-10); o en 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, poema basado en la metáfora carcelaria en que el *yo*, en su intervención, demuestra conocer los efectos negativos del amor (“el *mal* por mí pasado”, v. 1), que describe a través de la *definitio* (“porque sé la tal razón / *es dolor con amargura*, / la qual yo bien he provado”, vv. 7-9), una situación que lo conduce a la desesperación (“ya vivo *desesperado*”, v. 17). Algo similar podría decirse de 24-ID2652, canción en la que solicita el fin de sus padecimientos (“non me dedes / más *afán* de lo *sofrido*”, vv. 1-2); o de 27-ID2655, en donde aparece un personaje eminentemente desdichado por motivo amoroso (“Tan *gran llanto* él façía / que me tomó compasión / de dor que [.....-ía]; / le dixé por cuál razón / el su triste coraçón / façía *llanto tod’ora*”, vv. 25-30).

Ello, sin duda, ha de ponerse en relación con la falta de reciprocidad amorosa por parte de la dama (véase *infra*), quien, a pesar de la insistencia del poeta, lo rechaza sin miramientos: “Pues veo que *desechar* / me quier vuestra senyoría” (26-ID2654, vv. 1-2), “*Desechado* / soy, amigo, por servir / una senyora”, “amar e non ser amado” (27-ID2655, vv. 41-43 y 50). El amor sin correspondencia devendrá en algunas ocasiones en queja, el motivo más poetizado en la lírica amorosa cuatrocentista, una temática a la que se alude en la finida de 27-ID2655 (“Mas aünque *yo me quexe* / de vós, la mexor nascida”, vv. 85-86) y a la que se consagra 24-ID2652:

¡Ay, mi bien, e non me dedes  
 más afán de lo sofrido!  
 de que seya oy perdido,  
 perdiendo, ¿qué ganaredes? (vv. 1-4)

De particular interés resulta esta cabeza, pues en ella se localizan dos de los recursos más caros al autor: el políptoton (“perdido”-“perdiendo”), que permite un interesante juego de perspectivas entre el galán (quien se encuentra “perdido” por no ser correspondido amorosamente) y la dama (que también está “perdiendo” al abandonar al amante) y la

antítesis “perdiendo”-“ganaredes” (nada gana ella perdiendo), que tal vez sirva para crear confusión y desasosiego en el lector o el oyente.

Pero a pesar del dolor que el sentimiento le reporta, el galán no se muestra menos firme en sus intenciones; al contrario, perseverará en su servicio incondicional a la mujer amada, encarecido en varios de sus poemas a través de procedimientos como el políptoton (“no piense que me desdiga / de *servir* la que *serví*”, 23-ID2463, vv. 11-12), la metáfora carcelaria (“Para ser tuyo nascí / he con tal creença vivo, / de nenguna non *cativo*”, 25-ID2653, vv. 24-26; “sino la por quien despiendo / mi vida, saber e seso, / et me tiene tanto *preso* / que todo lo ál olvido”, 28-ID2664, vv. 17-20), la exaltación de su entrega (“Pues çiertamente *tenedes* / *todo lo mexor de mí*”, 24-ID2652, vv.10-11; “Senyor bueno, non pensedes / yo m’enoxe de servir, /ni menos imaginedes / d’ella me quiera partir; / antes soy presto morir / *sirviendo la su merçé*”, 27-ID2655, vv. 73-78) o la alusión a la obediencia y sumisión a los designios de la *senyora* (“Pues vos he *obedeçido*, / la mejor de las más bellas: /casadas, biudas, donzellas, / todas las pongo en olvido”, 28-ID2664, vv. 1-4).

Su acatamiento de la voluntad de la mujer es tal que el enamorado se convierte en alguna ocasión en el mártir de amor:

Pues veo que desechar  
me quier vuestra senyoría,  
viviré sin alegría:  
*mandat vós* en qué logar.

Vós me *mandades callar*  
e padecer pena fuerte,  
*callaré* fasta la muerte  
atendiendo tal logar  
que vos pueda yo vesar  
pies e manos, e *dezir*:  
“senyora, *muy buen sofrir*  
faze por tal alcanzar”.

Mas me quiero *contentar*  
*de todo mal que me dedes*,

pensando que lo fazedes  
por mi voluntat provar; (26-ID2654, vv. 1-16)

Es de notar que la sumisión a la voluntad de la mujer pasa también en este caso por la preservación del secreto amoroso impuesto por ella (véase *infra*), materializado en la antítesis cancioneril callar / *dezir*: el amante sufrirá las duras pruebas que demuestren su firmeza ante la *senyora* en silencio, esperando con ello poder acceder a un lugar más íntimo en que proclamar su sentimiento libremente. Pero lo que de verdad lo acerca en esta pieza al mártir de amor no es solo su total obediencia a los dictámenes femeninos, sino, sobre todo, el regocijo en el dolor que la dama le provoca, un “buen sufrir” (v. 11) con el que se contenta (vv- 13-14) y que lo alienta a seguir amando.<sup>422</sup>

Un aspecto perceptible también en este galán entregado a su sentimiento es su deseo de ser infalible ante la *senyora*, que lo lleva incluso a disculparse por sus posibles errores, temática sobre la que se construye 23-ID2463: “Senyora, si *cometí* / cosa que non te pluguiese, / non lo fiz porque quisiese / amar otra sino a tí” (vv. 1-4). Sus faltas en el servicio amoroso son atribuidas, en última instancia, al sentido amor que profesa hacia la dama, que lo ha llevado a actuar con torpeza; aun así, se justificará alegando que su único deseo fue el de agradarla (“fize lo que fiz cuidando / la tu mercet *contentar*”, vv. 7-8).<sup>423</sup>

Otras veces, en cambio, el poeta irá un paso más allá y demandará alguna compensación por su fiel y exclusiva entrega, como ocurre en 24-ID2652, cuyo tono de reproche se deja sentir en la utilización de preguntas con las que pretende cuestionar el comportamiento desdeñoso de la mujer (véase *infra*):

Pues çiertamente tenedes  
todo lo mexor de mí,  
si de vós no, pues çde qui  
avré gracias e mercedes? (vv. 9-12)

En otra ocasión (27-ID2655), el poeta cuestiona la razón del amor sin correspondencia, que parece ligar al determinismo astrológico en:

<sup>422</sup> Lo mismo sucede en 27-ID2655, en el que el protagonista confiesa preferir la muerte sirviendo a su dama (el tópico de la muerte por amor; véase apartado 1.3.1.) que el abandono de la servidumbre: “Senyor bueno, non pensedes / yo m’enoxe de servir, / ni menos imaginedes / d’ella me quiera partir; / antes soy presto morir / sirviendo la su merçé” (vv. 73-78).

<sup>423</sup> Igualmente, en 27-ID2655, el personaje pone de manifiesto su conducta intachable con la *senyora*, incidiendo también en su infalibilidad: “¡Ay!, que yo non fiz pecado / ni *yerro* a su alteza” (vv. 53-54).

Muchos dizen qu'es locura  
 amar e non ser amado,  
 e no dizen si *Ventura*  
 lo avrá ansí *fadado* (vv. 49-52)<sup>424</sup>

En este sentido, no está de más recordar que, a pesar de que el cristianismo trajo consigo el reconocimiento de la libertad como supuesto básico de la conducta moral del ser humano (Rábade Romeo 2008: 16), el determinismo astrológico no estuvo ausente de los debates en torno al amor (véase Cátedra 1989: 70-84).

### 3.3.1.3. Los actores de la relación: la dama

No me detendré en el galán, del que he tratado al abordar el sufrimiento amoroso; me fijaré en la dama, la absoluta protagonista de las poesías del aragonés, a la que, siguiendo la habitual convención cortés, el poeta alude frecuentemente con el apelativo “senyora” –así ocurre en 23-ID2463 (v. 1), en 24-ID2652 (v. 5), en 25-ID2653 (vv. 6 y 27), en 26-ID2654 (v. 11) y en 27-ID2655 (vv. 31 y 43)–, si bien en una ocasión la denomina también “duenya” (27-ID2655, v. 65).<sup>425</sup> La condición noble inherente a la mujer cancioneril da lugar a otras fórmulas de tratamiento reverenciales frecuentes en la fraseología cortesana como “la tu mercet” (23-ID2463, v. 8), “la su mercé” (27-ID2655, v. 78), “vuestra senyoría” (26-ID2654, v. 2) o “su alteza” (27-ID2655, v. 54), amén del pronombre de segunda persona del plural, presente en 24-ID2652, en 26-ID2654 y en una parte de 23-ID2463 y 25-ID2653. En otras ocasiones, en cambio, asistimos a una mayor proximidad entre galán y dama, perceptible a través de alguna fórmula afectiva (“mi bien”; 24-ID2652, v. 1) o del tratamiento de *tú*, que alterna con el cortés en 23-ID2463 y 25-ID2653.

Además de ser noble, la protagonista femenina posee una serie de virtudes que la convierten en merecedora del elogio del enamorado, quien se vale del sobrepujamiento para incidir en sus bondades; tal sucede en 27-ID2655, en que se alude a la amada mediante un superlativo (“vós, *la mexor nacida*”, v. 86) y, especialmente, en 28-ID2664, donde se emplea el mismo procedimiento para extremar su excelencia (“*la mexor* de las más bellas”, v. 2; “la

<sup>424</sup> Nótese, asimismo, la utilización del políptoton verbal en el verso 50 (“amar” / “amado”), que colaciona el sentimiento de galán y dama para contra ponerlos.

<sup>425</sup> La denominación “dona” en las cantigas de amigo gallego-portuguesas parece aludir a una “mujer enamorada” que no es nunca la protagonista (se utiliza sobre todo en sentencias impersonales sobre el amor, o en referencia a una rival), pero carece de connotaciones sociales o de edad (véase Corral Díaz 1991).

*mexor* que m'á vençido / para mientras vivo sía”, vv- 9-10; “la por quien despiendo / mi vida saber e seso”, vv. 17-18), al tiempo que se demuestra su superioridad frente a las pasadas conquistas del galán, que este desdeña en pro de la actual (“*olvidando* todavía / *todas* quantas m'an creído”, vv. 11-12; “*Quantas vi nin comporté* / crean que lo fiz *fingiendo*, / qu'en mi vida *no amé* / *otra*, nin amar entiendo”, vv. 13-16).<sup>426</sup>

El origen de este sentimiento se encuentra en la contemplación física de la dama (véase apartado 1.3.1.), de ahí la importancia que se concede a la visión de esta, cuya ausencia provoca la congoja del amante: “La mayor dolor que siento, / Villalpando, vos diré, / es ir *ver* non la poré”, “et solamente la *viessé*” (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, vv. 13-15 y 18), “por sentir lo que bien *ví*” (25-ID2653, v. 21), “de vós aya más mercedes / sino *ver* e desear” (vv. 19-20), “tal duenya, que sospirar / vos faz porque *no la vedes*” (27-ID2655, vv. 64-65). Mas la mujer poetizada en los textos de Moncayo responde en varias ocasiones a las características de la *belle dame sans merci*, responsable directa del sufrimiento del galán, quien la recriminará abiertamente por su impiedad en 24-ID2652: “¿por qué tanta *crieldat*, / façerme lo que fazedes?” (vv. 7-8).<sup>427</sup> El *yo* formula en esta canción varias preguntas (véase *supra*) que, aunque dirige a la dama, no parecen tener más respuesta que el sinsentido del proceder femenino: su actitud fría, esquiva y desdeñosa (“perdiendo ¿qué ganaredes?”, v. 4; “de quí / avré gracias e mercedes?”, vv. 11-12) trastorna el ánimo del amante; estas preguntas son, pues, puro grito de desesperación, emoción que ya anticipa la interjección inicial de la canción. En la finida, el *yo* se plantea incluso si su comportamiento es el esperable en una mujer de su condición:

E si non me respondedes  
así como yo querría,  
decitme: ¿es *cortesía*  
non pagar lo que devedes? (vv. 13-16)

La *belle dame sans merci* es evocada, asimismo, en 26-ID2654, canción en la que la mujer no solo no corresponde al obediente amante, sino que también le impone la preservación del secreto amoroso (“Vos me mandades *callar* / e padecer pena fuerte”, vv. 5-

<sup>426</sup> En alguna ocasión, la dama recibe un tratamiento rayano en la divinización: “atendiendo tal logar / que vos pueda yo vesar / pies e manos” (26-ID2654, vv. 8-10).

<sup>427</sup> Nótese nuevamente el empleo del políptoton verbal (“façerme”-“fazedes”), mediante el que se incide en la crueldad de la *senyora*.

6) y en 27-ID2655, en donde el protagonista dibuja el perfil de una *senyora* autoritaria y absorbente pero poco amiga de concesiones amorosas.

Excepcional en este sentido resulta la dama de 25-ID2653, que, dirigiéndose al amante, le insiste en su falta de piedad suplicándole compasión: “e no avéis piedat de mí”. Es esta una petición muy poco usual en la lírica cancioneril, que se destaca aún más porque el poeta deja hablar a la mujer en estilo directo; y es que, en esta poesía, las más de las veces tan solo se puede saber de ella a través de la opinión masculina, que normalmente se refiere a su propia actitud ante el amor (Rodado Ruiz 2000a: 109).<sup>428</sup>

### 3.3.2. Relaciones literarias y juego poético

En líneas precedentes he incidido ya en la vinculación existente entre la poesía cancioneril castellana y el marco social cortesano que la producía y consumía, una circunstancia que, en buena medida, explica la frecuente aparición de relaciones entre escritores y poemas, expresadas a través de diálogos, textos escritos en colaboración, citas, dedicatorias, etc., un proceder habitual en *Palacio* (véanse Introducción y apartado 1.3.2.). No es otra cosa lo que sucede en la obra de mosén Moncayo, quien se relacionó literariamente con los hermanos Francisco y Juan de Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo en 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 y, además, imitó la *Querrela de amor* de Santillana en su *dezir* 27-ID2655 (en el que introduce seis citas intertextuales de procedencia desconocida) e incluso incorporó una voz pretendidamente femenina y quizá real en 25-ID2653.

Comenzando por la serie de pregunta-respuestas (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458), lo primero que hay que tener en cuenta es que se trata de un intercambio no exento de problemas textuales que dificultan su estudio: los poemas figuran desordenados en el manuscrito y falta la pregunta de Francisco de Villalpando, cuya autoría es posible dilucidar a través de las respuestas de mosén Moncayo y Alfonso Enríquez, que proporcionan el nombre y apellido del escritor (véase apartado 4.2.2. y la edición de la pieza). Según se verá más adelante (véase apartado 3.3.3.1), el diálogo poético dio pie, entre otros, al género de pregunta-respuesta, que, pese a no contar con una forma fija, normalmente adoptaba la forma del *dezir* (a veces otras), y, además, presentaba identidad de metro y rima: cada uno de los constituyentes del

---

<sup>428</sup> Esa voz, quizás, no fuese fingida por el varón, sino que, en última instancia, podría remontar a una mujer real (véase *infra*).

intercambio desempeñaba una función específica e independiente, si bien formaban parte de esa unidad significativa que era el conjunto de la pregunta y respuesta o respuestas (Chas Aguión 2002: 91-96).

En este caso, aun cuando se desconoce el contenido de la perdida cuestión, las respuestas de los demás participantes en el diálogo (que adoptan el molde formal de la canción a dos vueltas; véase apartado 3.3.3.1) permiten suponer que en ella el poeta manifestaría su desazón por haber caído preso en una alegórica cárcel de amor, al tiempo que solicitaría ayuda para poner fin a su cautiverio. Cuantos responden a esa pregunta expresan un notorio deseo de auxilio del convicto, reiterado en los *retronx* de cada una de las intervenciones; sin embargo, los autores explicitan su incapacidad para cumplir la demanda de su amigo, indisposición que justifican alegando diversos motivos: algunos se encuentran en situación análoga a la de Francisco de Villalpando (Moncayo, Enríquez y Marmolejo), otro opta por reconfortarlo y darle ánimos (Juan de Villalpando), mientras que no queda muy claro si Juan de Tapia logrará llevar a término el propósito.

Como señala Chas Aguión, estas cinco intervenciones la convierten en una extraordinaria contestación a la perdida pregunta, sin igual entre las de su categoría (1998, I: 209, n. 5). A juzgar por lo que se conoce acerca de las biografías de sus autores (véase apartado 3.2.1.), el intercambio hubo de gestarse hacia 1435, en los ambientes cortesanos que existían en torno al rey Alfonso V de Aragón y a su hermano Juan I de Navarra y quizá en momentos previos a la expedición italiana que culminó con la batalla de Ponza (1435), una empresa en la que Moncayo participó junto a los hermanos Villalpando y Juan de Tapia. Tras la derrota militar, estos caballeros fueron apresados y al poco liberados, una experiencia tras la que tanto Moncayo como los hermanos Villalpando regresaron a la Península; no así Juan de Tapia, quien, conseguida su libertad, permanecerá en tierras italianas el resto de sus días. La coyuntura, junto con la no documentada participación de Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo en la contienda italiana, permite suponer que el intercambio hubo de producirse antes de este conflicto, momento en que estos caballeros podrían haber coincidido en tierras orientales; con todo, no deja de resultar curioso que, cual si de un azar del destino se tratase, los autores poetizan en esta serie sobre una alegórica cárcel de amor, un emplazamiento que poco tiempo después algunos tendrían oportunidad de conocer en la vida real.

En otro orden de cosas, interesa igualmente apuntar lo que semeja ser otra vinculación más entre Moncayo y uno de los autores que participan en el intercambio; y es

que resulta sorprendente el parentesco entre unos versos de la canción ID0021 “Dizen que fago follia” de Alfonso Enríquez –uno de cuyos testimonios es *Palacio*– y otros de 27-ID2655 de Moncayo:

- |  |  |
|--|--|
| <p>a) ID0021 “Dizen que fago follia”, Alfonso Enríquez</p> <p>Bien veo <i>que es locura</i><br/> <i>amar e non ser amado</i>;<br/> mas, según Dios e <i>ventura</i>,<br/> nasçe tod’ombre <i>fadado</i><br/> (vv. 5-8; véase Álvarez Pellitero 1993: 77)</p> | <p>b) 27-ID2655 “En lalua antes del dia”, Mosén Moncayo</p> <p>Muchos dizen <i>qu’es locura</i><br/> <i>amar e non ser amado</i>,<br/> e non dizen si <i>ventura</i><br/> lo avrá así <i>fadado</i>.<br/> (vv. 49-52; véase 27-ID2655)</p> |
|--|--|

Si bien no se trata de una coincidencia exacta (de ahí probablemente el que Dutton no advierta la similitud en su obra), es evidente que la mudanza de la breve canción ID0021 de Alfonso Enríquez recuerda poderosamente a los versos de la quinta copla del *dezir* citador 27-ID2655 de mosén Moncayo, pues las palabras en rima de ambas son las mismas (por no hablar de que el segundo verso es idéntico en las dos). Más difícil resulta descubrir quién imitó a quién, o si ambos bebían de otro texto del que no he tenido noticia; sea como fuere, lo cierto es que la relación literaria entre los dos autores que se constata en la serie poética iniciada por Villalpando refuerza la idea de una conexión no azarosa entre las dos piezas.<sup>429</sup>

Es precisamente el *dezir* citador 27-ID2655 otra de las composiciones que permite hablar de relaciones literarias en la obra del aragonés, por cuanto no solo imita la *Querella de amor* de Íñigo López de Mendoza –texto que fue copiado en el *Cancionero de Palacio*–, sino que, al igual que este referente, inserta siete citas poéticas, seis de las cuales no conocen otro testimonio. La *Querella* santillanesca es un *dezir* alegórico que, a semejanza de la *Visión* o la *Coronación de mossén Jordi*, sitúa el momento en un amanecer literario cuya carga onírica es manifiesta, similar al modelo de la visión nocturna o sueño poético de otros *dezires* narrativos del marqués (Gómez Moreno y Kerkhof 2003: 35). Ello sirve a este para introducir una situación en la que el poeta oye la dolorida queja de un enamorado simbólicamente herido por una flecha, a quien tratará de consolar; no obstante, el personaje se dejará morir abrazado a su dolor, lo que sirve al autor para advertir sobre la peligrosidad del amor (Lapesa 1957: 99).<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Dado que la de Enríquez fue también transmitida por otros cancioneros (BA1, MN54, PN4, PN8, PN12 y RC1), quizá sea más plausible suponer que fue Moncayo quien lo evocó a él.

<sup>430</sup> Según indica Lapesa, el tema de un lamento de amor oído en la noche al pasear por un bosque solitario o durante la duermevela contaba con tradición en la poesía francesa, que don Íñigo hubo de conocer (1957: 99).



Como ha señalado la crítica, es evidente la similitud del enamorado con la figura del legendario Macías (o, en palabras de Lapesa, con “el espíritu cuyo ideal encarnó”, *ibid.*), que fija el tono y configuración argumental del poema: al igual que aquel, el personaje se duele de una herida amorosa y morirá del gran golpe de la flecha simbólica del amor (Pérez Priego 1999: 59). Además de su temática, uno de los aspectos que más llama la atención de la *Querella* es la inserción de siete fragmentos líricos en el hilo del diálogo entre el poeta y el amante conforme a la llamada técnica del “poema colectivo”, y que sirven al propósito de encarecer el dolor del enamorado, quien de esta manera funde su voz con la de los poetas citados en una lamentación armónica (Lapesa 1957: 101). Los pasajes son introducidos a través de un *verbum dicendi* que señala su carácter metaliterario y fueron escritos por poetas antiguos que gustaban a Íñigo López como el propio Macías, Pedro González de Mendoza (su abuelo), Villalobos o el Arcediano de Toro, lo que convierte a la pieza en un poema polifónico de gran originalidad.<sup>431</sup>

Prueba evidente de su calidad literaria es el hecho de que, como ocurrió con el *Infierno* (véase apartado 1.3.2.1.1.), la *Querella* dio lugar a imitaciones, una circunstancia que permite corroborar el *Cancionero de Palacio*, donde, además de 27-ID2655 de Moncayo, se copió ID2508 “Un día por mi ventura” de Gonzalo de Torquemada, otra emulación del texto de don Íñigo.<sup>432</sup> En el caso del de Moncayo, lo primero que llama la atención es el parentesco temático con su modelo: al igual que la *Querella*, 27-ID2655 arranca en el amanecer, momento en que el *yo* se encuentra en un rústico lugar en el cual escucha una queja amorosa (vv. 1-12); tras identificar al emisor del lamento, el poeta lo inquiere acerca de su condición (vv. 13-18), lo que da pie a un vivo diálogo entre ambos acerca de los sentimientos del personaje hacia la dama (vv. 19-24), la tristeza en que está sumido por la falta de correspondencia de esta (vv. 25-52) y su insistente persistencia en el servicio amoroso (vv. 53-84), en la que se incide en la finida (vv. 85-88).

La semejanza entre ambas piezas es asimismo perceptible en su estructura pues, al igual que ocurre en el *dezir* santillanescos, en las tres primeras estrofas de 27-ID2655 el *yo* alterna su relato del episodio con la inserción de las citas intertextuales que pone en boca del enamorado, una narración que es sustituida a partir de ese punto por un diálogo entre los dos

<sup>431</sup> La paternidad de algunas de las citas es todavía hoy asunto debatido, sin que falte alguna de procedencia desconocida; tal ocurre con la segunda que, sin embargo, quizá podría atribuirse a Macías, teoría que se apoya en su ya comentado parentesco con unos versos de Diego Hurtado de Mendoza (véase apartado 2.3.2.).

<sup>432</sup> Además de en SA7, la *Querella* fue transmitida a través de numerosos testimonios (SA8, MN8, ML3, TP1, PN13, SA10, LB2, ME1, 11CG, 13\*FC, MH1, PN12, PN8, MN54, VM1, RC1; véase Pérez Priego 1999: 214), lo que da una idea de su fama literaria. Para ID2508, véase Martínez García (2017).

hombres que se refuerza con el empleo de los pasajes metaliterarios. Con todo, existen también ciertas disimilitudes temático-estructurales entre modelo e imitación, especialmente perceptibles una vez se inicia la conversación entre ambos personajes, que concluye, en el caso de la *Querella*, con el “imperceptible balbuceo de un lento agonizar” (Lapesa 1957: 101) del enamorado moribundo, que da paso a una finida de carácter moralizante sobre la peligrosidad del amor; y, en el caso de 27-ID2655, con la insistencia en el servicio incondicional a la dama.

En cuanto a las citas, en idéntico número que en la *Querella* (siete), son también introducidas en el texto de Moncayo mediante un *verbum dicendi* que explicita su condición; no obstante, presentan en 27-ID2655 una integración métrica con el verso que las antecede, compartiendo su rima (Tomassetti 2000: 1711), una circunstancia que no se produce en la pieza de Santillana. Si se atiende a la procedencia de los fragmentos incorporados por el aragonés, lo primero que llama la atención es la existencia de una autocita, pues el tercer pasaje introducido es la cabeza de su canción 26-ID2654, copiada antecediendo al *dezir* en el manuscrito salmantino. Todavía más llamativo resulta el hecho de que los seis poemas restantes sean de procedencia desconocida, una coyuntura frecuente en SA7 (Whetnall 2010). Habida cuenta de que la única cita identificable es del propio autor, parece plausible suponer que quizá alguna otra podría responder a la misma circunstancia; aun así, resulta lógico considerar que la mayor parte de estos fragmentos eran ajenos, conocidos en ese momento en el entorno palaciego y con cuya inserción se congraciaba el poeta con sus autores, probablemente caballeros del círculo poético en que Moncayo ejerció su actividad literaria.<sup>433</sup>

Es, pues, notorio que, como la *Querella*, el *dezir* 27-ID2655 integre una interesante pluralidad de voces en el seno de la composición, al alternar los ecos de los autores cancioneriles aludidos con las palabras de los dos personajes dialogantes. Y, ciertamente, parece que el insertar la voz de otros en sus textos fue un procedimiento caro a Moncayo, pues existe otro poema en el que se introduce lo que ha de ser entendido como una voz femenina. Se trata de la canción 25-ID2653, una pieza sobre cuyo original planteamiento temático he incidido (véase *supra*): en ella el enamorado manifiesta su alegría, una dicha que tiene mucho que ver con unas enigmáticas palabras por él escuchadas (“e no avéis piedat de mí”, vv. 5, 14, 23 y 29) y que se introducen en el *retronx* a través de verbos de percepción sensorial (“hoí”, v. 5; “oyendo decir”, v. 13; “sentí”, v. 22; “entendí”, v. 28). En ellas tiene

---

<sup>433</sup> Aun cuando podría pensarse en citas ficticias (textos que no existieron como composiciones autónomas), es más plausible pensar en producción perdida, pues estas son poco frecuentes en la poesía cancioneril, si bien no inexistentes (Tomassetti 2000: 1723).

origen el gozo del yo, lo que me ha llevado a entender que habrían sido pronunciadas por la mujer amada para llamar la atención del galán, de quien demanda mayor atención.

Ello convierte a la canción 25-ID2653 en una original muestra poética, al presentar un perfil poco habitual de la dama cortés, las más de las veces fría y esquiva con su pretendiente masculino. La circunstancia cobra mayor relevancia si se tiene en cuenta, además, el restringido papel que ejerció la mujer en esta poesía: a pesar de ser protagonista, lectora y destinataria, pocas veces se individualiza como autora, lo que habla de un entorno reservado a los hombres, al que más difícilmente accederían las mujeres (escritoras como Mayor Arias, Florencia Pinar o Isabel González confirman, sin embargo, la existencia de una lírica femenina).<sup>434</sup>

Un tipo especial de texto, del que se conservan algunas muestras en el *Cancionero de Palacio*, es aquel en el que suena una voz femenina, ya sea emulada por el varón o realmente proveniente de una escritora cuya voz se ha silenciado: tal es lo que ocurre, como ha señalado Tato, en poemas como ID2492 “Con grant reverencia e mucha mesura”, convencionalmente atribuido a Juan de Dueñas, ID2635 “Mi senyor / mi rey mi salut e mi vida”, de Pedro de Santa Fe, ID2693 “Amigo si goçedes”, sin atribución, ID2510 “Comiença mi voluntat”, de Estamariu, e ID2665 “Ya non se nada que diga”, de Pedro de la Caltraviesa, por cuanto se trata en todos los casos de diálogos en los que interviene una dama, que en alguna ocasión puede ser identificada con una mujer real (2006: 791 y ss.).<sup>435</sup> Aun cuando en 25-ID2653 parece más plausible que la voz de mujer sea fingida por el poeta para rememorar las palabras dichas por ella y en las que tiene origen su felicidad, no ha de descartarse que estas remitan, en última instancia, a una mujer verdadera, quien quizá las habría pronunciado como parte de una pieza poética por ella compuesta (y de ahí el que aludan a un aspecto tan característico de la poesía cortés como la piedad).<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> “The dearth of authentic women’s voices in fifteenth-century poetic manuscripts should be interpreted not so much as an absence as a loss, a loss that may be the result of a conscious decision on the part of the women themselves”. (véase Whetnall 1992-1993).

<sup>435</sup> A pesar de no tratarse de un diálogo, la voz femenina se encuentra también en SA7 en la composición ID2491 “Forçada soy de maldezir”, en la que una voz de mujer hace partícipe al lector de su angustia y queja amorosa en primera persona (Whetnall 1984: 144-145 y 1992-1993: 72; Tato 2006: 808). Sobre ID2492 “Con grant reverencia e mucha mesura” véase Tato (2006); para ID2635 “Mi senyor / mi rey mi salut e mi vida” véase, de la misma autora, (2000b); de ID2510 “Comiença mi voluntat” se ocupó Mosquera Novoa (2014); por último, sobre ID2665 “Ya non se nada que diga” véase Tato (2013a: 75-83).

<sup>436</sup> Sobre mujeres autoras de poesía cancioneril pueden consultarse, entre otros, Whetnall (1984, 1992-1993 y 2007), Pérez Priego (1989 y 2002b) o Lorenzo Gradín (1990). Sobre los textos cancioneriles en que se oye una voz femenina son también útiles los trabajos de Blay Manzanera (1999, 2000a y 2000b), además del estudio de Tato (2006), en el que puede verse otra bibliografía.

Ya por último, cabe incluir en este apartado la acomodación de un refrán, que no se explica como fenómeno derivado de la relación literaria, pero sí como elemento debido al juego poético, al igual que, en gran medida, ocurre con la cita de textos ajenos. La canción 26-ID2654 incluye una secuencia que parece haber contado con cierta fortuna entre los autores cancioneriles; se trata de “ver y desear”, que Dutton identifica en los *Índices* de su obra como paremia (le asigna el número ID8234); según Correas, se utiliza para hablar de un estado en el que “se ven las cosas buenas que no se pueden haber” (1992: *s. v. ver y desear*), lo que concuerda con el sentido de los versos en que se inserta, en los que la dama no consiente en conceder más favores al galán que su sola visión (vv. 18-20). Como estudiaron Toro Pascua y Vallín, de la poesía culta del siglo XV la cita “ver y desear” terminó introduciéndose en la tradición popular, según se desprende del hecho de que forme parte de un villancico de origen popular recogido en el *Cancionero Musical de Turín* (2006: 173-180; véase también Vendrell 1945: 447, núm. 295).

### 3.3.3. Géneros y formas

Este escritor muestra una clara preferencia por el gran género de la poesía del siglo XV, la canción, molde sobre el que construye seis de sus siete textos (23-ID2463, 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 24-ID2652, 25-ID2653, 26-ID2654, 28-ID2664) –incluida su intervención en la serie de pregunta y respuestas. Pero es también responsable de un *dezir* (27-ID2655), la otra representativa modalidad cuatrocentista, que cuenta con la particularidad de construirse a través de la inserción de citas intertextuales.

#### 3.3.3.1. La canción

Las debidas a Moncayo se enmarcan todavía en un estadio intermedio de la evolución del género, por cuanto en su obra conviven las canciones con varias vueltas con el modelo de una sola característico de etapas posteriores (Beltran 1988: 126-128; véase apartado 1.3.3.1).<sup>437</sup> Así, y a pesar de que en SA7 lo más habitual es que tras el tema figure ya una única copla (Tato 2016a: 724), el aragonés se decanta en un mayor número de ocasiones por las

---

<sup>437</sup> Téngase en cuenta que el epígrafe de todos estos textos no los identifica como canciones: el término técnico aparece tan solo antes de 24-ID2652 y 25-ID2653 (su ausencia es lógica en 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, por cuanto se trata de su intervención en la pregunta-respuestas, rubricada como *Repuesta*).

canciones de dos vueltas, pues cuatro de ellas se construyen de este modo (los textos 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 26-ID2654, 28-ID2664 y 25-ID2653, que además tiene finida); las dos restantes cuentan con una vuelta (23-ID2463 y 24-ID2652, la última con finida).<sup>438</sup>

Siguiendo el proceder común, casi siempre sus canciones se abren con una cabeza o tema inicial de cuatro versos, aun cuando en 25-ID2653 cuenta con cinco. Tras el tema, encontramos una o dos coplas de ocho versos (excepto en 25-ID2653, constituida por dos estrofas de nueve versos cada una) que, aunque retoman una o varias rimas de la cabeza en la vuelta, casi nunca dan lugar a una canción regular: tan solo puede considerarse así 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 (la respuesta integrada en la serie poética, que, por tanto, se ajusta al esquema ideado por Francisco de Villalpando); de entre las demás, ninguna repite la forma y las rimas del tema en la vuelta, por lo que no pueden ser consideradas regulares. De particular interés es la recurrente inserción en cuatro de sus seis canciones (24-ID2652, 25-ID2653, 26-ID2654, 28-ID2664) de un verso de enlace entre mudanza y vuelta; además, como ocurría en 19-ID2414 y 21-ID2417 de Diego Hurtado de Mendoza, en dos de ellas (24-ID2652 y 26-ID2654), las rimas del tema son retomadas en la mudanza, fenómeno que podría traslucir la influencia del *virelai* (Beltran 1988: 49) y del que se documentan otras muestras en SA7 debidas a autores con cronologías similares (véase apartado 2.3.3.1).<sup>439</sup>

Otro de los rasgos que llama la atención es la existencia de finida en dos de las muestras (24-ID2652 y 25-ID2653), un cierre que, aun siendo más habitual en los autores de PN1, todavía se encuentra en algunas canciones de *Palacio*, normalmente tras piezas de una o dos vueltas; como apunta Tato, es igualmente significativo que la finida sea empleada en esta antología por autores de la Corona de Aragón activos hacia 1430 como el propio Moncayo, Sarnés o Estamariu, quienes recurrirían a tradiciones aún vigentes pero de escasa representatividad en SA7 (2016a: 725-726).<sup>440</sup> Resulta también reseñable el hecho de que este cierre cuente en una de las muestras con seis versos (25-ID2653), si bien las estrofas que anteceden tienen nueve (lo habitual son cuatro versos cuando la estrofa previa está constituida por ocho, como sucede en 24-ID2652) (*ibid.* p. 725, n. 634).

<sup>438</sup> De todos modos, el esquema de canción de dos vueltas es también muy frecuente en SA7 (Tato 2016a: 724); y es que, como postula Beltran, en esta etapa “quedan rémoras del pasado a punto de extinguir, especialmente una elevada proporción de rimas agudas y una frecuencia alta de las canciones con varias vueltas” (1988: 126-127).

<sup>439</sup> Algo parecido podría decirse de la primera mudanza de 28-ID2664, por cuanto comparte una de las rimas con el tema; así las cosas, el fenómeno no se repite en la segunda vuelta, por lo que no se produce de forma sistemática.

<sup>440</sup> Sobre Sarnés puede consultarse el trabajo de Martínez García (2014); las coordenadas biográficas de Estamariu en Mosquera Novoa (2010).

En cuanto al sistema de consonancias, Moncayo emplea varios esquemas diferentes, pero manifiesta una marcada inclinación por las rimas abrazadas, especialmente en los estribillos, una tendencia que, siendo la imperante en *Palacio*, retrocederá a lo largo del siglo XV en favor de la combinación *xyxy* (Beltran 1988: 29). En lo que concierne a sus canciones de una vuelta, las combinaciones son las siguientes:

1. *xyyx* / *ababcxcx* (23-ID2463)
2. *xyyx* / *xaaxxbbx* / *xccx* (24-ID2652)<sup>441</sup>

En las de dos vueltas se registran los siguientes esquemas:

3. *xyyx* / *abbaxyyx* / *cddcxyyx* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458)
4. *xyyx* / *xaaxxbbx* / *xccxxccx* (26-ID2654)
5. *xyyx* / *axaxxbbx* / *cdcdeex* (28-ID2664)
6. *xxyyy* / *abbaaxyyy* / *cddccxyyy* / *yeeyyy* (25-ID2653)<sup>442</sup>

Asimismo, interesa destacar el empleo del *retronx*, usual ya en *Palacio* (Tato 2016a: 711) y que cuenta en el autor con cierta representación: de sus seis canciones, dos, 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 y 25-ID2653, disponen de un *retronx* propiamente dicho. La primera es la respuesta a la perdida pregunta de Francisco de Villalpando, en la que, Moncayo, ajustándose al proceder de aquel, al igual que los demás implicados en el intercambio (con la excepción de Juan de Tapia), incorpora un *retronx* de dos versos; la segunda es 25-ID2653, una canción no muy común, con cabeza de cinco versos seguida de dos estrofas de nueve y una finida de seis, que repercute al final de cada estrofa (incluida la finida) un verso presumiblemente pronunciado por una mujer.<sup>443</sup>

<sup>441</sup> Se trata, en ambos casos, de esquemas poco habituales en SA7 (el segundo es, no obstante, el sexto en orden de frecuencia) (Tato 2016a: 710).

<sup>442</sup> El esquema número 3, perteneciente a la respuesta en el intercambio, es el más frecuente en SA7 (con independencia del número de estrofas que figuren tras el tema). Por otro lado, cabe señalar la rareza de la segunda vuelta del esquema 4, cuyo patrón de rimas es exactamente el mismo en la mudanza que en la vuelta (*xccxxccx*); es esta una estrofa para la que no existen más ejemplos en el corpus cancioneril que la vuelta de la canción 19-ID2414 de Diego Hurtado de Mendoza (véase apartado 2.3.3.1). Algo similar sucede con el esquema número 6, que, en conjunto, no es practicado por ningún otro autor cuatrocentista (véase Gómez-Bravo 1998: 397-1, 534-1, 1523-1...2).

<sup>443</sup> En 28-ID2664 no puede hablarse con propiedad de *retronx*, pero hay una repetición que lo recuerda: en los últimos versos de la cabeza y de las dos estrofas que la desarrollan se recupera la misma idea con una formulación semejante (el *olvido* por parte del amante de *todo* lo que no sea la dama).

Estructura	Esquema de consonancias		Existencia de <i>retronx</i>	
	Regular	Irregular	Con <i>retronx</i>	Sin <i>retronx</i>
4, 8		xyyx / ababcxcx		23-ID2463
4, 2x8	xyyx / abbaxyx / cddcxxyx		22R <sub>2</sub> -ID2525 R 2458	
		xyyx / xaaxbbx / xccxccc		26-ID2654
		xyyx / axaxbbx / cdddeex		28-ID2664
4, 8, 4		xyyx / xaaxbbx / xccx		24-ID2652
5, 2x9, 6		xxyy / abbaaxy / cddcxxyy / yeeyy	25-ID2653	

Tabla XVI

En lo que atañe a la medida de los versos, estos son en su totalidad octosílabos; con respecto al cómputo silábico y a las confluencias vocálicas establecidas por fonética sintáctica, se manifiesta en sus canciones la tónica imperante en la antología salmantina y aun en la época, en la que la contigüidad de vocales en la cadena fónica no fue muy frecuente. De esta manera, de un total de 117 versos que escribió Moncayo bajo el molde formal de la canción, tan solo en 28 existe algún tipo de encuentro vocálico (esto es, en aproximadamente un 24% de ellos); las confluencias se dan casi en su totalidad en las piezas 25-ID2653 y 28-ID2664 y son resueltas más frecuentemente mediante la sinalefa (21 casos) que la dialefa (10 casos),<sup>444</sup> lo que se ajusta también al proceder de la etapa, en la que se irá adoptando la fonética sintáctica natural del castellano, de marcada preferencia por la sinalefa (Beltrán 2016b: 468).<sup>445</sup>

La rima es, en todas las canciones, consonante, por lo general perfecta y en un mayor número de ocasiones llana, si bien la aguda tiene una importante representación, alternando con la grave en busca del artificio formal (de los 117 versos que integran este género, 67 son paroxítonos y 50 oxítonos). No obstante, hay algún caso de rima imperfecta, como sucede en 25-ID2653, en que se hace rimar “dio” (v. 16) con “yo” (v. 17). Por otra parte, las rimas son variadas (véase el índice de rimas) y, en alguna ocasión, proporcionan pistas acerca del origen del autor (es lo que sucede con los vocablos “quí” y “m’esmortí”, dos palabras colocadas en

<sup>444</sup> En tres casos se producen dos encuentros en el mismo verso.

<sup>445</sup> En ocasiones la fusión de vocales se produce incluso gráficamente (“desde’l”, “tá”, “c’as”, “m’esmortí”, “fues’errar”, “qu’en”, “firm’esperança”, etc.); ha de advertirse, además, que el cómputo de versos con confluencias vocálicas incluye cuatro que funcionan como *retronx* en 25-ID2653 y, por lo tanto, reiteran un mismo encuentro vocálico en cuatro ocasiones. En alguna oportunidad, la isometría se consigue mediante otros metaplasmos como la diéresis (“crüeldat” en 24-ID2652, v. 7).

vértice versal que delatan la procedencia oriental de mosén Moncayo, por cuanto se trata de variantes a él atribuibles y vinculadas a esa zona).<sup>446</sup>

Finalmente, cabe mencionar algunas de las galas de trovar que se localizan en su poesía, como el empleo de las coplas *capcandadas*, que vinculan la rima final de una estrofa con la primera de la siguiente; tal es lo que sucede en 24-ID2652 con la rima en *-edes* y en 26-ID2654 con *-ar*. No falta tampoco alguna significativa pareja de contrarios en posición de rima (“sinraçón”-“razón” en 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, vv. 6-7; “perdido”-“ganaredes” en 24-ID2652, vv. 3-4).

Siendo la canción el cauce formal que canaliza la mayor parte de la creación de Moncayo, no es extraño que recubra distintas modalidades: a través de ella expresa su vivencia amorosa y alaba a la dama (23-ID2463, 24-ID2652, 25-ID2653, 26-ID2654 y 28-ID2664), pero también le sirve para intervenir en un diálogo poético, escrito en colaboración con los hermanos Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458).

Las creaciones colectivas son un fenómeno sociopoético de interés en la poesía cuatrocentista (véase apartado 1.3.2.) y, entre las producciones a que da lugar, se cuentan las preguntas y respuestas, uno de los géneros dialogados más característicos del siglo XV. Sus antecedentes se encuentran en los diálogos poéticos cultivados en las literaturas latina medieval, provenzal, francesa, gallego-portuguesa y catalana, de donde proceden algunos de sus elementos caracterizadores, si bien estos debates castellanos incorporan particularidades que se convierten en rasgos esenciales, como el no estar ligadas a un esquema estrófico determinado, la desaparición de la partición temática o la necesaria formulación de una cuestión (véase Chas Aguión 2002: 59-87). Y es que, en relación con la tradición dialógica precedente, las preguntas y respuestas aportan novedades sustantivas: como en aquella, el isomorfismo es marca caracterizadora del género, pero aquí la imitación de metro y rima no se da en el interior de un mismo poema, estrofa a estrofa, sino que se extiende a dos o más textos independientes (*ibid.* p. 85); el primero, la pregunta, plantea una cuestión a un destinatario, sea general o específico, demandándole una solución (lo que da lugar al intercambio), en tanto la respuesta (o respuestas) siempre viene motivada por una solicitud previa (*ibid.* pp. 96-100). Pero, aun cuando cada uno de los constituyentes del intercambio

---

<sup>446</sup> En un caso ha sido incluso posible restaurar el esquema de rimas de una estrofa completa a partir de la reconstrucción de una forma verbal “sía” aragonesa, exigida por la rima “todavía” (véase 28-ID2664).



desempeña una función específica e independiente, forma parte de esa unidad significativa que es el conjunto de la pregunta y respuesta o respuestas (*ibid.* pp. 91-96).

No conservamos la pregunta inicial, de ahí que la intelección de la serie poética 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 no resulte fácil; no obstante, gracias a las respuestas, hemos podido desvelar la identidad del responsable de la demanda, Francisco de Villalpando, e incluso aproximarnos al contenido del que trataba: habría aludido a una alegórica cárcel de amor en la que se hallaba preso y solicitaría ayuda para salir de ella (véase 3.3.2. y la edición). También sabemos con certeza que Villalpando se sirvió de la canción, pues las respuestas a cargo de los mencionados autores, como es preceptivo, se construyeron como aquella: una canción de dos vueltas con *retronx* de dos versos (salvo en el caso de Juan de Tapia, con solo uno); ello constituye una circunstancia inusual, pues tan solo se cuentan tres casos más en que intercambios de este tipo toman la forma de una canción (Chas Aguión 2016b: 642). Y es que, aunque esta categoría poética no presenta forma fija, normalmente se acoge al molde del *dezir*.

También interesa incidir en que Francisco de Villalpando hubo de dirigir su pregunta no a un interlocutor concreto, sino a un destinatario general, aunque posiblemente, como suele ocurrir en estos casos (Chas Aguión 2000: 13-14), limitando su amplitud. A su convocatoria acudieron los autores interesados en dar solución a la demanda, que hemos de pensar frecuentaban un mismo ambiente cortesano propicio al desarrollo de este tipo de juegos poéticos: allí se hallaría Moncayo.

### 3.3.3.2. El *dezir*

El único *dezir* que de él conservamos es 27-ID2655, una aportación literaria nada desdeñable, pues, además del interés que encierra en sí misma, nos informa acerca de la recepción de la *Querrela de amor* del marqués de Santillana, texto al que imita (véase apartado 3.3.2.). Como el poema de don Íñigo, este introduce siete fragmentos intertextuales, la mayoría de ellos de origen desconocido (véase apartado 3.3.2.); se trata, pues, de un *dezir* con citas, un tipo de texto bastante bien representado en SA7 (Tomassetti 2000: 1077-1078). Una de las particularidades más notables de los *dezires* citadores es que muchos de ellos insertan los fragmentos ajenos a través de un *verbum dicendi* que incide en la naturaleza musical del pasaje incorporado, lo que da pie a pensar que quizá se cantasen; tal es lo que sucede en

algunas estrofas de 4-ID2413 de Pedraza, y lo mismo ocurre en esta muestra de Moncayo, en la que en tres ocasiones las citas son introducidas siguiendo este proceder.

Formalmente, 27-ID2655 es un *dezir* de asunto amatorio con una longitud de siete coplas, una extensión poco común en SA7 para las muestras del género (Tato 2016a: 731, n. 659), pero que halla su explicación en el texto que toma por modelo, con el mismo número de estrofas. En cuanto a la conformación del poema, Moncayo se vale de coplas castellanas con cuatro rimas y esquema *ababbcca*, que se ajustan al patrón establecido por la primera, si bien las consonancias mudan en cada una de ellas (las *rims singulares*); tras la copla castellana, que es la estrofa de base, se adicionan los fragmentos incorporados, que conectan con el verso que las antecede, compartiendo su rima (Tomassetti 2000: 1711). Ello favorece la cohesión formal del poema, al tiempo que muestra el artificio formal del autor en la inserción de los pasajes; no obstante, la incorporación de los fragmentos líricos ajenos provoca ciertas discordancias, pues aunque las citas se engarzan con la estrofa de base mediante la rima, presentan distintas combinaciones que inciden en el sistema de consonancias (en algunos casos la rima es alterna y, en otros, abrazada). Es igualmente destacable que el *dezir* se cierre con una finida en la que, siguiendo el proceder habitual, se retoma una de las rimas de la última semiestrofa.

En relación con el cómputo silábico y los encuentros vocálicos, de un total de 60 versos del *dezir* (descuento los pasajes intertextuales, incluida la autocita, que contabilizo en las canciones), tan solo en 18 se registra alguna confluencia vocálica en la cadena (un 30% de ellos), un dato que concuerda con el apuntado a propósito de sus canciones; llamativamente, son más las dialefas (12 casos) que las sinalefas (9 casos), lo que se opone a la tendencia general en la época; no obstante, se trata de una mínima diferencia entre ambos fenómenos.<sup>447</sup>

En cuanto a la rima de 27-ID2655, esta es consonante y de tendencia paroxítona, si bien la oxítona goza también de una importante representación (de los 60 versos a él debidos, 35 son llanos y 25 agudos); además, las consonancias son prácticamente plenas, aunque hay algún caso de rima imperfecta (“compasión”-“raçón”-“coraçón”, vv. 26, 28 y 29; “escripto”-“quito”, vv. 44-45; “merece”-“quexe”, vv. 84-85). Se trata asimismo de rimas

---

<sup>447</sup> En tres casos se producen dos encuentros en el mismo verso, de ahí que la suma de sinalefas y dialefas (21) no sea igual al número de versos que poseen encuentros vocálicos (18). Por otro lado, como en las canciones, la fusión de vocales se produce en varias ocasiones incluso gráficamente (“l'alva”, “m'en”, “qu'esto”, “fazi'andar”, “tod'ora”, “qu'es”, “m'enoxe”, etc.). En alguna ocasión la isometría se consigue mediante la diéresis (“passiär”, v. 2; “crüeza”, v. 55).

variadas (véase el índice de rimas), aun cuando se repiten algunas (es el caso de la rima en *-ar* o en *-ado*, presente en varias de las coplas) e incluso figuran varios *mot tornat* como “dezia” (vv.8 y 20), “dezir” (vv. 43 y 56), “cantar” (vv. 19 y 32), “pecado” (vv. 17 y 53) o “servir” (vv. 42 y 74).

Parece evidente que, pese a la negativa opinión de algunos críticos sobre su faceta literaria (véase apartado 3.1.), las siete piezas conservadas de Moncayo nos muestran a un activo participante en la vida cortesana de la época, en la que la poesía jugaba un papel fundamental como forma de obtener prestigio en sociedad, y a un poeta con cierta pericia: no duda en participar en intercambios poéticos con relevantes figuras del momento, imita la *Querella*, incorpora citas ajenas e incluso introduce voz de una mujer en sus textos... Paralelamente, dota a sus piezas en varias ocasiones de interesantes configuraciones formales, algunas de las cuales cuentan con escasa representación.



*EDICIÓN*



## 4. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL





## 4.1. FUENTES

Según he señalado en varias ocasiones a lo largo de la investigación, las obras conservadas de los tres poetas se localizan en un único cancionero manuscrito, SA7, que he inspeccionado de forma directa en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, donde se encuentra depositado con la signatura 2653.<sup>448</sup> A continuación reseño sus características:

**SA7:** Salamanca. Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, 2653 [signaturas anteriores: 594, 342, VII.A.3, 2.F.5]. Conocido ambiguamente como *Cancionero de Palacio*, debido a que permaneció durante un extenso período de tiempo en la antigua Biblioteca del Palacio Real (actualmente Real Biblioteca), es un códice en papel, plegado *in folio* a pesar de su actual tamaño, integrado por 178 folios (a los que hay que sumar dos guardas, una pegada y otra volante, al principio y al final), cuya medida oscila entre 267x202mm y 270x205mm debido a las mutilaciones de la cuchilla (Tato 2003: 500). Su numeración es moderna, en arábigos con lápiz, si bien existen restos de otra previa realizada en romanos con tinta. Los daños que ha sufrido son manifiestos y muy probablemente debidos en su mayor parte a los varios procesos de encuadernación a que fue sometido en el pasado: hay pérdidas de folios perceptibles en los restos de la antigua numeración romana, pero también otras detectables a través del examen de los textos; tampoco fue ajeno a las transposiciones, como la que se produjo con el actual folio 2, que debiera situarse tras el 32 (algunos de estos accidentes se remontarían ya a fines de la Edad Media; Tato 2005a: 64). La letra es gótica redonda y existe intervención de varias manos, sin que sea posible delimitar su número (con seguridad se diferencian tres, si bien pudo haber intervenido alguna más). El aprovechamiento del papel no es excesivo (el espacio entre cada estrofa es amplio) y la presentación cuidada: aunque en ocasiones la decoración de las capitales es meramente caligráfica, en otras presentan motivos fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos (algunos de estos últimos con un marcado contenido sexual), incluso con color; en contrapartida, hay secciones en las que ni tan siquiera llegaron a trazarse las capitales. En cuanto a las rúbricas, figuran a tinta negra y en un cuerpo de letra mayor que los textos. Su última restauración data del año 2010, ocasión en que fue digitalizado sin encuadernar.

---

<sup>448</sup> Complementariamente, me he valido también de la digitalización del mismo disponible en el Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca <<http://hdl.handle.net/10366/81629>> [visitado el 6 de noviembre de 2016].

*Ediciones:* Pérez Gómez Nieva (1884; parcial), Vendrell (1945), Dutton (1990-1991) y Álvarez Pellitero (1993).

*Digitalizaciones del códice:* la última de ellas es accesible en el Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca <<http://hdl.handle.net/10366/81629>> [visitado el 6 de noviembre de 2016]; otra en el portal *Convivio*, sin color <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p227/90258408760125042021457/index.htm>> [visitado el 6 de noviembre de 2016].

*Descripciones y estudios:* Lilao Franca y Castrillo González (1997-2002: 1021-1043); Philobiblon, BETA Manid 1219 <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon>> [visitado el 6 de noviembre de 2016]; Dutton (1979); Tato (1999c: 132-147, 2000a, 2003, 2004: xxii-xxix, 2005a y 2012a); Beltran (2005b); Whetnall (2003: 297-299 y 2009).

## 4.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL

Puesto que ofrezco la edición de tres autores diferentes, no cabe esperar que el proceso de transmisión de la obra de cada uno de ellos sea idéntico, aun cuando, como se verá, presenta claras similitudes, siendo la tradición directa y la vía manuscrita el modo fundamental de transmisión de sus poemas. Así, todas las composiciones que integran la edición han llegado a través de los folios de SA7, que no solo es la fuente principal para cada uno de los poetas, sino que es *codex unicus*. Con todo, dos de los textos de Diego Hurtado de Mendoza (19-ID2414 y 21-ID2417) conocen un proceso de tradición indirecta, pues son citados por Pedraza en su *dezir* 4-ID2413, y uno de los de Moncayo (26-ID2654) es incorporado por él mismo en su *dezir* 27-ID2655, poemas que, como los anteriores, se hallan en *Palacio*.

Ahora bien, pese a esta clara afinidad (son poetas conocidos como tales gracias a SA7), muy posiblemente el conjunto de los textos no remonte a un mismo estrato textual ni tampoco todos hayan sido copiados por la misma mano. De hecho, es muy probable que la obra de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza fuese incorporada a la colección en un momento diferente al que se copió la de Moncayo, y de ahí que aquellos dos sean abordados con independencia del aragonés en este apartado. Pese a que no pretendo acometer una revisión de *Palacio* en profundidad (tanto desde el punto de vista externo como interno), sí trataré de aquellos aspectos que interesan para comprender mejor la difusión de los poemas que edito y su integración en la colectánea salmantina.

SA7 es un cancionero compilado entre 1441 y 1444 en el oriente peninsular y que recoge mayoritariamente la producción poética que debió de circular en el entorno cortesano del rey Juan II de Castilla y su privado Álvaro de Luna, así como en el de sus primos los infantes de Aragón (Dutton 1979: 447-456; Beltran 2001a: 68-71 y 2009a: 23). Es conveniente, asimismo, llamar la atención sobre la vinculación de la antología con los territorios orientales, como se desprende tanto del estudio de sus elementos externos como del análisis interno: así lo evidencian sus filigranas, que pueden encontrarse en la zona oriental en la primera mitad del siglo XV; su ornamentación, también compatible con esta procedencia; la aparición de una escritura manifiestamente aragonesizante; la presencia de ocho piezas en catalán, de las cuales siete son *única*; así como el hecho de que algunos de sus poetas sean de origen aragonés –es el caso de mosén Moncayo o de Pedro de Santa Fe, el autor mejor representado en la colectánea; véase *infra*– (Tato 2003: 504-513).

En su fondo poético, integrado por aproximadamente 373 piezas debidas a unos 76 escritores diferentes, predominan las composiciones breves de marcado carácter lírico y temática amorosa, siendo la canción el género privilegiado; a ella siguen los *dezires*, líricos y narrativos (fundamentalmente amorosos, pero también de otro tipo), y, en número mucho menor, otras interesantes modalidades literarias como las *esparsas*, el *perqué*, el *cosante* o incluso un excepcional *lay*. Por tanto, la inclusión de los tres autores en el florilegio se explica con facilidad atendiendo a la naturaleza de sus obras, predominantemente canciones y *dezires* de contenido amoroso, sin olvidar que también se valen (en especial Diego Hurtado) de varias de las formas no tan frecuentes en los cancioneros de esa etapa, pero en varios casos atestiguadas gracias al testimonio de SA7 (*perqué*, *cosante*).<sup>449</sup>

Como he indicado, son bastantes los autores de la colección. Por lo que se refiere al número de obras que de ellos se copian, es preciso señalar que, no siendo los escritores aquí estudiados los mejor representados en la colectánea, no pasan inadvertidos: tras Pedro de Santa Fe, el autor con un mayor número de poemas (47, casi toda su producción), Juan de Torres (con 34 de sus 38 piezas en *Palacio*), Álvaro de Luna (15 de sus 16 composiciones) y el tantas veces citado Íñigo López (15), viene ya García de Pedraza, con 14 textos;<sup>450</sup> tras otros con un volumen de producción algo menor como Suero de Ribera (11), Torquemada (10),

<sup>449</sup> Si bien el *perqué* de Diego Hurtado de Mendoza es de temática satírico-burlesca, se trata de una poesía que tampoco rompe con el carácter lúdico-cortesano de la antología.

<sup>450</sup> Con todo, téngase en cuenta que, como advirtió Whetnall (2010), en SA7 se copian algunos poemas extensos de Íñigo López de Mendoza, de modo que, por número de versos, este ocupa una posición privilegiada en el cancionero.

Alfonso de Montoro (9) o Juan de Dueñas (8), se sitúan ya Diego Hurtado de Mendoza y mosén Moncayo, con 7 poemas cada uno, cifra que representa también a otros como Francisco de Villalpando, Rodrigo de Torres o el hermano de Martín el Tañedor, por mencionar los que se pueden considerar algunos de los poetas mejor representados de la antología (véase Tato 2005a: 68-71).<sup>451</sup>

El hecho de que las composiciones de los escritores objeto de estudio carezcan de otro testimonio es condición característica de la colectánea (en ella se copian alrededor de 300 *única*); algo parecido sucede con el hecho de que los tres sean conocidos como tales únicamente merced a SA7, una circunstancia que comparten con cerca de una treintena de los allí compilados (Tato 2005a: 69).<sup>452</sup> Ahora bien, no necesariamente han de explicarse todas las piezas únicas de *Palacio* a partir de la idea de un ámbito de difusión limitado (local o temporalmente), como *a priori* cabría suponer: en este sentido, pueden apuntarse los ejemplos de Macías, Francisco Imperial o Villasandino, autores conocidísimos en la época de quienes se incorporan textos al cancionero salmantino (amén de a otras colectáneas); todavía más significativo para lo que ahora interesa resulta el caso del duque de Arjona, Fadrique Enríquez, a quien Santillana elogia como poeta en su *Proemio*, pero del que solo se conservan cuatro piezas gracias al *Cancionero de Palacio* (Tato 2005a: 71 y 2014). En situación análoga podrían encontrarse estos autores, cuyas obras parecen apuntar hacia la idea de una cierta trascendencia literaria (número no desdeñable de piezas en la antología, interés temático y formal, etc.).

---

<sup>451</sup> Se copia en SA7 una cantidad menor de poemas de Juan de Padilla, Sarnés, Juan Agraz, Gómez Carrillo, Pedro Cuello, Pedro de la Caltraviesa, Contreras, el duque don Fadrique, Estamariu, Rodrigo Manrique, Gonzalo de Quadros, Juan Pimentel, Suero y Pedro de Quiñones, Fernando de Guevara, el rey Juan II... Tampoco faltan los poetas de quienes se conserva un único texto gracias a este manuscrito como Alfonso de Barrientos, Fernando Becerra, Mendo de Campo, Mendo Chamiso, García de Guiar, Diego de Torres, Estacena, Peñalosa, Juan de Montoro, Francisco Ortiz Calderón o Pedro de Urrea, por citar algunos de ellos. Sobre Pedro de Santa Fe véanse los trabajos de Tato (1994, 1996, 1997, 1999a, 1999b, 1999c, 2000b, 2004, 2005b); para Juan de Torres son fundamentales los de Mosquera Novoa (2012a, 2012b, 2013, 2014b, 2015, 2016 y en prensa a, b, c, d, e); Suero de Ribera en Perinián (1968); acerca de Torquemada puede consultarse Martínez García (2015 y 2017); para Alfonso y Juan de Montoro véase Tato (1998); sobre Juan de Dueñas, Presotto (1997); para Francisco de Villalpando, Baldissera (2005) y Conde Solares (2009); Juan de Padilla en Martínez García (2013, 2015, 2017, en prensa b y c); para Sarnés, de la misma autora (2013, 2014, 2015 y tesis en curso); Juan Agraz en Tosar López (2015 y tesis en curso); Pedro Cuello en Mosquera Novoa (2011); Caltraviesa en Tato (2010d, 2013a); el duque don Fadrique en Tato (2014); Estamariu en Mosquera Novoa (2010); para Contreras, Mendo Chamiso, García de Guiar, Diego de Torres, Estacena y Peñalosa véase Tato (2013b); sobre Gonzalo de Quadros, Chas Aguión (2014b); Francisco Ortiz Calderón en Tato (en prensa).

<sup>452</sup> SA7 comparte solo una pequeña porción de textos con otras colecciones, por lo cual, hasta el momento, no ha sido posible imbricar el cancionero en alguna de las familias conocidas (Tato 2012a: 304).

## 4.2.1. García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza

En lo que toca a García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza, como he adelantado, es notoria la similitud en el proceso de transmisión de sus obras. Lo primero que llama la atención es la manera en que fueron incorporadas: en el caso de Pedraza, se localiza un primer conjunto de nueve composiciones que se copian salpicadas entre los folios 4v y 16r (de 1-ID2406 a 9-a) ID2432 I 2433), mientras que las cinco restantes se encuentran entre los folios 98v y 107r (de 10-ID2602 a 14-ID2619); en cuanto a las de Diego Hurtado, se hallan situadas entre el 1r y el 14v. Es esta una situación interesante, por cuanto las poesías de uno y otro, unidos por vínculos literarios y personales (véanse apartados 2.2.2.3. y 2.3.2.1.2.), aparecen intercaladas en los primeros folios del manuscrito.

La circunstancia cobra todavía mayor relieve si se atiende al estudio material del códice pues, como han revelado las investigaciones relativas a este asunto, de entre las manos que intervinieron en la copia de SA7, se identifica fácilmente una, que se hizo cargo desde el actual folio 1r hasta el 23v (a excepción del 2, como enseguida se verá); en el 23v se corta con un poema de Suero de Ribera, para reaparecer en el 87r con otro texto de este mismo escritor y extenderse hasta el 136v. Ello indica que ambos bloques debieron de ser contiguos en el pasado (Tato 2005a: 82, n. 55):<sup>453</sup>

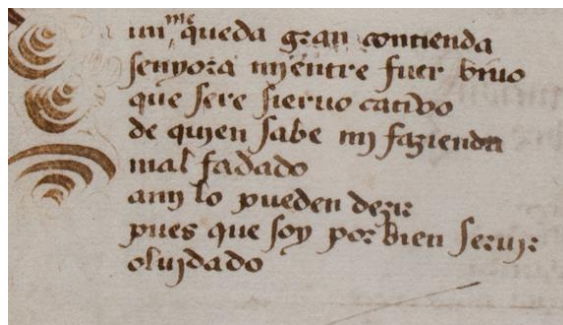


Lámina 2: final del 23v

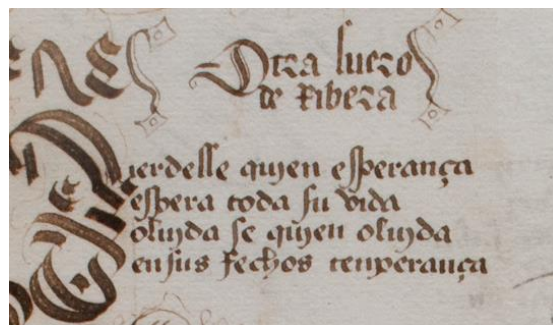


Lámina 3: principio del 87r

<sup>453</sup> Entre el 136v y el 137r se produjo una pérdida de materiales que no dejó rastro en la foliación del códice: el 137 se inicia con una copla acéfala (ID2650 "... Si tu senyor ensalçado") que no puede ser adscrita a la serie poética anterior, el *Mote que vende Contreras* y sus respuestas estudiados por Tato (2013b); con todo, no es imposible que esta copla acéfala fuese copiada por la misma mano que transcribió el folio 136 y anteriores (la letra es similar) y que también rubricó tras esta copla una *Vision. Johan de Duenyas* que no llegó a copiarse (inmediatamente después, en el mismo folio, aparecen varios textos de Macías que fueron incorporados por una mano ostensiblemente distinta). Véase *infra*.

Una importante excepción a esta teoría –y que afecta a la obra de Diego Hurtado– la constituye el folio 2 que, como hizo notar Whetnall (2009), fue objeto de una transposición (no se encontraba en el pasado en el lugar que hoy ocupa). Ello es perceptible tanto en su configuración externa como interna: por un lado, la mano que lo copió es distinta de la que escribió el 1 y el 3; por otro, el contenido con que comienza tampoco coincide con lo anunciado en la rúbrica que aparece al final del folio 1v (*Cancion. Luna condestable*), sino que es parte de otra composición ya iniciada, el *Lay de Johan de Torres* (ID2480 “Ay triste de mi”), cuyos primeros versos se encuentran en el actual 32v (*ibid.* p. 57). En la siguiente tabla reproduzco la secuencia actual de folios en SA7:

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-1	1r-v	2395	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Perque. Diego Furtado de Mendoza</i>	Pues no quiero andar en corte
SA7-2	1v	2396	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Si Dios nuestro salvador
SA7-3	1v-2r	2397	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Porque de llorar
SA7-4	2v	2398	Montoro	<i>Montoro</i>	Amor que yo vi
SA7-5	2v-3r	2399	Íñigo López hermano de Mendoza	<i>Enyego Lopeç, hermano de Mendoza</i>	Mis oxos fueron a veer
SA7-6	3r	2400	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cancion. Diego Hurtado de Mendoza</i>	Ya con tanta fermosura
SA7-7	3v	2401	Suero de Quiñones	<i>Cancion. Suero de Quiñones</i>	Dezidle nueuas de mi

Tabla XVII

El mencionado folio (cuyo contenido aparece sobre fondo gris en la tabla), ha de eliminarse, pues, de esta posición y reubicarse tras el 32, lo que permite no solo reconstruir el *Lay* de Juan de Torres copiado más adelante, sino también, y lo que ahora más interesa, conocer la atribución original de la canción cuyo íncipit reza “Mis oxos fueron a veer”, imputada erróneamente a Íñigo López hermano de Mendoza (Dutton 1990-1991, IV: 85) pero que, en realidad, es la pieza de Álvaro de Luna que se anunciaba al final del folio 1v (*Cancion. Luna condestable*).<sup>454</sup> Teniendo en cuenta este reajuste, la secuencia original de textos se reconstruiría como sigue:

<sup>454</sup> Para los problemas de autoría y atribución en los cancioneros, pueden consultarse Moreno (1998), Beltran (2004) o Tato (2010a); sobre el *lay* de Juan de Torres véase Mosquera Novoa (2015: 21-23 y en prensa b).

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-1	1r-v	2395	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Perque. Diego Furtado de Mendoza</i>	Pues no quiero andar en corte
SA7-2	1v	2396	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Si Dios nuestro salvador
[SA7-3/5]	1v, 3r	2397/9	Álvaro de Luna	<i>Cancion. Luna condestable</i>	Mis oxos fueron a veer
SA7-6	3r	2400	Diego Hurtado de Mendoza	<i>Cancion. Diego Hurtado de Mendoza</i>	Ya con tanta fermosura
SA7-7	3v	2401	Suero de Quiñones	<i>Cancion. Suero de Quiñones</i>	Dezidle nueuas de mí

Tabla XVIII

Ello resulta en que entre el perqué de Diego Hurtado de Mendoza (SA7-1 o 15-ID2395) y su canción SA7-6 o 16-ID2400 tan solo se intercalan dos poemas de Álvaro de Luna, una circunstancia probablemente no azarosa (véanse apartados 2.2.1., 2.2.2.4. e *infra*).<sup>455</sup>

Aceptando estas propuestas sobre la ordenación de los folios (ff. 1-23 [-2] + 87-136), cuya validez he podido comprobar *in situ*, ha de concluirse no solo que las piezas de García de Pedraza y Diego Hurtado fueron incorporadas por una misma mano en una sección determinada del manuscrito, sino que el segundo conjunto de poemas de Pedraza (los cinco copiados entre los actuales folios 98v y 107r), se hallaba mucho más próximo a los otros de lo que la actual disposición permite conjeturar: toda su obra habría sido incorporada por ese amanuense y se condensaría en alrededor de 40 folios contiguos en el primitivo cancionero.<sup>456</sup>

Se trata de una coyuntura ciertamente llamativa, habida cuenta de que lo habitual en las antologías de este tipo (que Beltran denomina cancionero de corte) es que las composiciones de un poeta aparezcan dispersas en distintas secciones y folios de la miscelánea, produciendo incluso cierta sensación de desorden (Beltran 1998b: 21; Tato 2005a: 76). Sin embargo, como se ha podido comprobar en apartados precedentes, ello ha de

<sup>455</sup> A lo largo de este apartado, y cuando las circunstancias así lo aconsejen por motivos de claridad expositiva, aludiré a algunos poemas mediante su número en SA7, que transparenta la posición ocupada por los mismos en la antología (complementariamente, proporciono el número ID o aquel con que el texto figura en esta edición si se trata de alguno debido a los tres autores objeto de estudio).

<sup>456</sup> Se sabe que en la copia de SA7 intervinieron varias manos con distinto grado de cursividad, si bien no existe consenso acerca de cuántas habrían sido ni de qué secciones se habría hecho cargo cada una de ellas: para Tato existen, al menos, tres identificables (2003: 505, n. 28), mientras que Whetnall diferencia cuatro o cinco (2009: 57). En lo que atañe a la sección que ahora interesa, tanto para Tato como para Whetnall es indiscutible que los 23 primeros folios fueron confeccionados por el mismo copista (a excepción del 2); ambas investigadoras concuerdan también en que el trabajo de este amanuense se interrumpe en el folio 23 para continuar en el 87. La labor de esa mano continúa para Tato hasta el folio 136, una hipótesis aceptada en esta investigación pero hacia la que Whetnall expresó sus reservas.

tomarse con cautela, al menos en lo que toca a esa primera sección del manuscrito, en la que, según he estudiado, el orden y posición de los autores y textos no suele obedecer a un criterio arbitrario: como ocurre con García de Pedraza y Diego Hurtado, son varios los poetas aquí insertos que solo figuran en esta parte del códice (Francisco Bocanegra, Juan Pimentel, Fernando de Guevara, Pedro de Quiñones, Mendo de Campo); también suele ocurrir que los poemas presentes en esta sección aparecen conectados entre sí de alguna manera, ya sea por rasgos de contenido o por las relaciones que es posible establecer entre sus creadores (citas, textos en colaboración, parentesco temático, etc.).

En ese entramado de relaciones literarias, la figura de Santillana habría desarrollado un papel fundamental como promotor o desencadenante de no pocas de las muestras literarias (serranas, textos que evocan el *Infierno*, piezas de reminiscencias macianas, etc.), cuyos creadores, en bastantes casos, es posible conectar con el señor de Buitrago por vías diversas. Ahora bien, no debe perderse de vista que se trata de una sección extensa (ff. 1-23 [-2] + 87-136), y no todos los autores y poemas que en ella figuran participan de esas vinculaciones con el señor de Buitrago (véase apartado 1.2.1.): los textos provenientes del círculo de Íñigo López de Mendoza parecen concentrarse, por una parte, en los primeros folios del cancionero (del 1 al 17 aproximadamente), lugar en que se copia toda la obra de Diego Hurtado de Mendoza y una gran parte de la de Pedraza; a estos siguen composiciones debidas a poetas que se adscriben más bien al círculo del condestable (los del propio don Álvaro, Juan II, Juan de Torres, Suero de Ribera), incorporadas en los folios 18-23 + 87-93. Reaparecen después dos núcleos en los que la presencia de Santillana vuelve a ser notable (ff. 93 a 99 y 105-115), siendo en ellos donde se localiza el resto de piezas de García de Pedraza no copiadas en los primeros folios.<sup>457</sup>

El que los poemas de los dos escritores objeto de estudio se hallen cercanos e incluso correlativos en algún caso (algo que se justifica atendiendo a su relación literaria), junto con el que ambos participen de esas conexiones no azarosas que se perciben en una parte de esta sección e indisolublemente unidas al nombre de Íñigo López de Mendoza (a quien se encuentran ligados –en el caso de Diego Hurtado por una fuerte vinculación familiar, al ser su hijo), indica que tanto uno como el otro hubieron de pertenecer a ese entorno (véanse

---

<sup>457</sup> Con todo, es posible que gran parte de estos materiales (tanto los del entorno de Santillana como los del condestable) puedan remontar a una misma procedencia, habida cuenta, además, de que se encuentran en esos folios escritores que pueden adscribirse a ambos entornos, como Gómez Carrillo de Acuña (véase *infra*). De menor interés para este estudio resultan los folios que se extienden del 116 al 136 (en que acaba su trabajo la primera mano), pues en ellos se copian fundamentalmente obras de Pedro de Santa Fe, adscrito al área aragonesa.



apartados 1.2.1. y 2.2.1.).<sup>458</sup> Todo ello apunta, pues, hacia la idea de una procedencia homogénea de los materiales de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza incorporados en estos folios, quizá integrados en un estrato de la colección que recogía poemas difundidos o gestados en un determinado ambiente cortesano, muy probablemente ligado a Íñigo López de Mendoza, y tal vez, incluso, a juzgar por la preeminencia de ese caballero, provinientes de algún festejo o evento en que él y su entorno hubiesen jugado un importante papel. En ese contexto habrían interesado las composiciones de estos dos autores que, junto con las de los demás compilados en una parte de esta sección, habrían pasado casi de inmediato del círculo difusor al escrito.

Puestos a valorar las circunstancias en las que podrían haberse difundido (o gestado) los poemas, es evidente que, dada la importancia social y política del marqués de Santillana (un habitual en los eventos cortesanos), resulta difícil establecer con seguridad una fecha o fechas satisfactorias para tal coyuntura. Ahora bien, si se atiende también a la presencia de su hijo y poeta Diego Hurtado de Mendoza, las posibilidades se reducen, y dos acontecimientos descuellan por encima de los demás: uno es la justa sostenida por padre e hijo en 1433 contra don Álvaro de Luna y los suyos, y otro la pomposa boda de don Diego con la sobrina del condestable, Brianda de Luna. No solo se trata de festejos propicios para la creación poética y en los que se localiza a don Diego junto con su padre Íñigo López (podría presuponerse también la presencia de Pedraza, por cuanto era un hombre al servicio de Santillana), sino que en ambos el condestable jugó un importante papel, lo que reviste un notable interés en relación con la sección del manuscrito a que vengo aludiendo.

En este sentido, ha de tenerse en cuenta que, además de Santillana, otra gran figura sobresale en la sección copiada por la primera mano: el condestable Álvaro de Luna, cuya presencia es especialmente perceptible en los folios 18-23 + 87-93, en los que se incorporan poemas suyos y de creadores con él relacionados como el rey Juan II, Juan de Torres, Suero de Ribera o Gómez Carrillo de Acuña. Si bien podría pensarse en bloques textuales aislados (por un lado, los del entorno de Santillana; por otro, del de don Álvaro), la presencia del condestable y los suyos se deja notar también en los folios que más patentemente se adscriben al círculo de Santillana y, en concreto, en relación con la obra de Diego Hurtado: tras su perqué (SA7-1 o 15-ID2395), texto que abre actualmente el cancionero, se copian dos canciones del de Luna (SA7-2 y SA7-3/5), a las que sigue otra de don Diego (SA7-6 o 16-

---

<sup>458</sup> Para la distribución y conexiones entre autores y poemas véanse los mencionados apartados, donde doy cuenta detallada de estas cuestiones.

ID2400) (véase *supra*). La posición de estos cuatro poemas no parece casual: según he indicado, en la primera de sus canciones (SA7-2 o ID2396), don Álvaro afirma ser capaz de enfrentarse con el propio Dios en una justa para ponderar el amor de su dama, lo que induce a pensar que la pieza podría haber sido gestada al calor de un evento de este tipo; en la segunda (SA7-3/5 o ID2399), la “fermosura” de la mujer es mencionada en la cabeza como origen del sufrimiento, motivo a que alude también Diego Hurtado en la cabeza de su canción copiada a continuación (SA7-6 o 16-ID2400) (véase apartado 2.2.1.).

Por si este argumento no fuese suficiente, es también llamativo que se entreviera en los folios más notoriamente adscritos al círculo de Santillana algún poema vinculado con don Álvaro, como ocurre con SA7-24 de Juan de Torres (ID0404 “Sepas tu senyora mia”), intercalado entre un texto de García de Pedraza (SA7-23 o 5-ID2420) y otro de Íñigo López de Mendoza (SA7-25 o ID2421 “En mirando una ribera”) en los folios 10-11; o con SA7-35 de Juan de Silva (ID0403 “Cuyo soy sepa de mi”), incluido entre la serrana de Mendo de Campo (SA7-34 o ID2429 “Vy una serrana”) y la canción SA7-36 (19-ID2414) de Diego Hurtado de Mendoza en los folios 13-14.<sup>459</sup> Algo similar cabría decir del hecho de que algunos de los autores relacionados literariamente con el núcleo literario de Íñigo López en estos folios se vinculen a la casa de Álvaro de Luna: un caso muy significativo es el de Gómez Carrillo de Acuña, hombre de confianza del condestable (con él lucha en la justa de 1433 contra los Mendoza) de quien figuran a lo largo de esta amplia sección una serrana en coautoría con Íñigo López de Mendoza (SA7-220 y SA7-221; ff. 93v - 94r), un intercambio con Fernando de Guevara (primo de Santillana) y Juan de Merlo (otro hombre cercano a don Álvaro) (SA7-45, SA7-46, SA7-47; ff. 17-18) y un poema suyo copiado precediendo a un bloque compacto de ocho de don Álvaro (SA7-193, f. 87v).<sup>460</sup>

<sup>459</sup> Como ha estudiado Mosquera Novoa, Juan de Torres probablemente habría sido un hombre de la casa de Álvaro de Luna, hasta el punto de que gran parte de su obra se incorpora a *Palacio* bajo el influjo del condestable (2016: 18); por su parte, Juan de Silva fue otro de los caballeros de confianza del poderoso don Álvaro: lo acompañó en 1439 a su destierro (véanse Vendrell 1945: 51-52, Salvador Miguel 1977: 167-178 y Mosquera Novoa 2015: 65).

<sup>460</sup> A estas circunstancias cabría añadir el que allí donde el peso de Íñigo López disminuye, aumenta el de don Álvaro: en los primeros folios, ello comienza a ser perceptible tras el juego poético entre Pedraza y Fernando de Guevara (SA7-40 y SA7-41 o 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433; ff. 15v - 16v) –ambos adscritos al círculo de don Íñigo–, pues alternan a partir de ese punto autores pertenecientes a uno u otro entorno: Francisco Bocanegra (entorno de Santillana) presenta una canción ante el rey Juan II (muy cercano a don Álvaro) (SA7-42 y SA7-42I), se copian también unas coplas de Juan Pimentel (escritor que evoca el *Infierno* de Santillana) (SA7-43), otras entre Gómez Carrillo (partidario de don Álvaro), Juan de Merlo (ligado al condestable) y Fernando de Guevara (primo de Santillana) (SA7-45, SA7-46, SA7-47) hasta llegar, en el folio 18r, al intercambio entre don Álvaro y Juan II (SA7-48 y SA7-49), que abre paso a un bloque de poemas del círculo del condestable (los suyos, Juan de Torres, Suero de Ribera, etc.; ff. 18-23 + 87-93). En el 93v, la transición desde el bloque de don Álvaro hacia otro de Santillana (ff. 93-99) parece marcarla, muy significativamente, la serrana entre don Íñigo y

En resumen, aun cuando la obra de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza se adscribe al entorno de Íñigo López de Mendoza, a lo largo de los folios en que sus poemas se insertan, existen algunas evidencias de que este círculo podría haber entrado en contacto con el de don Álvaro con ocasión de uno o varios festejos cortesanos en los que el condestable habría participado. Para lo que ahora me ocupa, el indicio más relevante lo constituye el que los poemas de Diego Hurtado y el de Luna alternen al inicio del cuaderno en una secuencia que no parece casual, y que quizá remonte a la fastuosa justa madrileña de 1433 que tuvo a estos dos hombres por protagonistas (véanse apartados 1.2.1., 2.2.2.3. y 2.2.2.4.).

Son estos, además, unos folios cuyo componente lúdico-cortesano es manifiesto, especialmente en el primer cuaderno (ff. 1-23): valga como ejemplo la finalidad lúdica expresada por Diego Hurtado en la quintilla inicial con que abre su perqué SA7-1 o 15-ID2395 (“Pues no quiero andar en corte, / nin lo tengo por desseo /quiero fer un devaneo / con que aya algún deporte / e qualque consolación”), la temática de la canción SA7-2 de don Álvaro (sobre una justa enfrentándose a Dios), la presencia de varias serranas (alguna en colaboración), de dos estrenas y de tres textos que evocan el *Infierno*, los varios intercambios y juegos poéticos que aquí figuran (algunos de ellos con participación del propio rey), etc. La concurrencia de algunos poetas vinculados al entorno de Santillana alternando en esta sección con otros adscritos al de don Álvaro hace pensar, pues, en un espacio de festejo colectivo en el que ambos círculos habrían coexistido, lo que casa muy bien con cualquiera de los dos eventos anteriormente aludidos, pues en ambos Mendozas y Luna jugaron un papel preponderante.

La justa de 1433 se celebró en Madrid en presencia del rey Juan II y enfrentó a don Álvaro y sus partidarios (como Gómez Carrillo de Acuña) con Santillana y su hijo Diego Hurtado de Mendoza, quedando por principal este último (y ello pese a su corta edad). Tras su flamante victoria, los Mendoza dispusieron la fiesta en su casa, invitando a ella a todos los participantes (véase apartado 2.2.2.3.); sería anómalo que allí no sonase la poesía, siendo los organizadores una familia con una declarada inclinación por la literatura (los Mendoza) y los asistentes, dos aficionados a estos pasatiempos (el rey Juan II y su condestable). Algo similar podría decirse de la boda entre Diego Hurtado y Brianda de Luna: pactada ya en 1432, el enlace selló las buenas relaciones que, por aquel entonces, unían al condestable y al marqués

---

Gómez Carrillo de Acuña, a la que siguen varios textos adscritos al círculo del marqués, ambiente que aparece nuevamente en los folios 105-115.

de Santillana. Según he indicado, parece ser que el enlace fue promovido por don Álvaro, quien incluso sugirió a Juan II la idea de desplazarse con él hasta Guadalajara para asistir y ser padrino del casamiento, que se celebró con todo el boato requerido en diciembre de 1436. Tras el enlace, el rey permaneció por un período de dos meses en la villa, dejándose agasajar por Íñigo López de Mendoza.

Habida cuenta de estas circunstancias, cabría enunciar, siquiera como hipótesis, la posibilidad de que los autores y materiales procedentes del entorno de Santillana y aquellos otros del de don Álvaro alternen (e incluso, se relacionen entre sí) no de forma azarosa en esta sección copiada por la primera mano: ello podría traslucir unas circunstancias de concordia y celebración colectiva entre ambas casas, cristalizadas en el intercambio, creación y difusión de materiales poéticos.

Pero la observación atenta de sus obras y los textos circundantes no solo permite ubicar a estos escritores en un posible contexto literario, sino que, en ocasiones, ofrece indicios claros de que lo que existió fue más de lo que hoy se conserva, una circunstancia desgraciadamente habitual en la literatura medieval.<sup>461</sup> Aun cuando la continuidad en la sección a la que vengo aludiendo es casi total, existe un indicio que apunta hacia la pérdida de materiales: se trata de un espacio en blanco existente tras el último poema de García de Pedraza copiado en SA7 (14-ID2619), un vacío que abarca la segunda mitad del folio 107r y el 107v íntegro. La coincidencia en la escritura de lo que antecede y sigue a este hueco (escrito por la primera mano) sugiere que lo más probable es que fuese a copiarse en este lugar un texto que en última instancia no llegó a incluirse.<sup>462</sup> Puestos a valorar lo que allí podría incorporarse, quizá habría que pensar en que esa composición era de Pedraza, pues tras el blanco se encuentra el *Infierno* de Íñigo López de Mendoza (y, como se sabe, es frecuente que los poemas pedrazanos aparezcan antepuestos o pospuestos a los de don Íñigo). Otro indicio de producción perdida lo constituye el *dezir* con citas 4-ID2413 del pedrazano, que incorpora cuatro pasajes para los que no se conoce otro testimonio (ID2415, ID2416, ID2418, ID2419), posiblemente debidos a otros autores, pero sin descartar que, como ocurre en 27-ID2655 de Moncayo, alguno pudiese formar parte de su propio repertorio poético.

<sup>461</sup> Sobre literatura española medieval perdida son fundamentales los trabajos de Deyermond (1975, 1977, 1978, 1986, 1990, 1992, 1995, 1996a, b y c, 1997, 1999, 2003; este último específicamente para el ámbito cancioneril).

<sup>462</sup> No así para Whetnall, quien considera que este espacio en blanco señala un cambio de mano (2009: 57, n. 9).

Si se repara ahora en la calidad de la copia de los poemas de Pedraza y Diego Hurtado, ha de tenerse en cuenta que, aun cuando la sección en que se integran sus materiales parece cuidada (casi siempre es una letra clara, existe decoración de capitales), no puede presuponerse un control o supervisión de la labor del copista por parte de los autores.<sup>463</sup> Ello se evidencia no solo en la proliferación de grafemas borrados, sobrescritos o tachados, sino también en los errores que afectan al cómputo silábico o las lecturas que resultan en secuencias textuales incoherentes; en algunos casos, incluso, cabe conjeturar que estos problemas provienen ya de la fuente utilizada como modelo para la copia.

Habida cuenta de las dificultades que entraña la edición de piezas en único testimonio (véase Pérez Priego 2012), he intervenido tan solo cuando, además de detectar una lección errónea, contaba con elementos que avalaban una posible enmienda *ope ingenii*; me he apoyado, fundamentalmente, en el *usus scribendi* de la época y de cada uno de los autores. Ello ha permitido solventar algunos problemas que, sin duda, no son debidos a los poetas. Así, en la obra de Pedraza llaman la atención algunos versos hipo o hipermétricos, como sucede en 1-ID2406, texto en el que encontramos “una fuente muy bien labrada” (v. 4) y “lo salludé por la tal vía” (v. 54), o en 4-ID2413, en el que se localiza “causa de mi desventura” (v. 16) y “veo ser olvidada” (v. 82).<sup>464</sup> Aun cuando estas alteraciones no afectan a la sintaxis, parece lógico suponer que se trate de errores no imputables al autor, quien en el resto de su producción respeta el cómputo silábico; de ahí que haya procedido a la *emendatio*. En los versos de 1-ID2406, la hipermetría puede resolverse eliminando el adverbio “muy” en el primer caso (“una fuente bien labrada”) y el determinante “la” en el segundo (“lo salludé por tal vía”). Menores dificultades entraña el hipermétrico “causa de mi desventura” de 4-ID2413 (v. 16), puesto que la primera *a* de “desventura” aparece en el manuscrito interlineada entre la *s* y la *v* (es, pues, una corrección posterior); su mera supresión soluciona satisfactoriamente la descompensación: “causa de mi *desventura*”.

Otras veces, el problema figura en el vértice del verso, pues la rima no es la esperada, sin que falten ejemplos de pasajes carentes de sentido. Tal es lo que sucede en 8-ID2431, *dezir* en que el esquema de rimas de la tercera copla altera el patrón regular *abba* que imponen las dos primeras:

<sup>463</sup> Algunas de las capitales son meramente caligráficas, mientras que otras se decoran con motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos, sin que falte algún dibujo en conexión con el poema al que acompaña (véase 8-ID2431).

<sup>464</sup> La última secuencia figura en una de las citas intertextuales desconocidas allí incorporadas.

Al qual, por mi petición,  
 le plugo de me guiar  
 e vos ruega sin çesar  
 que, por su contemplación,  
 sea yo *favorezido*,  
 senyor, de vuestra nobleza  
 e que, vista mi firmeza,  
 me fagáis *canonizado* (vv. 17-24)

El desajuste se localiza en la terminación en *-ido* del verso 21 (debería ser *-ado* en esta posición, tal y como figura en el 24); sin embargo, el sentido de los versos, en los que el poeta demanda a su interlocutor la obtención de un favor por su parte, no parece verse alterado, lo que dificulta la labor de enmienda. El hecho de que el vocablo “favorezido” muestre evidencias de haber sido corregido sobre algo borrado inclina la balanza a favor de la solución “favorizado”, propuesta por Dutton y Roncero en su edición del poema y que casa perfectamente con el sentido del texto.

Otra significativa ruptura en el esquema de rimas se produce en la finida de 9-a) ID2432 I 2433, que da como resultado un verso hipermétrico:

Pues pensat que curaré  
 todavía de servir  
 et con amor amaré  
 sin jamás me *penedire* (vv. 33-36)

En este caso, la dificultad es fácilmente corregible mediante la supresión de la *-e* final, que soluciona ambos problemas: “penedir”.<sup>465</sup>

También se cuentan en la obra pedrazana algunos errores por sustitución que afectan al sentido de la secuencia. Así ocurre en 1-ID2406, en que aparece el latinismo “condonava” allí donde debiera aparecer un “condenava”:

Causóme gran pensamiento  
 desque vi que blasonava

<sup>465</sup> El error de copia se explica por el influjo de la rima del verso anterior en *-e*. Para esta voz, que es ajena al castellano, véase 9-a) ID2432 I 2433, nota 33-36.

lo que cierto *condonava*  
 mis sentidos a turmento (vv. 41-44)

Dado el valor de este verbo (equivale a ‘perdonar’; Alonso 1986: *s. v. condonar*), parece poco probable que fuese esta la lectura original; es mucho más plausible pensar en un error del escriba, que escribe *o* en lugar de *e* bajo el peso de las *oes* que figuran en cercanía (en la sílaba precedente y en los versos anterior y siguiente). Y lo mismo podría decirse del “rozonar” que figura en 4-ID2413 introduciendo una de las citas intertextuales (“quíeros dar de mí cuenta / e oít mi *rozonar*.”; vv. 31-32), que ha de estar por “razonar”.<sup>466</sup>

En algún caso, sucede también que el amanuense no entiende la palabra del texto que utiliza como modelo (o este le llega ya deturpado), y copia mal. Es lo que sucede en otro de los versos que introduce una cita intertextual en 4-ID2413:

et agora soy tornado  
 tal, que puedo bien dezir  
 como aquel que más sofrir  
 non puede *dagranxado*: (vv. 53-56)

Aun cuando Álvarez Pellitero entiende la palabra como un derivado de *granjear* en el sentido de “lograr el afecto de la dama”, considero más probable que se trate de un error de copia por “d’agraviado”, del verbo *agraviar* (uno de cuyos valores en el siglo XV es el de ‘agravar, apesadumbrar’; Alonso 1986: *s. v. agraviar*); el amanuense habría interpretado una *u* (que representaría *u*) con *n*.<sup>467</sup>

Existe, todavía, un problema en la obra de Pedraza, cuya causa resulta, sin embargo, de difícil esclarecimiento: es posible que la rúbrica de 9-a) ID2432 I 2433, que dedica la pieza a Fernando *de Sandoval*, contenga un error textual, pues es Fernando *de Guevara* quien inmediatamente después actúa como notario en la jura que el pedrazano efectúa en 9-b) ID2433 (véase apartado 1.3.2.1.3. y 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433). Habida cuenta de que se trata de dos apellidos bien diferenciados, quizá cabría conjeturar que el error provenga ya de la fuente de la que bebe SA7, sin excluir la posibilidad de que en el juego poético hubiese

<sup>466</sup> De despiste en el proceso de copia puede calificarse también el “salvante” de 14-ID2619 (v. 13), un alterado “sálvame” que se explica por la similitud entre la grafía *m* y el grupo *-nt-*: “*salvante* si tu plazer / no es danyar / al que, por tú lo valer, / te quier amar” (vv. 13-16).

<sup>467</sup> La palabra se presta, además, mejor a la segmentación heterosilábica por diéresis que “puede”, lo que permite alcanzar el octosílabo sin problemas.

intervenido un personaje cuyo apellido fuese *Sandoval* (lo que propiciaría la confusión a la hora de trasladar los poemas por escrito).<sup>468</sup>

A estas dificultades todavía podrían añadirse los obstáculos hermenéuticos que plantean algunas secuencias o piezas. Tal ocurre con su canción 5-ID2420 en la que, si bien los escollos textuales no son excesivos, su brevedad y patente lirismo complican en gran medida su exégesis (con todo, el sentido general es accesible, pues poetiza un amor no correspondido), o con 9-b) ID2433, un texto escrito en colaboración que solo alcancé a puntuar debidamente una vez percibí su carácter de parodia (las oraciones no finalizan porque uno de los interlocutores se apresura a jurar e interrumpe a quien le toma el juramento). Asimismo, la ausencia de datos sobre las circunstancias en que los poemas fueron recitados dificulta en gran medida su total comprensión; son claros ejemplos de ello 7-ID2424, 8-ID2431 y 9-a) ID2432 I 2433. El *dezir* 14-ID2619 también planteó serias dificultades, por el doble sentido que, a veces, puede darse a una palabra o a un pasaje, pero también por el juego retórico y la abstracción que vertebran el poema.

En cuanto a las poesías de Diego Hurtado de Mendoza, como en las ya estudiadas, se percibe que el copista no está atento y comete errores, algunos de ellos corregidos en una segunda revisión. Con todo, en algunos casos he intervenido, como ocurre en el *cosante* 17-ID2408, en el que se detecta una clara anomalía sintáctica, pues se suprime la preposición inicial, posiblemente debido a un error por omisión, debido a que la siguiente palabra comienza por la misma vocal:

Aquel árbol que buelbe la foxa  
*algo se le antoxa* (vv. 1-2)

Para una correcta interpretación de la secuencia, es necesaria la introducción de la preposición “a” exigida por la sintaxis, que introduce el complemento indirecto del verbo pronominal *antojarse* del verso 2: “A aquel árbol que buelbe la foxa /algo se le antoxa”.

Más problemas plantea la edición de su perqué 15-ID2395, algunos de ellos producto de la mala conservación del primer folio del manuscrito (una circunstancia habitual en el folio que abre y cierra el manuscrito): en el recto hay abundantes pruebas de pluma, manchas, pasajes cuya lectura no es tan nítida como en otras ocasiones, etc. Uno de los más

---

<sup>468</sup> Se trataría, quizás, de un juego poético en el que tomarían parte otros cortesanos y que, tal vez, no se transmitió completo (sea porque se dejaron de copiar textos u otros elementos explicativos en las rúbricas).



significativos se localiza en los versos 6-7, en los que una pequeña mancha afecta a una de las palabras y dificulta su lectura (“Arcos”); la complicada exégesis de esa pregunta tampoco facilita la tarea, pues, como señala Chas Aguión, es una de esas expresiones “que piden algún tipo de explicación concreta” (2016: 602). Es asunto que he tratado de dilucidar entendiendo *Arvos* como topónimo (Arcos de la Frontera), lugar en donde posiblemente no todos los habitantes (quizás incluso la mayoría) recurrían al sacramento de la penitencia: “¿Por qué en el lugar de *Arvos* / no usan de confesión?” (véase 15-ID2395, nota 6-7)). Lo mismo sucede en el verso 38, en el que existe un “fazen” interlineado no fácilmente legible debido al desgaste del folio (“¿Por qué *fazen* buen son / las cuerdas bien acordadas?”). Pero la mayor dificultad se encuentra, no obstante, en los versos 48-49, en los que se copia una palabra sin sentido aparente (“amriellos”) y sobre la *m*, interlineada y en tinta diferente, se percibe lo que parece una *n*: “amuriellos”. La secuencia puede ser, pues, transcrita como sigue:

¿Por qué andan *amuriellos*  
los que viven en baxuras?

Es evidente que existe un problema textual en esos versos, como evidencia el hecho de que en una revisión posterior se añada una vocal; sin embargo, la exégesis de esa cuestión resulta aún oscura para el lector actual (véase la edición).

No son muchos los errores que inciden en el cómputo silábico o la rima, aun cuando se da alguno de difícil solución; el v. 12 de su serrana 18-ID2409 es hipermétrico:

a fazer donde solía  
penitencia en la solana,  
por dexar vida mundana  
*e todo pecado mortal* (vv. 9-12)

Cabe pensar en una supresión de la conjunción “e” para conseguir la isometría, entendiendo la secuencia “todo pecado mortal” como una secuencia yuxtapuesta a “vida mundana” que, en cierto modo, explicaría lo que motiva el abandono de esa vida: el pecado mortal (“por dexar vida mundana, / todo pecado mortal”). Ello se compadece bien con el sentido del pasaje y dota de mayor fuerza al cierre de la composición, que concluiría de esta manera, pero exige corregir una coordinación que hace sentido (tanto sintáctica como semánticamente); es más, Álvarez Pellitero considera que la conjunción “e” parece exigida por el sentido iterativo que posee en este contexto. Ello me ha llevado a hacer constar la

posible solución en las notas y a no intervenir en el texto, siendo, además, consciente de que cabe alguna otra solución (“e gran pecado mortal”).

Finalmente, es preciso señalar que en la obra de Diego Hurtado existen, al igual que en la de Pedraza, secuencias y piezas de difícil interpretación, como ocurre con los casos mencionados del *perqué* (y aun en otros de sus pareados), o con el *cosante*, del que poco se sabe acerca de su modo de ejecución, o siquiera en la serrana, cuyo sentido no es completamente accesible debido al desconocimiento del contexto al que alude.

#### 4.2.2. Mosén Moncayo

Si el proceso de transmisión de los poemas de Pedraza y Diego Hurtado presenta notables similitudes, distinta es la situación de Moncayo, cuyas composiciones no se encuentran en una única sección de la colectánea, sino que hoy en día están repartidas en varias zonas del manuscrito, algunas de ellas particularmente conflictivas en lo relativo a la transmisión de textos: una se halla en el actual folio 25r (23-ID2463), otra en el 64r-v (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458), otras cuatro copiadas en bloque entre el 139r y el 141v (24-ID2652, 25-ID2653, 26-ID2654 y 27-ID2655) y la última en el 142r-v (28-ID2664).

Las dos primeras piezas suyas que hoy se leen en SA7, 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 y 23-ID2463, se encuentran ubicadas en una parte del cancionero en la que, como ya desde muy temprano pusieron de manifiesto los investigadores (Vendrell 1945: 10-16; véase también Dutton *et alii* 1982, I: 123-131, Dutton 1990-1991, IV: 84-179, Álvarez Pellitero 1993: xiv-xv, Tato 2005a y Whetnall 2009), se habrían producido pérdidas que trajeron como consecuencia una reordenación errónea de los folios; según Whetnall, este trastorno habría afectado particularmente a los que se extienden del 24 al 86, en los que, para una correcta lectura, se precisa hacer varios saltos entre ellos (2009: 56). En lo que toca a Moncayo, ello implica que el primer texto suyo que ahora se lee en la antología (la canción 23-ID2463 o SA7-72) no sea, en realidad, el que primero se copió, sino que, como se verá, lo fue la respuesta 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 (SA7-135), que contesta a una perdida pregunta de Francisco de Villalpando.<sup>469</sup> Para

---

<sup>469</sup> Esta circunstancia me ha llevado a ordenarlos en la edición según debieron de figurar primitivamente en el manuscrito: primero el intercambio de pregunta-respuestas (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 o SA7-134) y después la canción 23-ID2463 (SA7-72).

una correcta apreciación de la circunstancia, véase, en primer lugar, la inserción actual de estas dos primeras piezas en el manuscrito:<sup>470</sup>

a) 23-ID2463 “Senyora si cometi” (SA7-72):

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-67	23r-23v	2457	Suero de Ribera	<i>Otra canción. Suero de Ribera</i>	Ya del todo defaleçe
SA7-68	23v	0402	Suero de Ribera	<i>Otra saya</i>	Mal mi grado
SA7-68bis	24r	2459 R 2458	Juan de Tapia		...O tan alegre me sientio (continuación ID2459 R 2458)
SA7-69	24r	2460 R 2458	Alfonso Enríquez	<i>Repuesta de don Alfonso Enríquez</i>	Si fuese tan bien fadado
SA7-70	24v	2461 R 2458	Mosén Marmolejo	<i>Respuesta de mosen Marmolexo</i>	Buen senyor si libertado
SA7-71	24v-25r	2462	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i> <sup>471</sup>	Ya queria desdaqui
<b>SA7-72</b>	<b>25r</b>	<b>2463</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Mosen Moncayo</i></b>	<b>Senyora si cometi</b>
SA7-73	25v-26v	2464	Juan de Torres	<i>Perque que fizo Johan de Torres</i>	Por ver el tiempo acauarse
SA7-74	26v-27r	2465	Suero de Ribera	<i>Suero de Ribera</i>	Sanyora maguer absemte
SA7-75	27r	2466	Juan de Tapia	<i>Otra canción de Johan de Tapia</i>	Deseredado se vea
SA7-76	27v-28v	2467	Juan de Tapia	<i>Dezir de Johan de Tapia fecho en la Malapagua presión de Genoua</i>	Ya yo vi la gente vencida
SA7-76bis	29r	2468 F 2468			...de casa deste senyor (continuación de un texto perdido)
SA7-77	29r-v	0524	Gómez Pérez Patiño <sup>472</sup>	<i>Otra. Dezir</i>	Sobre negro no ay tintura
SA7-78	29v-30r	2469	Juan de Padilla	<i>Johan de Padilla</i>	Senyora a quien mofreço
SA7-79	30r-v	1184	Suero de Ribera	<i>Suero de Ribera</i>	En vna floresta scura
SA7-80	30v	2470	Juan de Padilla	<i>Johan de Padilla</i>	Si padeço triste vida
SA7-81	31r	2471	Alfonso de Montoro	<i>Cançion. Alfonso de Montoro</i>	Pues por ti peno amor
SA7-82	31r	2472	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Apartar pueden a mi
SA7-83	31r-v	2473	Juan de Torres	<i>Cançion de Johan de</i>	Si vos plaze que

<sup>470</sup> He conformado dos bloques de textos que pretenden reproducir las composiciones que actualmente se disponen alrededor de las de Moncayo. En el primer caso (a), he considerado oportuno comenzar el bloque en el folio 23r, debido a una mano distinta a la que copió los 22 primeros (véase *supra*); corto la secuencia en la *Visión* del marqués de Santillana (SA7-94 o SA7-289), al considerar que las piezas que la siguen carecen de interés para lo que aquí se estudia. En el segundo caso (b), comienzo la secuencia en el folio anterior al de la pieza de Moncayo, con el objeto de mostrar lo que la precede en el manuscrito; corto la secuencia tras el desorden que se produce con el folio 65, que no debe figurar en ese lugar.

<sup>471</sup> Sobre la atribución de las piezas rubricadas *Montoro* a Alfonso de Montoro véase Tato (1998).

<sup>472</sup> El epígrafe del texto en PN1 la imputa a este autor, y de ahí la atribución.

POETAS DEL CANCIONERO DE PALACIO

				<i>Torres</i>	mantenga
SA7-84	31v	2474	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Si el coraçon me basta
SA7-85	31v-32r	2475	Suero de Ribera	<i>Otro dezir de Suero de Ribera</i>	En vna linda floresta
SA7-86	32v	2480	Juan de Torres	<i>Lay de Johan de Torres</i>	Ay triste de mi
SA7-137	33r-v	0510		<i>Dezir de la muerte</i>	Muerte que a todos conbidas
SA7-86bis	34r	2467 F 2467	Juan de Tapia		...gran pesar es consentir (continuación ID2457)
SA7-87	34r	2481	Juan Enríquez	<i>Cançon de Juban Enriquez</i>	Fermosa ninya mi amor
SA7-88	34r	2482	Juan Enríquez	<i>El mesmo</i>	Senyora linda donzella
SA7-89	34v	0021	Alfonso Enríquez	<i>Alfonso Enriquez</i>	Dizen que fago follia
SA7-90	34v	2483 D 0021	Alfonso Enríquez	<i>Desfeyta</i>	A quien plaz que vos sierva
SA7-91	34v-37r	2484 G 7820	Francisco de Villalpando	<i>Miserere de mosen Francisco de Villalpando</i>	Miserere mey deus
SA7-92	37r	2485	Fernando Becerra	<i>Ferrando Bezerra</i>	Ya non fallo encubierta
SA7-93	37r-38v	0127	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir que fizo Enyego Lopez de Mendoca</i>	Ya la gran noche passaua
SA7-94	38v-40r	0289	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir Enyego Lopez de Mendoca</i>	Al tiempo que va treçando

Tabla XIX

b) 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 “Por el mal por mi passado” (SA7-135):

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-128	62r	2517		<i>Otra cançon</i>	Cuytado pues que non veo
SA7-129	62r	2518	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Si por yo seruir senyora
SA7-130	62r-v	2519	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Ay cuitado agora siento
SA7-131	62v-63r	2520		<i>Cançon</i>	Incurable maginanza
SA7-132	63r-v	2521	Juan de Tapia	<i>Johan de Tapia</i>	Mas triste me siento agora
SA7-133	63v	2522	Juan de Tapia	<i>El mesmo</i>	Despues de la vida mia
SA7-133bis	63v	2523	Fernán Pérez de Guzmán	<i>Dezir que fizo Fernan Perez de Guçmam</i>	(falta el texto)
SA7-134	64r	2524 R 2458	Juan de Villalpando	<i>Repuesta de Johan de Villalpando</i>	Aunque no tengo tal grado
<b>SA7-135</b>	<b>64r-v</b>	<b>2525 R 2458</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Repuesta de mossen Moncayo</i></b>	<b>Por el mal por mi passado</b>
SA7-136	64v	2459 R 2458	Juan de Tapia	<i>Respuesta de Johan de Tapia</i>	Devodo a Dios si llegado
SA7-	65r-66r	0510		<i>aquestas infrascriptas son</i>	...tu mataste a Ierion

137				<i>de las coblas del decir de la muerte que comienza en la carta a xxxiii foxas</i>	(continuación SA7-137 “Muerte que a todos conbidas” ID0510)
SA7-138	66r-v	2526	Juan de Torres	<i>Dezir Johan de Torres</i>	Non podria hombre pensar

Tabla XX

Una simple ojeada a ambas tablas advierte ya de ciertas irregularidades en estos folios: mientras que algunos textos figuran sin rúbrica (es el caso de los versos que inician el folio 29r, “...de casa deste senyor”, que parecen continuación de otra composición; o de los que sirven de comienzo al folio 65r, “...tu mataste a Ierion”, antecedidos por una aclaración que especifica su pertenencia a otro poema copiado en otro lugar del cancionero, etc.), hay también epígrafes que aparecen sin texto (al final del folio 63v se encuentra una rúbrica que anuncia un *Dezir que fizo Fernan Perez de Guçmam*; al principio del 64r se copia, en cambio, una pieza presentada como *Repuesta de Johan de Villalpando*). Estas anomalías ponen de manifiesto la existencia de desórdenes y pérdidas en esta sección. Sin pretensión de solucionar estos problemas codicológicos (una tarea, en opinión de Whetnall, imposible de llevar a cabo en su totalidad dado el estado actual del manuscrito, 2009: 55-57), tendré en cuenta algunas de las soluciones aportadas por los investigadores para aquellos desajustes que afectan a la producción de mosén Moncayo –y que he corroborado con el examen directo del manuscrito–, con el objeto de reordenar la secuencia.

En primer lugar, hace ya un tiempo, Vendrell, la primera editora moderna del cancionero, se percató de que las respuestas SA7-134 de Juan de Villalpando (“Aunque no tengo tal grado”), SA7-135 de mosén Moncayo (“Por el mal por mi passado”) y SA7-136 de Juan de Tapia (“Devodo a Dios si llegado”), copiadas en el folio 64, debían estar precedidas por otro texto que, gracias a las alusiones que se realizan en dos de ellas, dedujo había sido escrito por Francisco de Villalpando, hermano de Juan (1945: 11-12; véase apartado 3.3.2. y la edición de la pieza).<sup>473</sup> No obstante, en la actualidad, físicamente dicha composición (que hubo de ser una pregunta, numerada por Dutton como SA7-133ter o ID2458, según se puede observar en la tabla siguiente) no antecede a estas respuestas, pues el final del folio anterior anuncia un *Dezir que fizo Fernan Perez de Guçmam* (SA7-133bis o ID2523) que tampoco se copió; ello permite concluir que estos folios (63 y 64) no se encontraban en

<sup>473</sup> Sin embargo, ni Vendrell ni, posteriormente, Álvarez Pellitero, calificarán el texto perdido de *pregunta* (Chas Aguión 1998, I: 209). Sorprende también que Álvarez Pellitero considere que la pieza perdida fue creada por un poeta llamado únicamente *Francisco*, escritor que, en su opinión, podría asociarse tanto con Francisco de Villalpando como con Francisco Bocanegra, los dos autores de ese nombre presentes en el cancionero (1993: xv).

vecindad en el pasado, sino que se produjeron pérdidas y desplazamientos significativos de material.

Problemas similares observó Vendrell entre los folios 64 y 65: si el primero (64) terminaba con una incompleta respuesta al intercambio poético con Francisco de Villalpando (SA7-136 o 22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458 “Devodo a Dios si llegado”, a cargo de Juan de Tapia, que tenía una copla menos que las de Juan de Villalpando y mosén Moncayo), el segundo (folio 65) se iniciaba con una pieza distinta, antecedida por una aclaración en la que se explicaba su condición de parte final de otro texto copiado en otro lugar de la antología (es la continuación de SA7-137 o ID0510 “Muerte que a todos convidas”, que comenzaba en el folio 33) (Vendrell 1945: 10-11).<sup>474</sup>

Con todo, en el folio 24r, Vendrell localizó lo que consideró la continuación de la serie de respuestas: el folio se inicia con una copla sin rúbrica (SA7-68bis) que, en su opinión, podría ser asimilada por razones métricas con el final de la incompleta pieza de Juan de Tapia copiada en el 64v (SA7-136 “Devodo a Dios si llegado” + SA7-68bis “...O tan alegre me siento”), a la que siguen SA7-69 de Alfonso Enríquez (“Si fuese tan bien fadado”) y SA7-70 de mosén Marmolejo (“Buen senyor si libertado”), que completarían la serie.<sup>475</sup> Así, pues, la propuesta de Vendrell, aceptada por otros investigadores posteriores (Dutton 1990-1991, Álvarez Pellitero 1993, Chas Aguión 1998, Tato 2005a, Whetnall 2009), situó el folio 64 antecediendo al 24, una coyuntura lógica si se tiene en cuenta que entre el 23v y el 24r, se produce, además de una ruptura en el contenido, un cambio de mano (Tato 2005a: 82, n. 55). Los folios que se suceden del 24r al 28v no parecen haber sufrido ningún accidente material (así lo sostiene Whetnall 2009: 56), por lo que no existe escollo para mantenerlos unidos; no obstante, para leer el *fin* de SA7-76, el *Dezir de Johan de Tapia fecho en la Malapagua prisión de Genoua* que se anuncia al final del 28v, hay que realizar un salto hasta el 34r, donde se copia la *fnida* (Vendrell 1945: 12). Aparentemente, hay continuidad desde el 34 al 45, en el que

---

<sup>474</sup> Tato pone de relieve el interés de esta aclaración, escrita en una letra que parece de la época, “tal vez de fines del XV”, lo que indica que algunos de los desórdenes del manuscrito se remontarían ya a fines de la Edad Media (2005a: 64).

<sup>475</sup> Con todo, Tato consideraba la hipótesis de que los versos iniciales del folio 24r no se correspondiesen con el final de la respuesta de Juan de Tapia, pues el *retronx* no es exactamente el mismo y son distintas temáticamente (2005a: 62, n. 9); se preguntaba esta investigadora si quizá podría haber existido un folio con más respuestas entre el 64 y el 24 (véase apartado 3.2. y la edición de la pieza).

Whetnall detecta pérdidas de material (2009: 57) en las que ahora no profundizaré al no afectar a la producción de Moncayo.<sup>476</sup>

A tenor de lo hasta aquí expuesto, la secuencia de textos en que se insertan SA7-72 (23-ID2463) y SA7-135 (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458) del poeta aragonés se habría configurado originariamente como sigue: 64 + 24-28 + 34-45 (toda ella parece debida a la misma mano, distinta de la que se encarga de la sección de Pedraza y Diego Hurtado). La reordenación producto de estas conclusiones puede apreciarse en la siguiente tabla:<sup>477</sup>

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-133ter		2458	Francisco de Villalpando		(perdida)
SA7-134	64r	2524 R 2458	Juan de Villalpando	<i>Repuesta de Johan de Villalpando</i>	Aunque no tengo tal grado
<b>SA7-135</b>	<b>64r-v</b>	<b>2525 R 2458</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Repuesta de mossen Moncayo</i></b>	<b>Por el mal por mi pasado</b>
SA7-136 +	64v	2459 R 2458	Juan de Tapia	<i>Respuesta de Johan de Tapia</i>	Devodo a Dios si llegado
SA7-68bis	24r				...O tan alegre me siento (continuación ID2459 R 2458)
SA7-69	24r	2460 R 2458	Alfonso Enríquez	<i>Repuesta de don Alfonso Enríquez</i>	Si fuese tan bien fadado
SA7-70	24v	2461 R 2458	Mosén Marmolejo	<i>Respuesta de mosen Marmolexo</i>	Buen senyor si libertado
SA7-71	24v-25r	2462	Alfonso de Montoro	<i>Montoro</i>	Ya queria desdaqui
<b>SA7-72</b>	<b>25r</b>	<b>2463</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Mosen Moncayo</i></b>	<b>Senyora si cometi</b>
SA7-73	25v-26v	2464	Juan de Torres	<i>Perque que fizço Johan de Torres</i>	Por ver el tiempo acauarse
SA7-74	26v-27r	2465	Suero de Ribera	<i>Suero de Ribera</i>	Sanyora maguer absente
SA7-75	27r	2466	Juan de Tapia	<i>Otra canción de Johan de Tapia</i>	Deseredado se vea
SA7-76 +	27v-28v	2467	Juan de Tapia	<i>Dezir de Johan de Tapia fecho en la Malapagua presión de Genoua</i>	Ya yo vi la gente vençida
SA7-86bis	34r				...gran pesar es consentir (continuación ID2467)
SA7-87	34r	2481	Juan Enríquez	<i>Cançion de Juban Enríquez</i>	Fermosa ninya mi amor

<sup>476</sup> Ello excede los límites de este estudio, pero es necesario señalar que existen otras soluciones para parte de los problemas textuales detectados en esta parte del manuscrito; así, por ejemplo, recordaría que situando el folio 33 antes del 65, se consigue leer íntegro el *Dezir de la muerte* o SA7-137.

<sup>477</sup> Recupero en esta tabla tan solo los folios que interesan para el estudio de la secuencia en la que se inserta la producción de Moncayo.

SA7-88	34r	2482	Juan Enríquez	<i>El mesmo</i>	Senyora linda donzella
SA7-89	34v	0021	Alfonso Enríquez	<i>Alfonso Enriquez</i>	Dizen que fago follia
SA7-90	34v	2483 D 0021	Alfonso Enríquez	<i>Desfeyta</i>	A quien plaz que vos sierva
SA7-91	34v-37r	2484 G 7820	Francisco de Villalpando	<i>Miserere de mosen Francisco de Villalpando</i>	Miserere mey deus
SA7-92	37r	2485	Fernando Becerra	<i>Ferrando Bezerra</i>	Ya non fallo encubierta
SA7-93	37r-38v	0127	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir que fizgo Enyego Lopez de Mendoca</i>	Ya la gran noche passaua
SA7-94	38v-40r	0289	Íñigo López de Mendoza	<i>Dezir. Enyego Lopez de Mendoza</i>	Al tiempo que va trençando

Tabla XXI

Tras esta reordenación, el primer texto del aragonés que figuraba en la antología era la respuesta SA7-135 o 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, que contesta a la perdida pregunta de Francisco de Villalpando (la separación entre sus composiciones fue también mucho menor que la actual); la canción SA7-72 o 23-ID2463 se copió después. Con todo, es necesario tener en cuenta que, debido a la pérdida del folio anterior debido a la pérdida del folio anterior, es imposible saber qué textos antecedían al intercambio de pregunta-respuestas entre Francisco (SA7-133ter) y Juan de Villalpando (SA7-134), mosén Moncayo (SA7-135), Juan de Tapia (SA7-136 + SA7-68bis), Alfonso Enríquez (SA7-69) y mosén Marmolejo (SA7-70) —o, lo que es lo mismo, 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458—; con todo, la reordenación de los poemas permite conocer otras interesantes circunstancias acerca de su distribución, como el que dos de los autores que figuran tras SA7-72 (Juan de Tapia y Alfonso Enríquez) participen en el intercambio de pregunta y respuestas (véase apartado 3.2.1.).

Los cinco poemas restantes de Moncayo fueron incorporados entre el actual folio 139r y el 142v, una ubicación en la que existen también problemas materiales:

Nº	Folio	ID	Autor	Rúbrica	Íncipit
SA7-280	133v	0589 M 4346	Contreras	<i>El mote que vende Contreras</i>	A la vna a las dos
SA7-281	134r	2642 R 0589	García de Guiar	<i>Repuestas que fizieron Garçia de Guiar</i>	Amigo he grant pesar
SA7-282	134r-v	2643 R 0589	Gutierre de Arguello	<i>Otra repuesta. Gutierre d'Arguello</i>	El mote que se vendia
SA7-283	134v- 135r	2644 R 0589	Diego de Torres	<i>Otra respuesta. Diego de Torres</i>	Quiero vos bien auisar
SA7-284	135r	2645 R 0589	Estacena	<i>Otra repuesta. Estaçena</i>	Puxe quien querra puxar
SA7-285	135v	2646 R 0589	Peñalosa	<i>Otra repuesta. Penyalosa</i>	Diego senyor no vendays
SA7-	135v-	2647 R	Alfonso de	<i>Otra repuesta. Alfonso de</i>	Por vn mote que se



286	136r	0589	Córdoba	<i>Cordoba</i>	vende
SA7-287	136r-v	2648 R 0589	Messia	<i>Otra repuesta. Messia</i>	Vn mote que vendedes
SA7-288	136v	2649 R 0589	Mendo Chamiso	<i>Otra repuesta. Mendo Chamiso</i>	Bien es triste mercador
SA7-288bis	137r	2650			...Si tu senyor ensalçado (continuación de texto perdido)
				<i>Visión. Juan de Duenyas</i>	
SA7-289	137r	0131	Macías	<i>Macias</i>	Catiuo de minya tristura
SA7-290	137v	0447	Macías	<i>Macias</i>	Ay senyora en quien fiança
SA7-291	138r-v	0130	Macías	<i>Otra. Macias</i>	Con tan alto poderio
SA7-292	138v	2651	Macías <sup>478</sup>	<i>Otra</i>	Pues mi triste corazon
<b>SA7-293</b>	<b>139r</b>	<b>2652</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Cancion de mosen Moncayo</i></b>	<b>Ay mi bien e non me dedes</b>
<b>SA7-294</b>	<b>139r-v</b>	<b>2653</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Otra cançion de mosen Moncayo</i></b>	<b>Ni vue nin pude aver</b>
<b>SA7-295</b>	<b>139v-140r</b>	<b>2654</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Mosen Moncayo</i></b>	<b>Pues veo que desechar</b>
<b>SA7-296</b>	<b>140r-141v</b>	<b>2655</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Otro dezir de mosen Mocayo</i></b>	<b>En lalua antes del dia</b>
SA7-297	141v-142r	2662	Alfonso Enriquez	<i>La crida de Alfonso Enriquez</i>	Esta es la justia
SA7-298	142r	2663	Juan de Tapia	<i>Ioban de Tapia</i>	Yo non quiero mal dezir
<b>SA7-299</b>	<b>142r-v</b>	<b>2664</b>	<b>Mosén Moncayo</b>	<b><i>Mosen Moncayo</i></b>	<b>Pues vos he obedesçido</b>
SA7-300	142v-143r	2665	Pedro de la Caltraviesa	<i>Pedro de la Caltraniesia</i>	Ya non se nada que diga
SA7-301	143r-v	2666	Juan de Padilla	<i>Johan de Padilla</i>	Non despiense quien pensaua
SA7-302	143v	2667	Juan de Silva	<i>Johan de Silva</i>	Senyora sin mas fallir

Tabla XXII

Como se puede apreciar, al *Mote que vende Contreras* (SA7-280) y a las réplicas que lo suceden (las piezas SA7-281 a SA7-288, a cargo de García de Guiar, Gutierre de Arguello, Diego de Torres, Estacena, Peñalosa, Alfonso de Córdoba, Messia y Mendo Chamiso, respectivamente) sigue una copla acéfala que abre el folio 137r (SA7-288bis o ID2650 “... Si tu senyor ensalçado”) que no puede ser adscrita a la serie poética anterior, pero que quizás sí fue copiada por la misma mano que transcribe los folios precedentes (el examen del manuscrito no permite establecer diferencias significativas entre ambas escrituras); ello indica

<sup>478</sup> Aun cuando el texto ha llegado sin atribución, Tato demostró que es posible imputarlo a Macías (2001: 12).

que entre el 136v y el 137r se habría producido una pérdida de materiales que tal vez afectó también al intercambio iniciado por Contreras (Tato 2013b: 380). Las dificultades no terminan ahí pues, tras estos versos acéfalos que encabezan el folio 137r, un epígrafe anuncia una *Vision. Juan de Duenyas* que no llega a incluirse; a continuación, en el mismo folio, una mano ostensiblemente distinta de la anterior copia varios textos de Macías rubricados como tales hasta el final del 138v (véase Tato 2005a: 67, n. 21 y 82, n. 55):

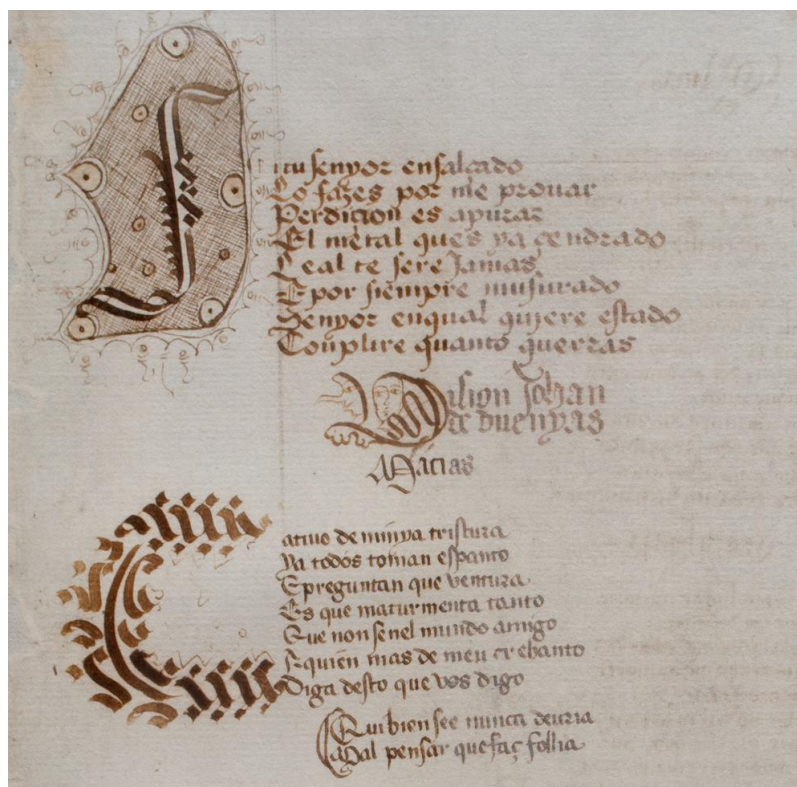


Lámina 4: detalle folio 137r

En el folio 139r, que se inicia con una agrupación de cuatro poemas debidos a la pluma de Moncayo (SA7-293, SA7-294, SA7-295 y SA7-296 o 24-ID2652, 25-ID2693, 26-ID2654 y 27-ID2655), se vuelve a producir un cambio de mano, que se prolonga, al menos, durante los folios que ahora interesan (los recogidos en la tabla: del 139r al 143v); ello conduce a la inevitable cuestión de si estos, en los que se copia el resto de la producción del aragonés, estuvieron en realidad ubicados tras las piezas de Macías o se trata, como en otras ocasiones a las que he aludido, de uno más de los numerosos desórdenes que afectan al manuscrito salmantino. El hecho de que el folio 139r se inicie con la primera pieza del aragonés (SA7-293 o 24-ID2652) no facilita las pesquisas, al no proporcionar ninguna pista de otros poemas que podrían haber antecedido a este en un estadio anterior del manuscrito; con todo, el examen atento de la escritura revela su afinidad con la mano que se hizo cargo

de la secuencia de folios 64 + 24-28, en la que se insertaban las dos primeras piezas de mosén Moncayo (SA7-135 o 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 y SA7-72 o 23-ID2463):

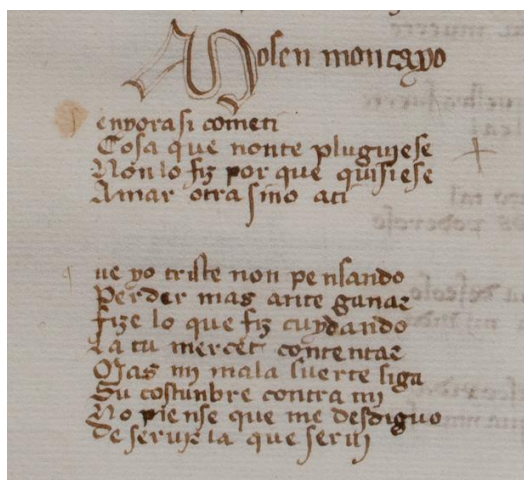


Lámina 5: SA7-72 (23-ID2463), f. 25r

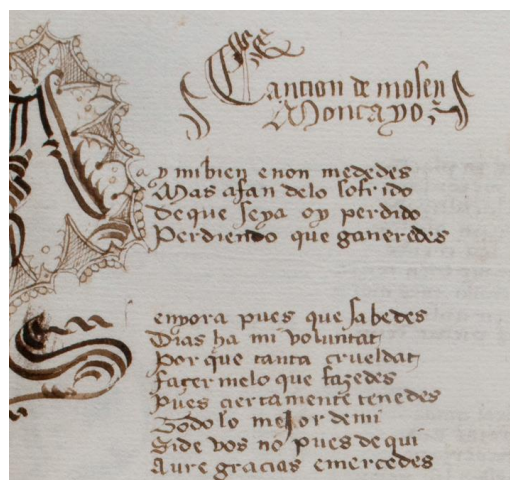


Lámina 6: SA7-293 (24-ID2652), f. 139r

La coincidencia entre escrituras permite suponer que quizá la producción de Moncayo fue copiada por una única mano; además, revela que estos poemas no se encontraban tan dispersos en el pasado como hoy en día figuran: los accidentes materiales habrían propiciado su dispersión en la colectánea. Hacia ello apunta, asimismo, el hecho de que otra vez se copien entre las piezas de Moncayo poemas de dos de los autores del intercambio (nuevamente Alfonso Enríquez y Juan de Tapia). Y es que, como se ha visto, es muy significativo que allí donde aparece obra de Moncayo figuren cercanas composiciones debidas a creadores con los que el aragonés sostiene algún tipo de conexión poética como Juan de Tapia, Alfonso Enríquez o Francisco de Villalpando; lo mismo podría decirse de la copia de la *Querrela de amor* de Santillana también próxima a los dos primeros textos, un poema que fue imitado por Moncayo en su *dezir* SA7-296 (27-ID2655) (véase apartado 3.2.1.).

La primitiva condensación de sus obras en unos pocos folios del cancionero debidos a una única mano (cuatro de sus poemas, incluso, se copian en bloque), así como su cercanía a la de autores con los que mantiene relaciones literarias (Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, Francisco de Villalpando) sugieren la idea de que, como los materiales de Pedraza o Diego Hurtado, los de Moncayo procederían también de un estrato de la colección –distinto del de los anteriores– que recogería textos difundidos o incluso creados en un ambiente cortesano

determinado en el que este autor habría interesado.<sup>479</sup> A juzgar por su procedencia geográfica y los datos que se pueden extraer del estudio de su obra, ese círculo literario hubo de orbitar en torno a las figuras del rey Alfonso V de Aragón y su hermano Juan I de Navarra, pues es este el ambiente en que también debieron de moverse los coautores de la serie de pregunta-respuestas (Juan de Tapia, Francisco y Juan de Villalpando, Alfonso Enríquez y, al menos ocasionalmente, mosén Marmolejo). Paralelamente, el hecho de que algunos de esos escritores (al igual que Moncayo) participasen en 1435 en la batalla de Ponza y no regresasen nunca a la Península tras el episodio militar (tal fue el caso de Juan de Tapia) permite conjeturar que fue antes de este momento cuando se compuso no solo el intercambio de pregunta-respuestas, sino también los demás poemas de mosén Moncayo (sería ese un período en su vida propicio para la actividad poética).

Al igual que ocurría con Pedraza, el estudio detenido de la obra de Moncayo permite observar varias circunstancias que sugieren la existencia de poemas hoy no conservados del autor. La primera de ellas tiene que ver con las rúbricas de sus textos copiados en bloque pues, mientras que el primero se rotula como *Canción de mosén Moncayo* (24-ID2652), el segundo como *Otra canción de mosén Moncayo* (25-ID2653) –fórmula idónea puesto que ya se ha consignado una primera canción del autor–, y el tercero (también una canción) simplemente como *Mosén Moncayo* (26-ID2654), el *dezir* con citas que los sigue se encabeza con el epígrafe *Otro dezir de mosén Moncayo* (27-ID2655). Siendo el único *dezir* conservado del escritor, la utilización del indefinido *otro* en masculino, concordando con *dezir*, no resulta conveniente, lo que parece dar a entender que quizá habría existido algún poema más adscrito a esta modalidad literaria y compuesto por mosén Moncayo (hoy perdido) que antecedería a 27-ID2655 o bien en la fuente de la que procedían estas composiciones o bien en alguno de los folios extraviados de *Palacio*.<sup>480</sup>

Otro indicio de producción perdida la constituye el que, a excepción de la auto-cita (ID2654), el resto de pasajes incorporados en el *dezir* 27-ID2655 sean de procedencia desconocida (ID2656, ID2657, ID2658, ID2659, ID2660, ID2661). Es este un claro indicador de pérdida de versos cancioneriles, probablemente debidos a otros poetas, pero sin descartar que alguno más pudiese formar parte de su propio repertorio literario. En este sentido, no debe olvidarse que el intercambio (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458) y la canción 23-ID2463

<sup>479</sup> La agrupación de los poemas de Moncayo no debe sorprender, pues no es infrecuente en *Palacio*, en el que, en ocasiones, se detectan “pequeños núcleos de obras correspondientes a un mismo autor” (Fato 2006: 805).

<sup>480</sup> Sin descartar que la concordancia del indefinido *otro* con *dezir* pueda deberse a un mero error de copista por *Otra. Dezir de mosén Moncayo*, en donde *otra* ha de tomarse como pronombre (“otra pieza”).

se localizan actualmente en los folios 24 al 86, la sección que más accidentes materiales ha sufrido (véase *supra*).

Si se atiende a la calidad de la copia de sus composiciones, como sucede con Pedraza y Diego Hurtado, no puede presuponerse que el autor haya supervisado la labor de copia de su obra: además de grafemas borrados, sobrescritos o tachados, hay errores que evidencian un proceso de transmisión más complejo y que dan pie a pensar, incluso, que los materiales de los que procedían sus poemas eran de peor calidad que aquellos otros de los que se tomaron los de Pedraza y Diego Hurtado. Por otra parte, en lo que a Moncayo se refiere, resulta interesante advertir que, a partir de 24-ID2652, una mano posterior intervino en sus versos: quizás haya sido un lector interesado en su obra, ya que, además de letras repasadas y correcciones, en algún folio se añaden pruebas de pluma.<sup>481</sup>

El intercambio de pregunta y respuestas con Francisco y Juan de Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458) es la pieza que, globalmente, más problemas textuales presenta, pues varias de las intervenciones contienen errores e incluso hay una laguna.<sup>482</sup> En lo que a la intervención de Moncayo se refiere, las dificultades no son muy significativas, pues tan solo se localiza una alteración de una palabra fácilmente solucionable: “es dolor con amargura, / la qual yo *vier* he provado” (vv. 8-9). La mera sustitución de “vier” por un “bien” restablece el sentido de la secuencia.

El resto de los poemas de Moncayo acusan también de algunos problemas. Los casos más evidentes son aquellos que afectan a la métrica, como sucede en 23-ID2463, en que el patrón de rimas se ve alterado en los versos de la vuelta:

mas mi mala suerte siga  
su costumbre contra mí,  
no piense que me *desdigno*  
de servir la que serví (vv. 9-12)

---

<sup>481</sup> Tal ocurre en el margen inferior de los folios 64v y 139v, en los que existen *probationes calami* sin un sentido aparente.

<sup>482</sup> En la intervención de Juan de Villalpando, hay un error en uno de los versos del *retronx* y en la acentuación de dos versos de la segunda vuelta; en la de Juan de Tapia, hay un error por trivialización y un verso hipermétrico, además de una laguna; en las de Enríquez y Marmolejo se detecta, al menos, un error en cada una de ellas (para mayor concreción, véase la edición de las respuestas).

Quizá la enmienda más factible resulte el restablecer el “desdigo” por un “desdiga” de presente de subjuntivo, que casa perfectamente con el sentido de la estrofa: el poeta no va a desdecirse nunca de prestar servicio a su amada.

Otra descompensación métrica se produce en su canción 26-ID2654, en la que el verso 2 es hipermétrico:

Pues veo que desechar  
me quiere vuestra senyoría,  
viviré sin alegría,  
mandat vós en qué logar (vv. 1-4)

Frente a lo que sucede la mayor parte de las veces, en que nos las habemos con *unica*, en esta ocasión contamos con el control de otro testimonio; y es que el propio Moncayo cita estos versos en su *dezir* 27-ID2655, texto en que el verso 2 se ajusta perfectamente al octosílabo al prescindir de la *-e* final del verbo *querer* (un caso de apócope frecuente en aragonés): “Pues veo que desechar / me *quier* vuestra senyoría”.

La métrica se ve igualmente afectada en 28-ID2664, canción en la que existen, al menos, dos dificultades de este tipo: una es la presencia de dos versos asimétricos, que no riman entre ellos ni con ninguno otro de la composición:

Alegría et folgança,  
honor más que hombre nascido,  
lealtat, firm<sup>7</sup>esperança  
tengo, pues é conoçido  
la mejor que m<sup>7</sup>á vençido  
para mientras bivo *sea*,  
olvidando *todavía*  
todas quantas m<sup>7</sup>an creído (vv. 5-12)

Es muy probable que el “sea” del verso 10 sea un error de copista por la forma verbal “sía”, un aragonesismo garantizado por la rima. Otro problema de esta pieza es la existencia de un verso hipermétrico y con un desajuste en el esquema de rimas; la isometría se consigue en este caso mediante la supresión de una sílaba que permite restaurar el sentido de los versos y

la rima en *-ido* impuesta por las otras estrofas: “et me tiene tanto preso / que todo lo ál olvidado (vv. 19-20).<sup>483</sup>

Es, sin embargo, el *dezir* 27-ID2655 la pieza de Moncayo que mayores problemas textuales presenta. Para empezar, en ella se detectan dos lagunas: una en uno de los versos citados de origen desconocido y otra en el texto de Moncayo:

*“Atórgenle senyoría  
grandes, chicas, de tres leyes,  
pues que tiene más .....  
que vasallas de mil reyes (vv. 21-24)*

Tan gran llanto él façía  
que me tomó compasión  
de dor que .....;  
le dixé por quál raçón  
el su triste coraçón  
façía llanto tod’ora (vv. 25-30)

En el primer caso, es posible acometer una *emendatio ope ingenii* sin excesivas dificultades: la rima en *-ía* que impone el verso 21, junto con el sentido del pasaje, en el que se pondera la excelencia de una mujer, da validez a una lectura como “valía”, propuesta de esta edición. No sucede lo mismo en el segundo caso, en el que la reconstrucción del fragmento es mucho menos segura: es claro que la rima en *-ía* del verso 25 garantiza esta terminación en el 27, sin embargo, resulta un tanto extraña la aparición del sustantivo “dor” gallego, en lugar del esperable “dolor” castellano; una posibilidad cambiando el primero por el segundo sería “de dolor que él sentía”, que se ajusta al octosílabo.

Pero quizá el error de copia más evidente se produzca en uno de los versos citados, que es hipermétrico y carece de sentido:

Respúsome: “Desechado  
soy, amigo, por servir

---

<sup>483</sup> En esta composición también existe un problema con la palabra “casadas” del verso 3, que en el manuscrito figura como “casadis” corregida sobre algo anterior. Es evidente que ha de tratarse de un error, pues “casadis” carece de sentido y “casadas” figura entre otras condiciones civiles aplicables a la mujer (“viudas” y “doncellas”).

una senyora que dezir  
me faz este jus escripto:

Finda derecha, *pues soy quito,*  
*de servir otra senyora;*  
*¡mercet, mercet, algún ora*  
*avet vós del mi esprito!* (vv. 41-48)

Además de contar con nueve sílabas, el “finda derecha” del verso 45 no parece encajar en la secuencia en que se inserta, lo que delata la existencia de un error. Es mucho más plausible pensar que se trata de la unión de un *Fin*, epígrafe interno (común en los cancioneros) con el sintagma “da derecho” (‘otorga el derecho’); el copista de SA7 malinterpreta el *Fin* que lee en su modelo como parte del verso (quizá percibiendo que todavía no debe figurar aquí una finida).<sup>484</sup> Ello apunta a que quizá el amanuense dispone ya de un modelo deturpado —en el que esta cita se habría mal entendido como una finida, quizá porque coincidía con la parte final de un folio—, lo que remitiría en último término a una tradición textual más rica de la que hoy se percibe a través del único testimonio conservado.<sup>485</sup>

Por último, en los versos finales del *dezir* se detectan, por lo menos, dos errores. El primero consiste en reemplazar uno de los versos por otro copiado al final de la estrofa anterior:

e jamás ál non diré  
sinon lo que perteneçe:

*Mi coraçón s’aborreçe,*  
*naçidas e por nacer,*  
*que d’otro non puede ser*  
*sinon de quien lo mereçe.*

<sup>484</sup> La pieza se extiende unas cuantas estrofas más, con lo que no puede tratarse de un *fin* coincidente con los versos finales de la composición (además de que esta ya dispone de su propia finida).

<sup>485</sup> Hay también un verso hipométrico en esta composición, cuya *emendatio* pasa por la introducción de un “que” que parece exigido por el verbo: “al non faré *que* dezir:” (v. 56).



**Fin**

Mas aünque yo me quexe  
 de vós, la mexor nascida,  
 non pensedes en mi vida  
*sinon de quien lo meresçe?* (vv. 79-88)

Es claro que el 88 es error, y no solo por reproducir exactamente las palabras que figuran en el 84, sino también porque no hace sentido con el contenido de la finida. Ahora bien, resulta bastante arriesgado proponer una enmienda a este fragmento sin disponer para ello de ninguna herramienta más que la terminación garantizada por la rima (-*exe*). En segundo lugar, el indefinido “otro” que aparece en el verso 83 parece un error por “otra”, puesto que se está refiriendo a la amada.<sup>486</sup>

Como en el caso de Pedraza y Diego Hurtado, a las dificultades materiales cabría sumar las interpretativas, pues el sentido de los versos de Moncayo no siempre es claro; valga como ejemplo la canción 25-ID2653, en la que la ausencia de contexto no permite conocer más detalles acerca de la posible voz femenina que en ella se inserta, o el intercambio de pregunta y respuestas, en el que la falta de la pregunta que originó las respuestas dificulta en gran medida la completa intelección de la serie poética.<sup>487</sup>

---

<sup>486</sup> Es posible que exista algún problema textual más, habida cuenta de que también el 80 presenta una estructura similar a la del 84 y 88: “sinon lo que perteneçe”.

<sup>487</sup> Ello me ha llevado a editar y anotar también las intervenciones de los demás participantes, pues para entender la respuesta de Moncayo, hemos de intentar recuperar siquiera el sentido general de la pregunta, algo que solo es posible atendiendo a todas las respuestas.



## 5. CRITERIOS DE EDICIÓN



En esta edición, agrupo los poemas por autores y su ordenación dentro de cada uno de ellos responde, en líneas generales, a la disposición que actualmente ocupan en el único cancionero que los transmitió, SA7.<sup>488</sup> Siguiendo este criterio, asigno a cada texto un número que se acompaña de la referencia ID de Dutton y del íncipit que el investigador les asigna (1-ID2406 “Partiendo de madrugada”, 2-ID2410 “Por ser de ti namorado”, etc.); en algún caso, y debido a la naturaleza de la pieza o piezas, esta numeración presenta características particulares: así ocurre en la serrana 7-ID2424 “De Loçoya a Navafria”, en 9-a) ID3432 I 2433 “Fernando senyor sabet” y b) ID2433 “Juras a nuestro senyor” o en el intercambio 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 “Aunque no tengo tal grado” (sobre este asunto véanse los apartados 1.2.1. y 3.2.1.). Tras número e íncipit, consigno la fuente y localización precisa de cada poema en el manuscrito, relaciono las ediciones previas que conoce el texto y proporciono unos breves apuntes sobre la métrica; figura también un sucinto comentario que pretende facilitar y anticipar la interpretación de la composición.<sup>489</sup>

En lo relativo a la presentación de los poemas, ofrezco el texto limpio de marcas críticas para agilizar la lectura. Numero los versos de cinco en cinco en el margen derecho – sin contabilizar las rúbricas, que transcribo en negrita, imitando el uso del manuscrito– y consigno el cambio de folio en esa misma ubicación entre corchetes; también en los *dezires* largos numero las coplas con números romanos (I, II); cuando en las canciones hay *retronx*, lo marco en cursiva.

Después de cada poema figura un breve aparato crítico, en el que indico los errores textuales y las enmiendas (llevadas a cabo únicamente en casos en que la rima, la sintaxis o el sentido lo aconsejan), así como los distintos problemas que a veces plantean las lecciones del manuscrito, los accidentes materiales o las adiciones que en él se perciben (borrados, tachaduras, grafemas sobrescritos...);<sup>490</sup> a continuación, doy cuenta de las lecturas divergentes

---

<sup>488</sup> La única excepción en este sentido son los textos 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458 y 23-ID2463 de mosén Moncayo que, como he apuntado, ofrezco en la edición en el orden que debieron de presentar originariamente, el inverso al actual (véase apartado 4.2.2.).

<sup>489</sup> Así las cosas, prescindo de mencionar tanto las ediciones parciales de las piezas como aquellas que toman los textos de otras previas (tal ocurre en el caso del *cosante* de Diego Hurtado de Mendoza, reproducido –que no editado– hasta la saciedad en estudios y antologías; véase apartado 2.1.).

<sup>490</sup> Téngase en cuenta, además, que algunas de estas marcas y vacilaciones en la escritura a veces han causado interpretaciones erróneas en otros editores; por otro lado, es importante tenerlas en cuenta por cuanto pueden ayudar a clarificar las causas de un error de copia.

significativas de otros editores.<sup>491</sup> Cierra la edición de cada texto el apartado de *Notas*, donde no solo justifico mis intervenciones editoriales, sino que enjuicio las decisiones de los demás editores e introduzco diversas consideraciones que tienen que ver con la lengua, el estilo, la métrica o la significación del poema.

En cuanto a la labor editorial, mantengo el principio de fidelidad al manuscrito, una fuente que probablemente no esté muy alejada del momento en que estas piezas se compusieron o comenzaron a circular en unos determinados entornos cortesanos (véase apartado 4.2.). Sin perder de vista el *usus scribendi* de la época y de los autores, gráficamente respeto la escritura de la copia, pues he considerado que, aun cuando presenta algunos orientalismos que podría haber regularizado (*ny* para *ñ*: “senyora”, “enganyo”, “danyo”, etc.), considero que quizás esa escritura no fuese ajena por completo a los autores: es claro que no lo era en el caso de Moncayo, de procedencia aragonesa, pues se vale de algunos elementos morfológicos y léxicos que igualmente evidencian el peso aragonés (“m’esmortí”, “qui”, “quesido”, “despiendo”); en la obra de García de Pedraza, de origen castellano, se detectan también algunas formas que delatan su familiaridad con esa modalidad lingüística, como sucede con el adverbio “ende”, la conjunción “car”, el verbo “alunyar” y, sobre todo, “penedir” (este último sin duda imputable al autor, pues está garantizado por la rima). No he podido constatar esa tendencia en la producción del también castellano Diego Hurtado; con todo, he optado igualmente por respetar los usos gráficos del manuscrito, a fin de homogeneizar la representación gráfica de los poemas de los tres autores.

En lo que atañe a las diferencias gráficas que reflejan oposiciones del sistema fonológico medieval, me atengo al uso que se sigue en el manuscrito:

a) Los casos de distinción de *-v/-b-*: la neutralización entre los fonemas bilabiales /b/ y /β/ había comenzado a producirse durante esta época, de lo que es muestra el empleo aleatorio de esas grafías en posición de rima en algunos textos de *Palacio*; no obstante, y probablemente debido a un uso arcaizante, todavía se encontrarán restos de esta oposición en poetas del siglo XVI como Garcilaso (Penny 2006: 94-95). Así, respeto en esta edición formas como “blasonava” (1-ID2406, v. 42), “devo” (8-ID2431, v. 10), etc.

---

<sup>491</sup> Prescindo, no obstante, de aquellas que resultan irrelevantes; tal ocurre con bastantes de la edición de Vendrell (1945), que no es sistemática en la transcripción de algunos grafemas. Tampoco consigno todas las diferencias a propósito de la puntuación o acentuación, insignificantes en muchos casos.

b) Mantenimiento de los distintas grafemas utilizados para representar las sibilantes: ha de recordarse que en esta etapa se había iniciado el importante cambio fonológico que, en siglos posteriores, deriva en la reducción del sistema consonántico; ello trajo consigo confusiones entre sordas y sonoras (*-j-* y *-g-* / *-x-*, *-ç-* / *-ç-*, *-s-* / *-ss-*) e incluso en el punto y el modo de articulación de los fonemas. Algunas de estas vacilaciones son frecuentes en SA7 (especialmente en lo que toca a *-j-* / *-x-*) y, en algunos casos, son corregidas por el copista u otro individuo posterior (Tato 2003: 511: n. 42), actuación de la que dejó constancia en el aparato crítico.

- En lo que respecta a la confusión *-j-* y *-g-* / *-x-*, al lado de formas esperadas como “corajés” (15-ID2395, v. 35), “mejor” (28-ID2664, v. 2) o “fingiendo” (28-ID2664, v. 14), se localizan otras como “mexorado” (2-ID2410, v. 20), “oxos” (3-ID2411, v. 16) o “fixo” (7-ID2424, v. 24).

- En lo que atañe a *ç* (+ *e*, *i*) / *ç*, las esperables “firmezça” (8-ID2431, v. 23), “tristeça” (13-ID2612) o “alteça” (27-ID2655, v. 54) conviven con soluciones como “coraçón” (13-ID2612, v. 1), “deátme” (24-ID2652, v. 15), “Pedraça” (1-ID2406) o “Mendoça” (15-ID2395).<sup>492</sup>

- En cuanto a *s* / *-ss-*, formas correctas como “pudie.sse” (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 2) o “pa.s.sado” (19-ID2414, v. 6) alternan con otras confusiones como “tuvie.se” (3-ID2411, v. 25), “plugie.se” (23-ID2463, v. 2) o “de.sseo” (15-ID2395, v. 2).

Conservo también algunas grafías que podrían ser regularizadas sin que ello supusiese una traición al estado de lengua que el manuscrito presenta, pero que pueden apuntar a la procedencia oriental de los copistas (Tato 2003: 510):

a) El dígrafo *ny*: se utiliza en el cancionero para representar el fonema nasal palatal (21-ID2417, v. 2: “senyora”; 17-ID2408, v. 4: “manya”). En alguna ocasión, lo reconstruyo cuando este no figura, como ocurre en 4-ID2413 (v. 39): “companyía” (figuraba como “compania”).

b) La utilización de una *ç* sin cedilla (+ *a*, *o*, *u*) en palabras que debieran llevarla: “creenca” (25-ID2653, v. 25), “alcancar” (26-ID2654, v. 12), “comencó” (27-ID2655,

<sup>492</sup> En los casos de *ç* seguida de vocal palatal, represento también el uso que los escribas hacen de la cedilla.

v. 19); se trata de un fenómeno conocido en textos aragoneses y que trasluce una posible influencia oriental (Alvar 1973-1978, II: 111).

c) La tendencia a emplear el grafema de la consonante sorda *-t* en final de palabra: “verdat” (2-ID2410, v. 2), “beldat” (2-ID2410, v. 3), “mercet” (23-ID2463, v. 8), “mandat” (26-ID2654, v. 4), etc.

d) El uso de las laterales: “lama” por “llama” (1-ID2406, v. 54), “salludé” por “saludé” (1-ID2406, v. 54), “lamar” por “llamar” (7-ID2424, v. 26), etc. Y es que a pesar de que en esta época todavía existía cierta confusión en torno a la representación del fonema palatal, el uso de *l-* por *ll-* podría ser otro orientalismo, pues todavía en el siglo XV se registra en la escritura aragonesa (Alvar 1973-1978, II: 165 y 245).

e) La grafía *qu* o *gu*: se mantiene en casos como “quando” (21-ID2417, v. 1), o “desdiguó” (23-ID2463, v. 11); aun cuando la primera puede deberse a una tendencia latinizante, la segunda quizá evidencia usos gráficos orientales (Alvar 1973-1978, II: 111). Por otro lado, cuando la *u* suena en estas grafías, lo indico mediante la diéresis: “reqüesta” (15-ID2395, v. 25).

Incluso he respetado otras variantes gráficas poco significativas como el uso que se hace en el códice de los grafemas *b* y *f* sin regularizar, ni siquiera cuando se trata de una *b* adventicia, como “hoi” (25-ID2653, v. 4), o anithiática como “ahún” (27-ID2655, v. 37). Lógicamente, conservo también la *f* etimológica latina, que posiblemente ya no sonase como fonema fricativo bilabial: “fizo” (3-ID2411, v. 23), “fecho” (6-ID2423, v. 9) o “fuelgan” (15-ID2395, v. 27).

Ahora bien, y ya que no se trata de una edición paleográfica, he simplificado los usos gráficos carentes de valor lingüístico (por citar un ejemplo, sería este el caso de la *s*, que aparece como *f* o como *s* en la misma posición); asimismo, introduzco unas mínimas regularizaciones con el fin de agilizar la lectura y facilitar la comprensión de los poemas, pero que no alteran ni enmascaran su realidad lingüística:

a) Resuelvo la variación gráfica *u* / *v* e *i* / *j*, común en los textos medievales, mediante la utilización de *u* e *i* en los casos en que tienen un valor vocálico y *v* y *j* consonántico.



En lo que respecta a la grafía *y*, la mantengo con valor vocálico solo cuando hoy en día se conserva (“rey”).

b) Simplifico las consonantes dobles en posición inicial o implosiva, como la *ff*, que represento como *f* (8-ID2431, *finida*: “fin”).

c) Regularizo, conforme al uso actual, la utilización del grafema *n* antes de *p* y *b* en casos como “siempre” (3-ID2411, v. 10), “hombre” (15-ID2395, v. 24) o “costumbre” (23-ID2463, v. 10) –que figuraban con *n* en el manuscrito–; también prescindo de la *m* en lugar de *n*: “según” (1-ID2406, v. 38) –“segúm” en el códigoce.

d) Desarrollo las tildes de nasalidad y abreviaturas sin indicación alguna: “vuestro” (1-ID2406, v. 39), “cativan” (15-ID2395, v. 43).

e) Segmento las palabras de acuerdo con el uso moderno, separando las formas átonas, que en ocasiones figuran unidas en el códigoce (15-ID2395, v. 53: “a sus”; 23-ID2463, v. 2: “non te”) y aglutinando los clíticos con las formas verbales (25-ID2653, v. 17: “d’averlo yo”). Paralelamente, separo los conglomerados mediante el apóstrofo (11-ID2610, v. 11: “desd’agora”; 14-ID2619, v. 19: “qu’en”; 27-ID2655, v. 18: “fazi’andar”; 28-ID2664, v. 12: “m’an”).

f) Sigo la normativa actual en el uso de mayúsculas y minúsculas, lo que incluye el empleo de la mayúscula en los sustantivos que considero propios, tales como “Amor” (entendido como deidad profana, término de frecuente aparición), “Natura” (16-ID2400, v. 7), “La Fortuna” (es el nombre de una posada en 1-ID2406, v. 6), “Paraíso” (25-ID2653, v. 16), etc.

g) También introduzco en el texto puntuación y acentuación ajustada a la interpretación, aplicando siempre las normas de la ortografía de la lengua española de la Real Academia. En los monosílabos homógrafos, acentúo la forma tónica para diferenciarla de la átona: 4-ID2413, v. 5: “e” (conjunción copulativa) / v. 9: “é” (forma del verbo *haber*); 27-ID2655, v. 2: “a” (preposición) / v. 9: “á” (verbo *haber*); 3-ID2411, v. 29 “al” (a + el) / v. 34: “ál” (adverbio, ‘otra cosa’), etc.



## 6. GARCÍA DE PEDRAZA



## 1-ID2406 “PARTIENDO DE MADRUGADA”

SA7-13 (ff. 4v-6r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 133-136), Dutton (1990-1991, IV: 86), Álvarez Pellitero (1993: 12-15), Dutton y Roncero (2004: 142-145).

*Métrica:* 10x8, 4; a8 b8 b8 a8 a8 c8 c8 a8 (la finida repite las rimas de la última semiestrofa).  
Rimas: **a:** -ada, -ero, -edes, -ores, -ía, -ento, -ar, -ado, -er, -ido; **b:** -ino, -ades, -ante, -anda, -ito, -ava, -era, -os, -ía, -ón; **c:** -una, -oso, -enta, -enta, -eo, -ado, -ía, -essa, -era, -echo (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1135-1187..1196, 305-781).

Es una de las piezas más extensas de García de Pedraza, un *dezir* alegórico a semejanza del *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza –escritor a quien se encuentra muy ligado (véanse apartados 1.2.1., 1.2.2.3. y 1.3.2.)–, pero mucho más breve que su modelo (frente a los más de 500 versos de Santillana, 1-ID2406 cuenta tan solo con 85); ha de ser interpretado en clave paródica.

Estructuralmente, la composición se construye de manera similar a la de don Íñigo pues, al igual que en el *Infierno*, el protagonista es un servidor de Amor que se encuentra de camino, en un marco espacial rural; en ambos aparece un personaje que, tras ser informado por el *yo* de su condición de enamorado, lo advierte sobre el peligro de tal circunstancia y lo conduce a un lugar en el que pueda reflexionar sobre su conducta amorosa. En ese emplazamiento, en los dos textos aparece otra figura que motiva la reflexión del protagonista sobre su estado; sin embargo, mientras que la pieza de Santillana está plagada de referencias mitológicas sin que falte siquiera la galería de personajes ilustres, tanto el marco espacial de 1-ID2406 como la caracterización de los personajes, no están envueltos en la nebulosa de lejanía, irrealidad y ensoñación propia de los *dezires* narrativos del señor de Buitrago. Y es que, en “Partiendo de madrugada”, la acción se desarrolla en un entorno cotidiano, presumiblemente serrano, en el que se localiza a un escudero, un mesonero, su establecimiento y un hombre meditabundo situado en una segunda venta en compañía de una obra literaria. Amén de las evidentes posibilidades humorísticas que ofrece este trasfondo, el aspecto más interesante de la pieza reside en su dimensión metaliteraria, pues el individuo que se halla en el segundo mesón en compañía de un texto no es otro que el propio Íñigo López de Mendoza, quien, tal y como se explicita en el cuerpo del texto, recita al protagonista-narrador su célebre *Infierno de los*



otrosí, id, oïredes  
a essa primera venta  
un dezir que se recuenta  
con el qual sospiraredes.

(IV)

Vós servides por amores 25  
e traéis mala demanda,  
ende oïrés quál anda  
Maçías con sus favores  
e aun otros amadores,  
según el dizir enmienta: 30  
en muy éspera turmenta  
padezen fieros dolores.

(V)

Porque siguieron la vía  
del amar muy infinito,  
cada qual d'ellos non quito, 35  
ser en muy poca alegría;  
e pues vós la tal porfía  
tenedes, según que veo,  
el vuestro vano desseo  
su gran parte merecía". 40

(VI)

Causome gran pensamiento [5v]  
desque vi que blasonava  
lo que cierto condenava  
mis sentidos a turmento;  
e, sin más detenimiento, 45  
caminé e fui privado,

e llegué a *Gran Cuidado*,  
do no ay defendimiento.

(VII)

Entrando por el lugar,  
vi a la puerta primera 50  
ombre de mortal manera,  
decaído de pensar;  
et luego, sin detardar,  
lo salludé por tal vía:  
“Amigo –dixe–, alegría 55  
el Senyor vos quiera dar”.

(VIII)

Replicó muy abreviado:  
“Esso mesmo faga a vós,  
escudero. Ya, por Dios,  
oíd si sois namorado” 60  
E con gesto mesurado  
me leyó no muy apriessa:  
*La Fortuna que non cessa*  
*siguiendo el curso fadado.*

(IX)

Acabado de leer, 65  
yo vi, según contenía  
la letra, que discernía  
por amor poco plazer,  
e non pude retener  
el lorar, porque yo era 70  
amador por tal manera  
quanto más non puede ser.



(X)

“Di, letor, que eres sentido, [6r]  
qué tal es tu intención,  
car, de cierta opinión, 75  
soy dubdoso en lo fengido;  
e, pues eres entendido,  
cree que es un necio fecho  
seguir contrario derecho  
por el mal tan conoçido”. 80

### Fin

Así que tengo creído  
de cobrir bien el mi techo,  
e no quiero pagar pecho  
pues que non lo soy tenido.

4. bien] muy bien SA7 | 43. condenava] condonava SA7 | 46. privado] v *interlineada* SA7  
| 54. lo salludé] d *interlineada* SA7, tal] la tal SA7 | 56. el Senyor vos] Senyor *interlineado*  
*entre* el y vos SA7 | 57. abreviado] breviado SA7 | 58. mesmo] *la segunda m sobrescrita sobre*  
*algo borrado* SA7 | 69. pude] *una e borrada entre la u y la d* SA7 | 70. el lorar] el llorar (*la*  
*primera l parece añadida posteriormente –la caligrafía y tinta son diferentes a las del resto de la palabra–*)  
SA7 | 81. Así que tengo] que *interlineado entre* Así y tengo SA7

**Rúb.** García de Pedraça] *omit.* Dutton y Roncero | 3. espino] espiño Álvarez Pellitero | 4. bien]  
muy bien Vendrell, Álvarez Pellitero | 5. e] vi Vendrell, Dutton y Roncero | 7. una] ninguna  
Dutton y Roncero | 9. Salló] Fabló Vendrell, Dutton, Dutton y Roncero | 14. renqueroso]  
renqueroso Vendrell, Dutton y Roncero | 21. id, oïredes] id e oïredes Dutton y Roncero | 25.  
servides] serviredes Dutton y Roncero | 27. oïrés] oyreis Vendrell, oïredes Dutton y Roncero |  
30. dizir] dezir Dutton y Roncero | 31. éspera] aspera Vendrell, áspera Dutton y Roncero,  
turmenta] tormenta Álvarez Pellitero | 43. condenava] condonava Vendrell, Álvarez Pellitero |  
54. por tal] por la tal Vendrell, Álvarez Pellitero, Dutton y Roncero | 57. abreviado] breviado

## NOTAS

**Rúb.** *Dezir*: término habitualmente utilizado en los epígrafes de SA7 para adscribir el texto a este género; interesa, no obstante, apuntar aquí que el autor emplea el vocablo en el cuerpo de la composición (vv. 23 y 30) para referirse al *dezir* que le sirve de fuente, el *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza (véase apartado 1.3.2). Resulta curioso que Dutton y Roncero omitan la rúbrica y rotulen la composición como *Sin titulo* (sic), pero es posible que lo hagan atendiendo a su modelo, el *Infierno de los enamorados*, así titulado ya en SA7 (sobre ello véase Tato 2012b, II: 350); en todo caso, la rúbrica del de Pedraza no puede considerarse un auténtico título.

**1-4.** *Partiendo de madrugada*: la utilización del gerundio inicial es uno de los rasgos que conecta este *dezir* con las serranas, copiadas poco después, pues tal forma verbal se utiliza en ID2428 “*Legando a Pineda*” de Francisco Bocanegra (véase Caravaggi *et alii* 1986: 68-69; la cursiva es mía), en ID1855 “*Madrugando en Robredillo*” de Íñigo López de Mendoza (véase Pérez Priego 1999: 128-129; la cursiva es mía), pero también en el “*partiendo de mi hostel*” de Diego Hurtado de Mendoza (18-ID2409 “*Vn dia desta semana*”, v. 2; la cursiva es mía) o en el “*Partiendo de Conejares*” del marqués (ID3430 “*En toda la su montaña*”, v. 4; véase Pérez Priego 1999: 108, la cursiva es mía).

*Andar nuevo camino*: en un sentido literal, puede entenderse que se trata de recorrer un trayecto no conocido (“nuevo”), lo que casaría bien con el parentesco serrano del poema (véase *infra*). No obstante, no descarto que, además, este camino conecte con la posterior “*vía*” (v. 33) y sugiera una andadura amorosa, lo cual explicaría también el que no halle consolación (vv. 7-8). Téngase en cuenta que, como ha estudiado Tomassetti, el viaje aparece como marco narrativo en algunos *dezires* de la época, un desplazamiento físico hacia un lugar no bien identificado que suele traslucir un alejamiento de la dama (2015: 744).

*Mata*: antigua voz común a los tres romances hispánicos, la lengua de Oc y el sardo; el término tiene un origen incierto, si bien es posible que proceda del latín tardío MATTA, ‘estera’, y de ahí “manchón de plantas que cubre cierta extensión del suelo” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. mata*). En la Edad Media tiene sobre todo valor colectivo para indicar “conjunto de árboles, bosquecillo, bosque”, una acepción con la que, significativamente, se utiliza en los episodios de la sierra del *Libro de buen amor*: “fallé una vaqueriza cerca de una

*mata*” (*ibid.*). Aquí, no obstante, es muy posible que la asociación de “mata” y la palabra que sigue (“espino”) fuese entendida entonces como topónimo (véase *infra*).

*Espino*: en el manuscrito hay un ligero trazo que podría corresponder a una tilde de nasalidad, como transcribe Álvarez Pellitero (“espiño”); sin embargo, el esquema de rimas exige “espino”.

El sintagma “a mata d’un espino” recuerda al “a Mata el Espino” de la tercera serrana de Santillana (ID2427 “Desque naçi”, v. 5; véase Pérez Priego 1999: 110); es, quizás, la actual población de Mataalpino en la sierra de Guadarrama, lo que nuevamente conecta la pieza con las serranas (véase apartado 1.3.1.). Comoquiera se entienda este sintagma, se constata que, al igual que ocurre en el *Infierno* de Íñigo López, el poema se inicia en un marco espacial rural donde se encuentra el protagonista; con todo, y frente al carácter lejano e irreal que presenta el texto de don Íñigo ya desde su comienzo, el arranque del de Pedraza es mucho más local y pedestre, sin faltar elementos que, de alguna manera, lo acercan a las serranas: se trata de un caminante en ruta por parajes presumiblemente despoblados, que emplea el gerundio inicial frecuente en este tipo de piezas (“Partiendo de madrugada”), y que alude a una localización concreta en la sierra de Guadarrama mencionada por Santillana en su serranilla copiada en SA7 (ID2427 “Desque naçi”, v. 5).

*Fuente bien labrada*: el verso, tal y como figura en el manuscrito y transcriben Vendrell y Álvarez Pellitero, resulta hipermétrico (“una fuente muy bien labrada”); no obstante, y como apunta esta última en nota, la hipermetría puede resolverse fácilmente prescindiendo del adverbio “muy”, solución adoptada más tarde por Dutton y Roncero y que sigo en mi edición, pues este autor tiende claramente a la regularidad en el cómputo silábico.

En cuanto a la utilización del vocablo “fuente”, es habitual en la poesía cancioneril, ya sea en la acepción que todavía hoy posee de “principio, fundamento u origen de algo” (“fuente de moral costumbre” llama Santillana a su amada en ID0290 “Non es vmana la lumbré”, v. 5; véase Pérez Priego 1999: 176), ya en aquella otra que hace referencia al lugar del cual brota el agua (“me fallé cabo una fuente” afirma el mismo autor en el verso 7 de su *Visión*; *ibid.* p. 227). Lo cierto es que el agua, uno de los símbolos básicos en toda mitología y folklore (Morales Blouin 1981: 37), aparece con especial reiteración en la lírica gallego-portuguesa y en la poesía tradicional identificada con el amor (ya sea a través del río, la fuente o el mar), un motivo que el cancionero castellano recogió fielmente (Beltran 1997: 100-102; véase también el detenido estudio de Morales Blouin 1981). Con todo, la aparición de la fuente en este

contexto parece poseer también la finalidad de evocar los comienzos alegóricos de los *dezires* santillanescos (de tal modo procede en su *Visión*).

En lo que concierne a “labrada”, el término deriva de un LABORARE latino, ‘trabajar’, y tiene el sentido de ‘esculpida, moldeada’ (Cuervo 1953-1994: s. v. *laborar*).

6. *La Fortuna*: frente a las lecturas de Vendrell y Álvarez Pellitero, opto aquí, con Dutton y Roncero, por utilizar la mayúscula en inicial de palabra, al explicitarse en el propio texto que se trata del nombre de la primera posada visitada por el poeta. Desde otro punto de vista, el término no resulta en absoluto azaroso, pues son estas las dos primeras palabras con que se inicia el *Infierno* de Íñigo López; paralelamente, la denominación (al igual que ocurrirá con la de la segunda venta) no está exenta de carga simbólica, pues, en su condición de enamorado, el *yo* será rechazado por el mesonero de *La Fortuna* (entendiendo también con ello que esta no se le mostrará favorable en tanto permanezca en esa condición, una circunstancia de la que el mismo ventero lo previene más adelante). No debe olvidarse que la Fortuna aparece durante la Edad Media habitualmente personificada como un ser mudable y caprichoso cuyo atributo más significativo, ya desde Boecio, es la rueda que gira (véase Sánchez Márquez 2011: 230); en la literatura cuatrocentista, el tópico de la *fortuna mutabile* fue especialmente fecundo, y de él se sirvieron poetas como Santillana en su *Doctrinal de privados*, Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* o Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre* (sobre la Fortuna en la poesía del siglo XV véase Alonso 1985 y Crosas 1995).

7-8. *Cosa una*: el verso no plantea problemas métricos (la dialefa permite alcanzar el octosílabo), mas Dutton y Roncero transcriben “cosa ninguna”, lectura que provoca hipermetría.

*Consolada*: a pesar de las connotaciones positivas del lugar que presenta el poeta (se trata de un paisaje natural en el que hay una fuente de cuidada ornamentación), este es incapaz de encontrar consuelo en este entorno: su condición de enamorado se lo impide.

9. *Salló*: Vendrell, Dutton y Dutton y Roncero leen “fabló”, sin embargo, con Álvarez Pellitero, considero que ha de ser “salló”, que es la forma que figura en el manuscrito; se trata del verbo *sallir*, variante antigua de *salir*, corriente desde los orígenes del idioma hasta el siglo XVI y de la que, por vía fonética, resultarían formas como *salió*, *saliera*, *saliendo*, etc. (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *salir*).

*Ende*: ‘de allí’; adverbio muy frecuente procedente del latín INDE que, desde el siglo XV, tendió a desaparecer del uso vivo en todo el territorio de lengua castellana excepto en el asturiano y en el aragonés (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *ende*).

*Mesonero*: el vocablo *mesón* conoce en la época, al menos, dos acepciones distintas (es ‘venta, posada rural’, probablemente procedente de un latín MANSIO –Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *manido*–, pero admite también el significado de ‘casa’, como el francés *maison* –Tato 2004: 131, n. 9-12); el derivado alude aquí inequívocamente a la condición de regente de una ‘posada o venta rural’.

**10-12.** *Vengades*: la segunda persona del plural en los paradigmas de presente de indicativo, presente de subjuntivo y futuro simple del español medieval era paroxítona, como ocurre en este caso; con todo, estas formas comenzaron a perder la /d/ hacia finales del siglo XIV, lo que, tras distintos procesos de reducción, dio como resultado las actuales oxítonas (*vengáis*) (Penny 2006: 189). Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero sitúan una pausa fuerte (un punto y seguido) tras “vengades”; he considerado, sin embargo, que esta ha de ubicarse tras el sustantivo “amigo”, de modo que el vocativo forme parte del saludo inicial que profiere el mesonero al viajante (lo mismo sucede en los versos 58-59).

De manera similar a lo que ocurre en el *Infierno* santillanesco, se produce aquí la aparición de un personaje con el que el protagonista dialoga acerca de su condición de enamorado y que será el encargado de desengañarlo: en el caso del modelo era Hipólito, figura de reminiscencias clásicas; en este *dezir* la labor corre a cargo de un mesonero. Las mismas palabras con que este último se dirige al viajante (“vos bien vengades, / amigo”) recuerdan a las que pronuncia aquel cuando saluda al *yo* del *Infierno* (“muy bien vengades”; unos versos más adelante, al igual que en nuestro pasaje, se dirige a él como “amigo”, vv. 210 y 217; véase Pérez Priego 1999: 301), si bien posiblemente sea porque reproduce una fórmula de saludo. Por otro lado, la sustitución del Hipólito de don Íñigo por un mesonero es uno de los aspectos que permite hablar del tono paródico del texto, pues las posibilidades humorísticas que ofrece tal ambientación son evidentes; en este sentido, es proverbial la mala fama de la que siempre gozaron mesones y ventas rurales, así como la de quienes regentaban este tipo de establecimientos, donde la suciedad, el vino, las peleas y la algarabía eran la nota dominante (Barbero 1999-2000), como recogió posteriormente la literatura áurea (véase Oleza 2007).

*¿Qué preguntades, / que venides tan guerrero?:* la pregunta que el mesonero formula al escudero permite establecer otra conexión entre el *dezir* y las serranas; y es que, al igual que en estas, se produce aquí el característico encuentro y diálogo entre un protagonista errante y un personaje rústico (femenino en el caso de las serranas, masculino en este) que, de buenas a primeras, cierra el paso al viajero interrogándolo sobre sus intenciones: compárese, por

ejemplo, con el “¿Qué buscas o qué demandas / por aqueste puerto angosto?” con el que la Chata inquiere al viajante en la primera cántica de serrana del *Libro de buen amor* (véase Blecua 1992: 233), o el “¿Qué buscas por esta tierra? ¿Cómo andas descaminado?” de Menga Loriente (*ibid.* p. 246), pero sobre todo con el “¿quién vos trae de mañana / por este valle señero?”, con el que Menga de Manzanares responde al saludo del caballero en la quinta serrana de Santillana (vv. 15-16 de ID3432 “Por todos estos pinares”; véase Pérez Priego 1999: 116). La utilización del adjetivo “guerrero” aplicado al protagonista parece apuntar en la misma dirección, pues ha de recordarse que el acto sexual en los episodios de la sierra del arcipreste es concebido en varias ocasiones como una *lucha*: el *yo* aquí se muestra *guerrero* porque busca una aventura amorosa.

**13. Díxete:** en español medieval es difícil encontrar oraciones encabezadas por clíticos; por otro lado, cuando un pronombre átono aparece vinculado a un verbo que encabeza una oración, la posposición con respecto al verbo es una de las reglas básicas en la época (Eberenz 2000: 137).

*Estrangero:* tomado del francés antiguo *estrangier*, y este derivado de *estränge*, ‘extraño’, vocablo procedente, al igual que su homónimo castellano, de un latín *EXTRANEUS*, ‘exterior’, ‘ajeno’, ‘extranjero’; la grafía con *s* fue general hasta fines del siglo XVII (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. extraño*). La utilización de este término en la respuesta del *yo* es uno de los aspectos más controvertidos del texto; y es que, como he apuntado en líneas precedentes (véase apartado 1.1. ), algunos críticos entendieron esta caracterización –junto con la de “escudero” del verso 59– en un sentido literal, biográfico, hasta tal punto que incluso se atribuyó a Pedraza un posible origen gallego-portugués. Considero, sin embargo, más plausible que se trate tan solo de una ficción literaria, motivada, además, por el papel de viajero asumido por el protagonista de la pieza. Sobre los peligros de la interpretación en clave biográfica de algunos tópicos cancioneriles, véase Battesti-Pelegrin (1979).

**14. Renquroso:** en el manuscrito figura así, a pesar de lo cual, Vendrell y Dutton y Roncero transcriben “renqueroso”, variante para la cual no he localizado ejemplos en el *CORDE* (*s. v. renqueroso*). No ofrece mejores resultados la búsqueda del “renquroso” que figura en SA7, solo detectado –además de en esta composición– en la edición del *Fuero de Madrid* (datado entre 1141-1235) a cargo de Millares Carlo (*CORDE: s. v. renquroso*). Cejador registra *rencuroso* (que puede entenderse como variante gráfica de “renqueroso”), así como también *rencoroso* (1990: *s. v. rencoroso, rencuroso*), más frecuente en el período (*CORDE: s. v. rencuroso y rencoroso*).

**16. *Amor*:** aunque en Vendrell y Álvarez Pellitero se transcribe en minúscula, opto, con Dutton y Roncero, por la mayúscula inicial, al entender que el poeta alude a Amor como entidad abstracta de carácter divino –algo habitual en la poesía cancioneril (Crosas 1995: 43) y no ajeno a la obra pedrazana, en la que se localizan hasta cinco menciones más de este tipo (véase apartado 1.3.1 y la edición de 3-ID2411, v. 13, 4-ID2413, v. 62, 8-ID2431, v. 16 y 14-ID2619, v. 72). En esta dirección apunta el empleo en el verso anterior de “gran famoso” (aplicado a la deidad, cuya fama es indiscutible).

*Ove*: a pesar de la extendida utilización del verbo *haber* con su significación primitiva de ‘tener, poseer’ durante la Edad Media, en el siglo XV se halla ya en plena decadencia, reemplazado cada vez más por *tener*; en el XVI su uso como verbo principal apenas sobrevive en el lenguaje arcaico del romancero (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. haber*). En Pedraza se registra, no obstante, en otras ocasiones (véase 9-a) ID2432 I 2433, vv. 11-12), pero el poeta emplea también formas de “tener” (véase 3-ID3411, v. 7).

*Primero*: ha de entenderse en el sentido de ‘primeramente’, acepción que posee este adverbio en el siglo XV (Alonso 1986: *s. v. primero*). El *yo* confiesa ser un servidor de Amor ya desde el pasado.

**19. *Mal andante*:** en tanto servidor de Amor, el ventero deniega al viajante la entrada a su establecimiento, a la vez que considera que el *camino* que seguirá el viajante no es el más adecuado.

**20. *Tal opinión*:** el mesonero se refiere con este sintagma a la condición de enamorado que el *yo* acaba de confesarle.

**21-24. *Otrosí*:** procedente de un latín ALTERUM, ‘otro’, y SIC, ‘así’, tiene el valor en la Edad Media de ‘además, también’ (Alonso 1986: *s. v. otrosí*).

*Oïredes*: diéresis necesaria para alcanzar el octosílabo.

*Essa primera venta*: la utilización del deíctico “essa” sugiere la idea de que el establecimiento al que se refiere el regente de *La Fortuna* se encuentra en un lugar cercano (lo mismo ocurre en 5-ID2420, v. 1 y en 7-ID2424, v. 11).

*Un dezir*: como muy pronto se descubre, se trata del *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza, que es, formalmente, un *dezir*.

*Se recuenta*: ‘contar o volver a contar’ (Alonso 1986: *s. v. recontar*). Como advierte Álvarez Pellitero, la elección de este verbo parece tener un carácter intensivo; a pesar de los peligros que conlleva la interpretación de datos procedentes de la literatura en sentido literal, la forma

verbal empleada da la idea de que el texto de Santillana era conocido y célebre (de ahí que se *recontase* una y otra vez), lo que apoya la teoría de su redacción en una fecha temprana (véase apartado 1.3.2.).

*Sospiraredes*: procedente de un latín SUSPIRARE, ‘respirar hondo, suspirar’, la variante con *o* es más antigua en castellano que la actual con *u* (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. espirar*).

Tras conocer las circunstancias personales del protagonista (es un extranjero que vive penando amores) y denegarle por este motivo la entrada a su establecimiento (vv. 13-20), el posadero le recomienda continúe su camino hasta la siguiente venta, donde –le asegura– tendrá la oportunidad de escuchar un emotivo y célebre *dezir* (vv. 21-24). Algo similar ocurría en el *Infierno*, si bien allí, Hipólito, tras comprobar que el *yo* no estaba dispuesto a renunciar al amor, será quien lo acompañe (a la manera del Virgilio de Dante –modelo de Santillana–) y guíe por el castillo donde pena todo aquel que “por Venus se guía” (v. 375; véase Pérez Priego 1999: 310). Nótese que ese alegórico alcázar infernal es reemplazado aquí por una simple venta, lo que acentúa el componente paródico de la composición.

**25. Servides**: no se entiende el “serviredes” que transcriben Dutton y Roncero, que causa hipermetría.

**26. Traéis**: sobre la terminación *-éis*, véase nota 27.

*Mala demanda*: aunque ello no es explicitado en el texto, la “mala demanda” a que alude el mesonero parece referirse a la búsqueda amorosa del *yo*, que es improductiva y perjudicial en opinión del primero.

**27. Oirés**: para alcanzar el octosílabo, es imprescindible forzar la diéresis en esta palabra. Por otro lado, aunque Vendrell transcribe “oyreis” y Dutton y Roncero “oiredes” (con esta última lectura se llegaría al octosílabo sin la diéresis), “oirés” es perfectamente adecuada; y es que, como se indicó (véase nota 10-12), los paradigmas de la segunda persona del plural de presente de indicativo, presente de subjuntivo y futuro simple del español medieval comienzan a perder la /d/ hacia finales del siglo XIV. El proceso afectó primero a la terminación *-edes* > /ées/, hiato que se resolvió por asimilación en /és/ (como en este caso), o bien por disimilación en /ei/ (como en el verso anterior). A partir de mediados del siglo XVI, el español peninsular optó por las formas disimiladas que actualmente perviven (Penny 2006: 189). Parece que el poeta se inclina por una u otra desinencia según conviene al cómputo silábico.



*Quál*: pronombre interrogativo; indica el estado en que se halla el personaje que se presenta en el verso siguiente.

**28-29.** *Maçías*: prototipo de mártir de amor, el poeta de origen gallego gozó de amplia reputación a mediados del siglo XV, momento en que era ya un escritor del pasado (Tato 2001: 5). Santillana, a quien, como él mismo reconoce en su *Proemio* (véase Gómez Moreno 1990: 61), gustaban los textos de Maçías, lo convirtió en el personaje más entrañable de su *Infierno*, y de ahí que el mesonero, al resumir el contenido de la pieza, lo mencione explícitamente, lo que anticipa cuál es el poema a que se refiere. Como se ha visto, esta legendaria figura debió de ser admirada también en el círculo de poetas en que Pedraza llevó a cabo su actividad literaria, pues no solo lo cita él mismo en una de sus composiciones (véase 4-ID2413, nota 9-12), sino que es posible rastrear su huella en otros autores como Diego Hurtado de Mendoza o Juan Pimentel, lo que quizá haya de ser puesto en relación con la preeminencia de que gozaron Íñigo López y sus gustos literarios en este contexto (véase apartado 1.3.2.).

Álvarez Pellitero coloca en el final del verso 28 un punto y coma (con probabilidad para marcar la pausa entre las dos semiestrofas, proceder que sigue habitualmente), pero esta opción no parece adecuada al contenido de los versos: la conjunción copulativa “e” (v. 29) sirve de enlace entre “Maçías” (v. 28) y los “otros amadores” (v. 29), de ahí que no deba interponerse ningún signo de puntuación.

**30.** *Enmienta*: forma del verbo *enmentar*, ‘nombrar’, que ya desde Juan Ruiz se localiza también en la variante *mentar*, y que procede de la frase “venir en miente” (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *mente*). Entiendo que se refiere a la galería de célebres amadores nombrados en el *Infierno de los enamorados*, un elemento frecuente en otros infiernos que el autor posiblemente obvia porque no pretende con su *dezir* alcanzar un tono erudito, sino el de juego y parodia.

**31-32.** *Éspera*: ‘áspera’; la variante es poco frecuente (de ahí quizá que Vendrell y Dutton y Roncero lean “áspera”), aun cuando se localiza en algún texto de la época (*CORDE*: s. v. *éspera*).

*Turmenta*: ‘tormenta’, en el sentido de ‘desgracia, infelicidad’, procedente de un latín *TORMENTA*, ‘tormentos’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *tormenta*); la palabra aparece también en el verso 44 y en 4-ID2413 (v. 30), en todas las ocasiones con *u*. Y es que, aunque las formas castellanas presentan normalmente *o* y no *u* en la raíz, la elección de una determinada vocal velar átona inicial tardó en resolverse y, de hecho, la secuencia *-or/-ur* fue especialmente inestable (Tato 2004: 77-78).

*Fieros dolores*: son los padecimientos a que se ven abocados los amantes condenados en el *Infierno*.

**33-34.** Según refiere Hipólito en el *Infierno*, los amantes célebres que allí penan “la tal vía siguieron” (v. 282, Pérez Priego 1999: 305), y de ahí que se condenasen; igualmente, el mesonero informa aquí de lo mismo, valiéndose para ello de palabras similares: “siguieron la vía / del amar muy infinito” (vv. 33-34). El motivo de la vía amorosa alcanzó gran difusión entre diversos poetas cancioneriles (algunos de ellos con presencia en SA7 como Padilla o Sarnés; véase Martínez García 2013) y probablemente remonta a un pasaje de la primera lamentación de Jeremías (Crosas 1999, I: 182); quizá haya de ser puesto en relación, además, con el motivo dantesco de la vía del amor en el *Sonetto 2* de la *Vita Nuova* VII, posiblemente ya difundida en Castilla en el siglo XV (Saguar García 2015: 55).

**35.** *Quito*: “libre o exento de una deuda u obligación”. Se trata de un adjetivo documentado desde el *Cantar de Mio Cid*, procedente por vía semiculta del latín QUIETUS, ‘tranquilo, libre de gravas’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *quitar*). Es claro que conecta aquí con la repetida imagen cancioneril del amor-prisión o cárcel de amor, según la cual el enamorado es un cautivo de la dama en la prisión de amor (véase Casas Rigall 1995: 72 y Rodado Ruiz 2000a: 72-73).

**36.** *Ser*: sin descartar un posible error en la transmisión del texto (que “ser” esté por “será”), cabría tomar “ser” como sustantivo, ‘ser humano’ (acepción existente en la época; véase Coromines 1980-1991: s. v. *esser* y Kasten y Cody 2001: s. v. *ser*) y se referiría a la condición de cada amador infernal: son *seres* en muy poca alegría. Esta interpretación condiciona la puntuación que ofrezco, pues la coma que figura a continuación del vocablo “quito” es necesaria para marcar la aposición del verso 36 (Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero la omiten).

*Alegría*: usada aquí en sentido negativo para describir el estado de los amantes (“ser en muy poca alegría”), es palabra recurrente en la poesía del escritor, contándose seis ocasiones más en las que es utilizada, todas ellas en el vértice del verso y, a menudo, con una connotación positiva (véase apartado 1.3.3.).

**37-40.** *Porfía*: ‘obstinación’, descendiente semiculto del latín PERFIDIA, ‘mala fe’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *porfía*). Al igual que sucedía en el verso 20, se refiere el ventero con este sintagma (“la tal porfía”) a la condición de enamorado que el protagonista no parece querer abandonar.

*Vano*: ‘vacío, hueco’, en un sentido figurado (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. vano*). Anticipa así que las pretensiones y deseos del *yo* no prosperarán. Como en el verso 37, el sintagma “el vuestro vano desseo” reitera la alusión al estado emocional del viajante.

*Gran parte merecía*: tras resumir brevemente el contenido del *Infierno de los enamorados* (vv. 25-36), el mesonero finaliza su intervención advirtiéndole al *yo* de que, a tenor de su estado, es bien merecedor de sufrir los mismos padecimientos que los tristes amadores del *dezir*.

**41-44.** *Gran pensamiento*: la utilización del adjetivo “gran” seguido de un sustantivo (normalmente de carácter abstracto) es frecuente en la obra pedrazana; por citar algunos ejemplos: “*Gran Cuidado*” (v. 47), “grant beldat” (2-ID2410, v. 3), “gran medida” (4-ID2413, v. 13), “gran valía” (7-ID2424, v. 28), “grant cordura” (12-ID2611, v. 7), etc.

*Blasonava*: “hacer ostentación de alguna cosa con alabanza propia” (Cuervo 1953-1994: *s. v. blasonar*).

*Condenava*: en el manuscrito se lee “condonava”, y así lo transcriben Vendrell y Álvarez Pellitero; es voz que se registra en la época, procedente de un latín *CONDONARE*, con el sentido de ‘perdonar’ (Alonso 1986: *s. v. condonar*). Sin embargo, tal y como anota Álvarez Pellitero (si bien no interviene en el texto) y como figura en la antología de Dutton y Roncero, en este caso, debe tratarse de un error del copista por “condenar”, que hace sentido en el contexto: sus sentidos se ven *condenados* a tormento por las palabras del posadero.

*Turmento*: véase nota 31. La convicción y firmeza de su interlocutor incitan al protagonista a la reflexión sobre los peligros de su servidumbre amorosa.

**45-46.** *Privado*: parece tratarse del adverbio antiguo *privado*, ‘prontamente, presto’, muy usual en los siglos XII-XIV según Corominas y Pascual (1980-1991: *s. v. privar*) y que todavía se registra en el manuscrito del *Cantar de Mio Cid*: “Por Rachel e Vidas vayádesme *privado*” (véase Montaner 2011: 18). Preocupado por las palabras del ventero (vv. 41-44), el protagonista se pone “sin más detenimiento” (v. 45) en marcha hacia la venta que le ha indicado (vv. 46-48) y, dada su desazón, es lógico que recorra el camino ‘prontamente, presto’. A pesar de tratarse de un adverbio más frecuente en épocas anteriores, su posición en el vértice del verso podría indicar que la elección léxica vino aquí determinada por la rima “*Gran Cuidado*” (el nombre de la segunda posada), o siquiera pensarse en un lenguaje intencionadamente arcaizante, que convenía a un entorno rústico. Con este sentido (‘rápido, aprisa’) lo recogen Dutton y Roncero en su glosario (2004: 672).

El sintagma “sin más detenimiento” figura entre comas al entender que se trata de un complemento circunstancial que podría ser elidido tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico: con “privado” ya se incide en la idea de ‘presteza’; la secuencia resalta la prisa del *yo* –que quizás camina con inquietud– (Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero prescinden de estos signos de puntuación).

**47-48.** *Gran Cuidado*: siguiendo el mismo proceder que en el verso 6, y frente al resto de los editores, utilizo la mayúscula en inicial de palabra por tratarse del nombre de la segunda venta. Como en la anterior ocasión, la denominación posee una fuerte carga simbólica: la posada que debe visitar el *yo* no es *La Fortuna*, sino *Gran Cuidado*, trasunto del castillo infernal al que Hipólito conduce al protagonista de la pieza santillanesca (“cuidado” ha de entenderse como ‘solicitud, preocupación’; Alonso 1986: s. v. *cuidado*). Paralelamente, y dada la mención explícita del nombre de los establecimientos, no resulta difícil imaginar que estos, a semejanza de la inscripción a las puertas del *Infierno* (“El que por Venus se guía / venga penar su pecado”, vv. 375-376; véase Pérez Priego 1999: 310), constituyen otro de los procedimientos destinados a evocar la obra de Íñigo López.

Ni Álvarez Pellitero ni Dutton y Roncero colocan la coma entre “*Gran Cuidado*” y el “do” del verso siguiente, que entiendo como subordinada de relativo explicativa.

*Do*: ‘donde’. Durante la Edad Media existieron variantes formales para este adverbio (*onde*, *donde*, *o*, *do*), que terminaron por confluir en el actual *donde*. *Do*, alomorfo de *o* (que procedía de un UBI latino), se habría formado por la unión de la preposición *de* y *o* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *donde*).

*Defendimiento*: ‘defensa, prohibición’ (Cejador 1990: s. v. *defendimiento*, *defendimiento*). Al contrario de lo que ocurría en la primera venta, donde le fue vetado el paso, aquí no existe ninguna medida de seguridad que impida la entrada.

**50.** *Puerta primera*: tras internarse en el establecimiento, y al igual que sucede en el *Infierno*, el protagonista toma “la puerta primera” (v. 371, Pérez Priego 1999: 310), otra concomitancia más entre modelo y recreación.

**51-52.** *Mortal manera*: el sentido de la secuencia no resulta claro, pero, quizá, así se indique que el hombre está cercano a la muerte. Es llamativo que este mismo sintagma sea empleado por Gonzalo de Berceo en su *Vida de Santo Domingo de Silos*: “Por ir a Paraíso buscávalis carrera, / dizíe que se guardassen de la *mortal manera*” (véase Ruffinatto 1992: 122; la cursiva es mía). En su edición de la *Vida* de 1978, Ruffinatto anota que equivale a “pecado mortal” y precisa que el “que el sustantivo *manera* en este caso sea sinónimo de ‘pecado’ lo demuestra su

determinante lexicográfico adjetival” (p. 192, n. 1854). En el *dezir* “de mortal manera” es complemento de “hombre”, sobre el que también incide “decaído de pensar”: todo ello califica, pues, al hombre de la segunda venta.

*Decaído de pensar*: ha de entenderse como ‘abatido de pensar’. La caracterización de este nuevo personaje como un ser desvaído y meditaundo conviene a la venta *Gran Cuidado*. Hemos de pensar que así era presentado Santillana, responsable del *Infierno* (véase nota 61-64).

**53.** *Sin detardar*: ‘sin dilación’. Nótese la premura con la que el *yo* actúa tras haber escuchado el consejo del mesonero (“sin más detenimiento”, v. 45; “privado”, v. 46), que resulta muy evidente debido a que este sintagma preposicional, en realidad, tan solo intensifica el sentido de “luego”, ‘enseguida’ (Alonso 1986: *s. v. luego*).

**54.** El verso, tal y como figura en el manuscrito y transcriben el resto de los editores (“lo salludé por la tal vía”), es hipermétrico; como apunta en nota Álvarez Pellitero, la irregularidad se soluciona suprimiendo “la”. Y es que, a pesar de que el sintagma “el/la tal” + sustantivo no es ajeno a Pedraza (se sirve de él en el verso 37, “la tal porfía”; también “el tal día” en 6-ID2423, v. 5 o “el tal plazer” en 13-ID2612, v. 9), es mucho más frecuente en su obra la construcción sin el artículo, para la que existen más ejemplos (“tal opinión”, v. 20; “tal manera”, v. 71; “tal vía” en 4-ID2413, vv. 61 y 74; “tal ensenya” en 5-ID2420, v. 3; “tal virtud” en 12-ID2611, v. 9; “tal memoria” en 14-2619, v. 66, etc.).

*Vía*: se trata de un *mot tornat*, pues el vocablo aparecía ya en el vértice del verso 33; de este vicio adolece Pedraza en otras ocasiones (véase apartado 1.3.3.).

**55.** *Amigo –dixe–*: aunque Álvarez Pellitero la omite, parece necesario introducir una coma tras el vocativo y el inciso (Dutton y Roncero la incluyen, pero antes del “dixe”).

*Alegría*: es *mot tornat*, por cuanto ya aparecía en el verso 36.

**57.** *Abreviado*: en el manuscrito se escribe “breviado”, lectura que siguen los demás editores y que convierte el verso en hipométrico. El CORDE (*s. v. breviado*) no registra ninguna ocurrencia de esta forma y tan solo un caso de *breviar* (*s. v.*), por lo que considero que ha de tratarse del adverbio *abreviado*, ‘rápido, sin dilación’ (Alonso 1986: *s. v. abreviado*), que casa con el sentido del texto y se ajusta al cómputo métrico. Al igual que el *yo*, el personaje meditaundo también manifiesta apremio por leer el contenido de su texto (lo mismo indica el “ya” que figura en el verso 59).

**58-60.** *Escudero*: como sucedía en los versos 13-16, en los cuales el protagonista se identificaba como un “extrangero” que vivía penando amores, el empleo de este término por

parte de su interlocutor (que, como pronto se descubre, es el propio Santillana) llamó la atención de la crítica, que quiso ver en él un reflejo de la condición real del pedrazano (véase apartado 1.1.). Pero lo cierto es que, como ocurre con “extranero”, podría tratarse de una mera ficción literaria motivada por las exigencias del poema, pues no existe ninguna prueba que permita confirmar o desmentir la hipótesis sobre el desempeño de esta ocupación por parte del escritor (y la misma caracterización se utiliza en el *dezir* citador ID2508 “Un día por mi ventura”, de Gonzalo de Torquemada –imitación de la *Querella* santillanesca–, sin olvidar que de “escudero” tilda la Chata al arcipreste en la primera cántica de serrana del *Libro de buen amor* –véase Blecua 1992: 234). Así las cosas, en mi opinión, la idea de que Pedraza fuese escudero por entonces podría tener una mayor base real que suponerlo extranjero; y es que, como se ha visto, García de Herrera y Enríquez era, en el momento de compilación de la colectánea salmantina, un miembro de la pequeña nobleza castellana, cercano a los 25 años de edad y que, según se desprende del estudio de sus textos, trataba a Íñigo López de Mendoza y a su hijo Diego Hurtado. Dada la relación con esta poderosa familia, no puede descartarse que proporcionase al marqués algún tipo de servicio (quizá el ser su escudero) como vía de promoción política y social, una práctica muy usual entre los jóvenes de la nobleza en formación (Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 121), y de ahí que conociese y admirase su poesía (véase apartado 1.2.2.3.).

*Ya, por Dios, / oíd:* tras saludar cortésmente al protagonista (vv. 57-59), el meditabundo personaje lo insta a escuchar su *dezir* con urgencia (vv. 59-60), lo que viene reforzado tanto por la utilización del adverbio “ya” como por el sintagma “por Dios”. No se entiende la coma que Álvarez Pellitero coloca tras “oíd”; por su parte, Dutton y Roncero prescinden de colocar “por Dios” entre comas.

*Namorado:* “enamorado”; esta es también la variante que aparece en el título del *Infierno* en SA7. Nótese que ese apremio para que escuche, junto al verbo “leyó” del verso 62, refleja un posible modo de difusión de los *dezires* narrativos: los autores podrían presentarlos o difundirlos directamente mediante la recitación (véase nota 73).

**61-64.** *Fortuna:* contrariamente al resto de los editores, transcribo esta palabra con mayúscula inicial, ya que la considero una entidad abstracta personificada de carácter divino, como por otra parte, la entienden los editores del poema aquí recordado.

Tras algún indicio aportado versos atrás (como la mención de Macías en el 28), la cita de los dos octosílabos iniciales del *Infierno de los enamorados* de Íñigo López de Mendoza (“La Fortuna que non cessa / siguiendo el curso fadado”; véase Pérez Priego 1999: 289) descubre

de modo inapelable que era este el texto a que se refería el mesonero; el procedimiento resulta interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar, porque la incorporación de versos de otros poetas, frecuente en la poesía cancioneril, permite hablar de un autor conocedor de otros textos y, a la vez, de un público al que le resultarían familiares: cuando García de Pedraza recupera los octosílabos de don Íñigo indudablemente debían de ser ya conocidos entre su auditorio, otro de los motivos para apoyar que el *Infierno* del marqués hubo de ser compuesto en época temprana (véase apartado 1.3.2.). Además, de no existir la inserción, podría llegar a cuestionarse si, efectivamente, se trataba de una imitación del *Infierno* de Santillana o si el poema bebía de una tradición preexistente no necesariamente iniciada por este autor. En segundo lugar, la cita permite descubrir quién se esconde tras el decaído personaje: es Íñigo López de Mendoza el que se encuentra en la posada “*Gran Cuidado*” (v. 47), “decaído de pensar” (v. 52) y en compañía de su obra, dispuesto a recitársela al protagonista con la intención de causarle escarmiento; en este sentido, ha de tenerse en cuenta que el *Infierno* poseía una finalidad moralizante con la que Pedraza bromea en su texto, al presentar al marqués como una víctima más de las trampas de Venus, de modo similar a como este caracteriza a Macías en su *Infierno*. Es este un interesante juego en el que un autor y su obra literaria se incorporan como elemento de ficción en un poema, lo que, sin duda, deja patente la originalidad de la pieza; paralelamente, he advertido ya que la introducción de don Íñigo como personaje, estando este todavía vivo, refuerza la idea de la existencia de un círculo literario en el que se realizan este tipo de bromas y divertimentos (Whetnall, comunicación oral). Por último, además del evidente guiño a Santillana, el detalle probablemente divirtiese al público cortesano, que percibiría el juego intertextual practicado por Pedraza; con todo, nótese que, a pesar de la dimensión paródica de la composición, no por ello se pierde el respeto hacia esta figura, que Pedraza imagina leyendo “con gesto mesurado” y “no muy apriessa” (vv. 61-62). Para la idea de *leer*, véase nota 73.

**65-68.** *Según contenía la letra*: “la letra” hace referencia al texto del *Infierno*. Tomo esta secuencia como una especie de modificador oracional, de ahí que la ubique entre comas.

*Que discernía / por amor poco plazer*: la oración principal que introduce esta subordinada sustantiva de complemento directo es “Yo vi”; en la subordinada, ha de entenderse que el sujeto del verbo *discernir* (‘distinguir, separar mentalmente’; Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *discernir*) es el hombre meditabundo y, por tanto, también quien encuentra “poco plazer” en el amor (y de ahí que haya escrito el *Infierno*).

**69-72.** *Lorar*: como ya indiqué en el aparato crítico, esta palabra dispone en el manuscrito de una primera *l* a una tinta y caligrafías diferentes, lo que indica que fue añadida posteriormente; el primitivo “lorar” podría responder a un orientalismo atribuible a la procedencia de los copistas de SA7 (véase apartado 6).

*Por*: Álvarez Pellitero lee “de”; no obstante, “por” es lo que figura en el manuscrito.

La lectura del *Infierno* tiene un efecto catártico en el enamorado, quien rompe a llorar viéndose reflejado en el poema del señor de Buitrago (lo que encarece con la construcción “quanto más non puede ser”).

**73.** *Di*: Vendrell, Dutton y Dutton y Roncero transcriben “Si”; sin embargo, considero, con Álvarez Pellitero, que esta capital es una *d*, como se percibe también en la letra de pauta todavía apreciable. Además, la lectura de los otros editores no hace sentido en la secuencia, en la que el poeta pide al lector que manifieste su opinión sobre lo tratado (de ahí el empleo del verbo *decir*).

*Lector*: son varias las ocasiones en las que se alude a la acción de leer y a la de escuchar: así, por ejemplo, en los versos 21 y 27, el mesonero recomendaba al protagonista ir a la segunda venta a *oír* el famoso *dezir*; lo mismo le aconseja el hombre decaído en el 60 (“*oíd* si sois namorado”); también en el verso 62, el *yo* afirma que este personaje le “leyó” el *Infierno de los enamorados*; en esta misma idea incide en el 65 (“acabado de *leer*”) y en el 67 (“la *letra*”). Ello puede ponerse en relación con el modo de difusión que tendrían los *dezires* narrativos, quizás leídos en voz alta, “bien conocida forma de sociabilidad y entretenimiento entre las clases altas” (Gómez-Bravo 1999a: 174). En otro orden de cosas, hay que tener en cuenta que la oralidad medieval decreció durante los últimos siglos de este período, sustituida por un creciente alfabetismo que motivó la aparición de formas de lectura específicas; el crecimiento generalizado del uso del término *leer* evidenciaba el cambio hacia una lectura personal y silenciosa de la poesía (*ibid.* p. 178). Si se atiende al contexto en que esta palabra se inserta en la pieza, “lector”, como indican Dutton y Roncero en su edición, ha de equivaler aquí a “recitador de la obra”, esto es, el personaje identificable con Santillana, a quien, finalizada la lectura, el viajante inquiriere acerca de su opinión personal sobre lo leído.

*Que eres sentido*: lo interpreto como ‘que eres sensible’, es decir, que tienes sentimientos y por ello puedes opinar sobre el asunto; sin descartar tampoco la acepción de ‘sabio, prudente’ (Kasten y Cody 2001: *s. v. sentido*). Se refiere igualmente a Santillana, a quien atribuye esta cualidad.



74. *Qué*: la lectura en clave interrogativa de Álvarez Pellitero parece en esta ocasión la más adecuada, al servir al propósito de inquirir al lector su opinión sobre el tema.

75. *Car*: conjunción causal, ‘pues, porque’, procedente del latín QUARE, ‘¿por qué?’ ‘por lo cual’. Su uso se restringe a los textos aragoneses y en parte es catalanismo (en castellano lo normal es *ca*); se documenta por vez primera en el *Cancionero de Baena* (Corominas y Pascual: 1980-1991; s. v. *car II*). Como señala Álvarez Pellitero, su utilización es constante en SA7 y ha de ser puesta en relación con la procedencia oriental de los copistas (véase apartado 6).

*Cierta opinión*: la de Santillana en su *Infierno*, en el que advierte de los peligros del amor.

76. *Dubdoso*: a pesar de que ya en manuscritos del siglo XIV se encuentra la variante sin /b/ que se impondrá más adelante, *dubdar* y sus derivados siguen siendo usuales en castellano hasta el siglo XV (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *dudar*).

*Fengido*: la interpretación de este vocablo no es clara, pero parece que pueda referirse a lo “fingido” en el *Infierno*, es decir, a los casos que allí se cuentan, que ponen al protagonista en una encrucijada.

77-80. *Entendido*: ‘dotado de inteligencia’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *tender*).

*Contrario derecho*: entiendo que la necesidad está en seguir lo contrario a lo debido; tal vez juega con el sentido del vocablo “derecho” en combinación con “contrario”.

*El mal tan conocido*: es evidente que se refiere al enamoramiento, considerado como enfermedad, mal, de forma habitual en la poesía de cancionero. El *yo* implícitamente presenta a Santillana como enfermo de amor, algo que casa bien con la pesadumbre que le achaca poco antes.

Mientras que en la primera semiestrofa de esta copla el *yo* se dirige al lector del *Infierno* (el propio Santillana ficcionalizado) para pedirle opinión y mostrarle sus dudas acerca de la intencionalidad de su relato (vv. 73-76), en esta segunda, se decanta por considerar el enamoramiento una necesidad, opinión que comparte con su interlocutor (vv. 77-80).

80bis. *Fin*: como indica Navarro Tomás, es este el término más habitual en *Palacio* para hacer referencia a este tipo de cierres, si bien se recogen otros vocablos como “finida” o incluso “*tornada*” (1993: 127).

81-84. *Cobrir bien el mi techo*: aun cuando no he logrado documentar la paremia a la que aludiría, la formulación de este verso da pie a conjeturar que debe de tratarse de una acomodación de otro refrán conocido en la época; en este sentido, no resulta muy diferente

del “bardan bien el su corral” que aparece en la obra de Pedro de la Caltraviesa, cuyo sentido sería el de “asegurar lo de uno mismo” (Tato 2013a: 115, n. 47-48). La paráfrasis de “cobrir bien el mi techo” podría ser, pues, “cumplir lo que debía para zafarme de una determinada penalización” (el “pecho” del verso siguiente). Téngase en cuenta que la incorporación de refranes fue un recurso habitual entre los poetas cancioneriles, tanto en molde de cita como de acomodación (Casas Rigall 1995: 188).

*Pecho*: inicialmente, el *pecho* fue un tributo que pagaban al rey los que no eran hidalgos; por extensión, se denominó así a otras contribuciones que se abonaban por obligación a cualquier otro sujeto que no fuese el monarca (*Aut:* s. v. *pecho*).

Del mismo modo que la del *Infierno*, la finida comienza con la locución consecutiva “Así que”; con todo, se separa de esta en que, frente al propósito moralizante de su modelo, Pedraza elude humorísticamente en la suya cualquier tipo de responsabilidad y abandona el plano de la narración en estilo directo para concluir que la composición de esta pieza, de la que se muestra satisfecho, lo exime de pagar cualquier impuesto que pueda serle reclamado.

## 2-ID2410 “POR SER DE TI NAMORADO”

SA7-18 (f. 7r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 138), Dutton (1990-1991, IV: 87), Álvarez Pellitero (1993: 17-18).

*Métrica:* 4, 2x8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 b8 a8 x8 y8 y8 x8 / c8 d8 d8 c8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -ado, **y:** -at, **a:** -ía, **b:** -ión, **c:** -é, **d:** -ar (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1286-86..87, 305-782).

La canción recrea el motivo del goce en el servicio amoroso a la dama virtuosa, una temática poco frecuente en la poesía cancioneril castellana —en la que es mucho más habitual la veta triste y quejumbrosa—, pero que, como se ha visto (véase apartado 1.3.1.), tuvo en García de Pedraza a uno de sus cultivadores (entre sus piezas se cuentan varias más de estas características. La acostumbrada queja por la crueldad de la mujer es sustituida aquí por el elogio de sus cualidades físicas y morales (“beldat”, “discreción”, “lealdat”, “onestat” —todas voces abstractas localizadas en el vértice del verso—), causa directa de la dicha del poeta, quien morirá de amor por ella si es necesario; sin embargo, su alabanza no es gratuita, sino que con ella espera conseguir un mayor acercamiento a la dama. Formalmente, el aspecto más llamativo es la *annominatio*, que da lugar a las coplas *capfinidas*, así como la utilización del vocablo “alegría” en el vértice del verso 8, voz recurrente en tal posición en la obra pedrazana.

### Canción. García de Pedraza

Por ser de ti namorado,  
yo te juro, en mi verdat,  
que, vista tu grant beldat,  
me siento muy arreado.

Arreado todavía 5 [7v]  
seré de tu discreción,  
pues que con grant afecçión

me codicias: ¡alegría!  
assí cree que, de grado,  
en morir por tu beldat, 10  
vista bien tu lealdat,  
no quiero ser escusado.

Escusado no seré,  
mi senyora, en te loar,  
salvo con sobra d'amar: 15  
¡de ti mucho bien diré!  
et aun piensa que, pagado  
en contar tu onestat,  
con amorosa amistat  
me sentiré mexorado. 20

4. arreado] areado SA7

8. codicias] codicies Vendrell | 18. contar] contra Dutton

## NOTAS

**Rúb. Canción:** término que, como sucede habitualmente en la colectánea salmantina, sirve para adscribir la pieza a este género, que en *Palacio* ya presenta casi exclusivamente una estructura en la que se distingue una cabeza seguida de una o más vueltas (Tato 2016a: 720); en este caso, además, la cabeza se ajusta al tipo más usual en la antología: cuatro versos con rimas abrazadas (*ibid.* pp. 722 y 710), si bien el número de vueltas no se corresponde con el modelo a una sola vuelta predominante en la colección (*ibid.* p. 724).

1. *De tí:* ha de advertirse el tratamiento de *tú* otorgado a la amada, frente a la preceptiva cortesía cancioneril (lo mismo en otras piezas como 4-ID2413, v. 14; véase apartado 1.3.1.).

*Namorado:* como ocurría en 1-ID2406, el autor emplea la variante sin *e-* (véase la edición, nota 58-60).

2. *Juro:* no solo con este verbo trata de ponderar ante la dama lo que siente, sino también mediante la secuencia “en mi verdat”. La aparición de un juramento por causa de amor (“te

juro”) no es exclusiva de esta pieza; puede tomarse incluso este verbo como performativo: figura en varias ocasiones en 3-ID2411 (véase la edición) y será llevado al límite en el *juramento* de amor que Pedraza pronuncia ante Fernando de Guevara (véase 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433).

*Verdat*: aunque Vendrell transcribe “verdad”, en el manuscrito se lee “verdat”. Y es que, debido a la pérdida de una vocal intertónica o final, la oposición entre /t/ y /d/ al final de palabra se neutralizó en español medieval, como constata la libre variación entre sus correspondientes grafías en los testimonios de la época (Penny 2006: 99); esta -t final es abundantísima en SA7, una circunstancia que posiblemente delata la procedencia oriental de los copistas (véase apartado 6).

3. *Beldat*: tanto esta como su variante *beldad* provienen del occitano antiguo *beltat*, derivado de *bel*, ‘bello’, con adaptación a la terminación castellana -dad (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *beldad*); es vocablo del que también se vale el autor en 11-ID2610 (v. 8) y en 12-ID2611 (v. 13) para aludir a la hermosura de la mujer amada. En este sentido, cabe recordar que la contemplación de la belleza de la dama (que aquí se hace patente en la utilización del participio “vista”) es la causa primera del amor y de ahí que este atributo ocupe el primer lugar en orden de importancia en su elogio (Green 1949: 290-292); lo mismo sucede en 3-ID2411, vv. 15-16.

4. *Arreado*: la palabra figura en el manuscrito escrita con una sola r, sin embargo, con Vendrell y Álvarez Pellitero, ofrezco “arreado”, como se escribe en el verso siguiente (y según exigen las coplas *capfinidas*). Procedente de un latín vulgar \*ARREDARE, ‘proveer’, parece que, en cuanto al significado, convivieron durante el período medieval la primitiva acepción de ‘proveer, equipar’ (Cejador 1990: s. v. *arrear, arriar*) con la de ‘adornar, engalanar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *arrear*). Esta forma verbal y otros derivados figuran en los textos cancioneriles con ambos sentidos (por citar tan solo algún caso, en el *Cancionero de Baena*, Juan Alfonso se dirige a Diego Gómez de Sandoval como “señor muy *arreado*” en ID1591 “Cavallero esmerado” [v. 52] y, en el *Cancionero de Palacio*, Francisco Bocanegra afirma sobre una serrana que “sola fermossura / trae por *arreo*” en ID2428 “Legando a Pineda” [vv. 13-14]; para más ejemplos, véase *Cancionerovirtual*: s. v. *arreado, arrea, arreo*). En esta ocasión el verbo parece responder a su acepción primitiva de ‘proveído, equipado’: el amor que el yo lírico profesa (vv. 1-2) a esta dama de gran hermosura (v. 3) lo provee de todo lo necesario para ser feliz (v. 4).

5. *Arreado*: véase nota anterior.

*Todavía*: pese a que con frecuencia aparece en el manuscrito separado en dos unidades (“toda” y “vía”), en coherencia con los criterios adoptados, lo transcribo como una sola palabra siguiendo el uso actual. Téngase en cuenta, no obstante, que su valor antiguo (el que posee en el texto) era el de ‘siempre, constantemente, a cada paso’, y solo desde esta acepción etimológica se desarrollaron las otras, muy tardías (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. todo*). “Todavía” es otro de los términos no infrecuentes en la obra pedrazana, en la que se detecta hasta en cuatro ocasiones más, casi todas en el vértice del verso (véase edición de 3-ID2411, vv. 7 y 16, 4-ID2413, v. 27 y 9-a) ID2432 I 2433, v. 34); como aquí sucede, en dos casos más, la elección léxica parece venir determinada por la rima: las dos veces que el vocablo se utiliza en 3-ID2411 lo hace rimando con “alegría”, sustantivo habitual en su poesía (véase 1-ID2406, nota 36).

**6.** *Discreción*: después de la belleza, la discreción de la dama es otra de las virtudes que con mayor frecuencia seducen al galán (Rodado Ruiz 2000a: 110).

**7-8.** *Grant*: sobre la *-t* final véase nota 2.

*Afección*: como afirma González Cuenca, es esta una de las “palabras clave para entender la sentimentalidad volcada en el mundo del amor cortés y, por consiguiente, en el de los cancioneros. Alude, sin duda y en primer lugar, al sentimiento radical del amor, pero su riqueza polisémica disuade de encontrarle sinónimos más o menos precisos en cada caso” (2004, V: 121). Parece seguro, no obstante, que se refiera en este caso al ‘afecto, apasionamiento, sentimiento amoroso’ de la dama hacia el amante.

*Me codicias*: de *codiciar*, que lleva al latín CONCUPISCERE, ‘desear ardientemente’. Ha de entenderse que la mujer *codicia* al poeta con gran afecto, esto es, lo corresponde, una imagen poco habitual en la poesía cancioneril que, sin embargo, aparece también en 10-ID2602 (véase la edición).

*¡Alegría!*: el vocablo es de frecuente utilización en la obra pedrazana, y con él el yo lírico expresa en esta ocasión la dicha que le produce el ser correspondido (de ahí que figure entre exclamaciones, pues lo entiendo como una interjección impropia que enfatiza el sentimiento).

**9-12.** *De grado*: ‘con voluntad, gustosamente’. *Grado* es un sustantivo “frecuente desde los orígenes del idioma, aunque pronto su uso tiende a quedar limitado a ciertas frases: *grado al Criador, hacer algo de grado o de buen grado, mal de su grado, etc.*” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. grado*).

*Beldat*: puede considerarse *mot tornat*, por cuanto el sustantivo es utilizado ya en el vértice del verso 3, aunque quizás, simplemente, estemos aquí ante una vuelta que retoma una voz de la cabeza (*retronx* de palabra) solo en una de las estrofas (y no en el lugar donde podría esperarse), hipótesis hacia la que apunta el verso siguiente (véase siguiente palabra).

*Lealdat*: aunque en menor número de ocasiones, esta variante de *lealtad* se localiza en textos medievales (*CORDE*: s. v. *lealdat*) y, específicamente, en la poesía cancioneril en posición de rima en *-at* (*Cancionerovirtual*: s. v. *lealdat*). Junto con su belleza y discreción, la lealtad es la siguiente cualidad que el poeta destaca de su dama, si bien esta virtud suele aparecer comúnmente asociada al amante, quien realiza una continua proclamación de su fidelidad y servicio amoroso (véase apartado 1.3.1.). Adviértase el paralelismo de la construcción con el participio del verbo *ver* que figura en este verso (11) con la del 3, lo cual, unido a la repetición de la palabra “*beldat*” en el verso anterior, no excluye que se trate de un efecto premeditado, a modo de *retronx* irregular, como ocurre en 5-ID2420, en 6-ID2423 o en 13-ID2612 y en otras canciones de SA7 (Tato 2016a: 712-713).

*Escusado*: la grafía *s* en esta palabra fue muy frecuente a lo largo de toda la Edad Media y aun en épocas posteriores, pues la *x* no empieza a ser habitual hasta después de la publicación del *Diccionario de Autoridades* en 1732; el verbo *escusar* tiene acepciones variadas en el Medievo, algunas debidas al influjo de *escuso* (participio antiguo de *esconder*), entre ellas se encuentran las de ‘salvar’, ‘evitar’ o ‘excusar, disculpar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *acusar*). El sentido que adquiere en este caso es claro: dado que su dama es bella y leal (vv. 10-11), el poeta no tiene ningún inconveniente en morir por su causa (vv. 10 y 12); téngase en cuenta que uno de los tópicos más fecundos de esta literatura fue el de la muerte por amor, según el cual se produce una identificación del morir con alguno de los extremos del sentimiento y vínculos amorosos (Casas Rigall 1995: 70 y apartado 1.3.1.).

**13.** *Escusado*: aquí con el sentido de ‘excusado, disculpado’ (véase nota anterior). Nótese que la *annominatio* alcanza también al adverbio de negación “no” y al verbo “ser”.

**14.** *Mi senyora*: como se ha visto, la interpelación a la amada por medio de la expresión “*senyora*” es harto frecuente en la lírica cancioneril, y ha de entenderse como una reminiscencia de la antigua *translatio* feudal que definió la poesía trovadoresca ya desde la época provenzal (véase apartado 1.3.1.).

*En te loar*: en español medieval, la tendencia general era posponer el clítico al infinitivo, excepto cuando a esta forma precedía una preposición, caso en que, como aquí ocurre, iba antepuesto (Eberenz 2000: 158); sin duda también la rima propicia la anteposición.

15. *Salvo*: ‘excepto, sino, bien al contrario’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. salvo*). Es vocablo no infrecuente en su obra para expresar valor adversativo (véase 3-ID2411, v. 5; 4-ID2413, v. 27; y 13-ID2612, v. 7).

*Sobra d’amar*: ‘exceso de amor’; idéntica expresión se encuentra en ID0010 “Ya no sufre mi cuidado” de Juan de Mena (v. 85; véase De Nigris 1988: 277). Tal vez sugiere que el enamorado, dada su condición, puede ser excusado de alabar a su dama.

16. *Diré*: la pareja antitética *callar / dezir* gozó de gran fortuna en poesía cancioneril (Battesti-Pelegrin 1992); en este caso, el poeta pone de manifiesto su voluntad de expresar mediante el lenguaje las excelencias de su amada (*dezir* es, pues, sinónimo de proclamar el sentimiento amoroso mediante la palabra).

17-20. *Pagado*: participio de *pagar*, presenta en todos los romances desde el inicio el sentido ‘contentar, satisfacer’, de donde pasa a ‘satisfacer al acreedor, pagarle’ y, finalmente, a ‘pagar una cantidad’, usos ambos ya documentados en el *Cid* (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. pagar*). El significado requiere aquí la primera acepción: el poeta manifiesta sentirse satisfecho en contar las calidades de la dama.

*Contar*: la lectura “contra” de Dutton no corresponde con lo que figura en el manuscrito y supone un significativo cambio de sentido, pues es clara la diferencia existente entre “en contar tu onestat” (en el sentido de ‘dar cuenta de’, lo que casa bien con el “de ti mucho bien *diré*” del verso 16) y “en contra tu onestat” (lo que supondría un quebrantamiento de esta cualidad moral).

*Mexorado*: entendido en su acepción de ‘cambiar de estado o condición por otro más holgado y ventajoso’ (Cuervo 1953-1994: *s. v. mejorar*). Para la confusión de sibilantes véase apartado 5.

Álvarez Pellitero puntúa el sintagma “con amorosa amistad” entre comas, quizá entendiéndolo como una aclaración; no obstante, creo más adecuado prescindir de la segunda, pues “con amorosa amistad” es complemento del verbo “sentiré”: el poeta se siente “mexorado” a través de la “amorosa amistad” que le brinda la *senyora*.





E después d'esto, senyora,  
 vós mandat et yo faré,  
 qu'en servir siempre seré 10  
 aquel que fui fasta agora;  
 car, por esta cruz bendita,  
 Amor de mí non se quita,  
 nin vós, esso mesmo, un ora.

Parezedes tan fermossa 15  
 a mis oxos todavía  
 que, por el dios d'alegría  
 vos juro, sin otra cossa,  
 me fazéis con gran denuedo  
 tener mis pies atán quedo 20 [8v]  
 por mirar a vós, donossa.

Quando más puedo pensar,  
 pienso que vos fizo adedre  
 Dios por me tornar alegre  
 quando tuviese pesar; 25  
 sé bien cómo fizo aquesto,  
 que fará aún otro çesto,  
 pues tan bien supo açertar.

Al luzero qu'es del alva  
 vos prometo que podedes, 30  
 entre quantas conozedes,  
 parecer, ¡pues sois tan alva!  
 por el Rey çelestial,  
 non lo tomedes en ál,  
 que non lo digo por salva. 35

7. tove] e *sobrescrita sobre algo borrado* SA7 | 14. un ora] vuora SA7 | 20. tener] tene *sobrescrito sobre algo borrado (el papel está ligeramente roto)* SA7 | 24. alegre] la primera e *interlineada* SA7 | 32. parecer] la segunda r *sobrescrita sobre algo borrado (probablemente una s)* SA7

8. E después] Despues Vendrell, E despues Dutton | 23. adedre] adrede Dutton, Álvarez Pellitero

## NOTAS

1. *Traslado*: parece que la acepción más adecuada en este contexto es la que anota Álvarez Pellitero, que toma del *Diccionario de Autoridades*: “se usa también por imitación propia de alguna cosa, por la cual se parece mucho a ella”. Entiendo que el poeta se vale en el arranque del poema de un vocativo para referirse a la dama, a quien califica hiperbólicamente como ‘copia o modelo exacto’ de la misma “alegría”. En un sentido similar utiliza el comendador Escrivá el término en su canción ID6847 “Hizos Dios en este suelo”, en la que afirma: “sois vos sola el *traslado* / d’aquel dechado del cielo” (vv. 11-12; véase Ravasini 2008: 128), equiparando a la dama con Dios. Nótese también en este primer verso la utilización del vocablo “alegría” (véase apartado 1.3.3.), que figura en posición de rima con “todavía” (v. 7), lo que ya sucedía en la pieza anterior (véase 2-ID2410, nota 5).

2. *Corona*: “cerco de ramas o flores naturales o imitadas, o de metal precioso, con que se ciñe la cabeza, y es ya simple adorno, ya insignia, ya símbolo de dignidad” (Alonso 1986: s. v. *corona*). Nuevo vocativo para invocar a la mujer amada: el yo lírico alude a su majestad (la equipara con la realeza), pues la corona de oro es constitutivamente un atributo de poder regio que, ya desde la Alta Edad Media –y con la concepción de Cristo como *maiestas* como telón de fondo– fue entendido como el vínculo principal entre el reino del cielo y de la tierra, que los monarcas portaban en calidad de vicarios del Señor (Delgado Valero 1993: 747-748); andando el tiempo, sus usos se extenderán y, por ejemplo, a partir del siglo XIV, su utilización como timbre heráldico alcanza a otros miembros de la nobleza, conociendo tal desarrollo que, en el XVI, fue necesario restringirlo a través de diversas disposiciones legales (Pardo de Guevara y Valdés 1987: 46). De un procedimiento similar se vale Álvaro de Luna en ID2585 “Pues que por tu senyoria”: “digo qu’eres la *corona* / de quantas Dios Padre cría” (vv. 3-4; véase Álvarez Pellitero 1993: 196).

Se produce aquí, pues, una metáfora regia (según la cual las perfecciones de la dama la convierten en merecedora de atributos reales) como parte del elogio amatorio de la pieza (sobre las perífrasis para la dama véase apartado 1.3.1).

**3.** *Tesoro*: aunque el término posee diversas acepciones, parece que “cosa o persona de mucho precio o estimación” (Kasten y Cody 2001: *s. v. tesoro*) es aquí la más conveniente: como soberana que es su dama –“corona de fino oro”–, lo único que solicita el poeta de su real persona es besarle la mano (véanse vv. 5-7), lo que, para él, constituye todo un “tesoro”.

**4.** *Vuestra gran senyoría*: hacia el siglo XV, *vos* se aproximó tanto al informal *tú* que los hablantes se vieron obligados a construir nuevas fórmulas deferenciales de tratamiento a partir de sustantivos abstractos como *merced*, *señoría*, etc. (Penny 2006: 164). Al igual que en el verso 2, este tratamiento equivalente a “vos” (véase González Cuenca 2004, V: 372) viene determinado por la nobleza de la destinataria del poema.

Sobre el sintagma “gran” + sustantivo véase 1-ID2406, nota 41-44.

**5-7.** *Salvo*: véase 2-ID2410, nota 15.

*Bessarvos la mano*: “es reverenciar à otro, manifestando con este acto el rendimiento y obediencia que se le debe como à superior: como hacen los vassallos con los Reyes, y los súbditos con los Prelados Eclesiásticos, y los hijos con los Padres” (*Auts.*: *s. v. besar la mano*).

*Amor tan sano*: en opuesto contraste con el amor *hereos* o enfermedad de amor, este sentimiento es para el yo lírico fuente de vida y salud, una idea recurrente en una parte de sus poemas.

*Tove*: es forma del pretérito indefinido habitual en la época; de hecho, hasta fines del XV, *tener* convertía la *e* temática en *o*: *tove*, *tovimos*... La *u* se generalizó después (Alvar y Pottier 1993: 267).

*Todavía*: ‘siempre’; véase nota 1.

**8.** *E después*: Vendrell suprime la conjunción copulativa, lo que convierte el verso en hipométrico.

**9.** *Vós mandat et yo faré*: con esta construcción bimembre incide de nuevo en la soberanía de la *senyora* y en su condición de servidor, subrayada por el uso de diferentes tiempos verbales.

**10-11.** *Seré / fui*: interesa señalar en estos versos la acertada utilización del políptoton verbal que, con la flexión de tiempo, encarece el servicio amoroso constante del caballero, puesto

también de relieve mediante las construcciones con los adverbios “siempre” (v. 10) y “fasta agora” (v. 11).

**12-14.** *Car*: véase 1-ID2406, nota 75.

*Cruz bendita*: se refiere a la cruz del cristianismo, principal símbolo de esta religión cuyo origen, como es sabido, está en el soporte empleado para dar muerte a Jesucristo. La aparición de esta fórmula de juramento (tal vez acompañada de un signo gestual de la mano), mediante la cual el poeta declara tener su voluntad en manos tanto del dios Amor como de la propia dama (vv. 13-14), constituye una hipérbole sagrada, estilización literaria consistente en la utilización de imaginaria religiosa en contextos profanos, fundamentalmente amorosos (Lida 1977: 291-309). Ya en 2-ID2410 (v. 2) lo veíamos jurar y vuelve a hacerlo poco después en esta misma composición (vv. 17-18 y 33-35); lleva esta actitud a sus últimas consecuencias en el *juramento* de amor que pronuncia ante Fernando de Guevara (véase 9-a) ID2432 I 2433 y b) ID2433). Por otro lado, la aparición de esta deidad de carácter profano no es ajena a su quehacer poético, en el que existen otras menciones al dios de Amor (véase apartado 1.3.1.); aun cuando en esta copla cabría entender “amor” como sustantivo común, la estrofa siguiente no deja lugar a dudas.

*Un ora*: en SA7 se lee “vuora”, aunque ninguno de los editores ha vacilado en la transcripción “un ora”, idea con la que el *yo* incide en que ni Amor ni la dama desaparecen de su pensamiento (ni) “un ora”.

**15-16.** *Fermossa / oxos*: la visión de la belleza femenina era causa primera del amor (Serés 1996: 67-71), un motivo que se repite en varios textos del escritor (así, por ejemplo, en 2-ID2410, v. 3). Para la confusión de sibilantes véase apartado 5.

**17-21.** *Dios d’alegría*: el dios Amor. Me interesa destacar la perífrasis empleada aquí, ya que la visión habitual lo presenta más bien como un tirano cruel (recuérdese ID0128 “Amor cruel e brioso” de Macías). Véase apartado 1.3.1.

“Alegría” es *mot tornat*, por cuanto el vocablo aparece ya en el vértice del verso 1; sobre esta voz en combinación con el “todavía” del verso anterior véase nota 1.

*Vos juro*: como ya sucedía en los versos 12-14, el poeta jura en nombre de la divinidad, si bien en este caso no entra en juego ningún elemento de la tradición cristiana, sino que pone por testigo al dios profano.

*Cossa*: nuevo ejemplo de confusión de las sibilantes; véase apartado 5.

*Gran desnudo*: puede entenderse como ‘brío, esfuerzo, valor, intrepidez’ (Alonso 1986: s. v. *desnudo*), sentido que se ajusta al contexto; en el manuscrito “desnudo” no es claro, podría leerse “miedo”. Para el uso del sintagma “gran” + sustantivo abstracto en la obra de este escritor (véase la edición de 1-ID2406, nota 41-44).

*Atar*: ‘tan’.

*Quedo*: procedente de un latín QUIETUS, el vocablo fue general en toda la Edad Media en el sentido de ‘quieto, inmóvil’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *quedo*). La aparición de este adjetivo acompañando al sustantivo “pies” es expresión frecuente para referirse a ‘sin moverse’, como recoge Covarrubias (1994: s. v. *pie*).

*Mirar*: tal vez, como ocurre en la obra del poeta Santa Fe (Tato 2004: 169), en el sentido de ‘admirar’, casi a modo de contemplación, algo que concuerda con la *religio amoris* de la copla siguiente.

*Donossa*: ‘que tiene donaire y gracia’ (Alonso 1986: s. v. *donosa*).

La simple contemplación de la hermosura de la dama (vv. 15-16) provoca el ensimismamiento del enamorado (vv. 19-21), de lo cual puede este hacer juramento (vv. 17-18); incide, así, una vez más, en la idea formulada en los versos 13-14.

**22-25.** *Pensar / pienso*: nuevo políptoton verbal, en esta ocasión aún más destacado porque permite enlazar dos versos en una suerte de anadiplosis; además, la profusión de sibilantes otorga mayor resonancia al procedimiento.

*Adrede*: variante de *adrede*, ‘con intención, deliberadamente’, frecuente durante la Edad Media; probablemente ambas procedan de un gótico AT \*RED, ‘por consejo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *adrede*). Dutton y Álvarez Pellitero transcriben, sin embargo, “adrede”, pese a que en el manuscrito figura “adedre”, forma que rima con el “alegre” del verso siguiente (que, no obstante, es rima imperfecta, pues se produce una falsa consonancia entre las terminaciones *-edre / -egre*).

*Alegre / pesar*: nótese la ubicación de estas palabras de significado opuesto en el vértice de los versos 24 y 25, un binomio habitual en la poesía amatoria de cancionero que suele encontrarse al servicio de la expresión de las contradicciones propias del enamoramiento (Casas Rigall 1995: 196-197). Adviértase, además, la proximidad fónica entre las palabras en posición de rima en esta semiestrofa: “pensar”-“pesar” y “adedre”-“alegre”.

Se desarrolla aquí el motivo de la *dama como obra maestra de Dios*, según la expresión acuñada por el ya clásico estudio de Lida (1977). Aunque el tema conoce diversas formulaciones, en

esta ocasión la mujer aparece como creación divina para dicha del hombre, un motivo que hunde sus raíces en el relato bíblico de la creación de Eva; como apunta Lida, “la Creación elude la condena ascética al ser admirada como obra de Dios; su belleza, lógicamente, no suscita un elogio directo, sino la bendición de su creador” (1977: 206).

**27-28.** *Que*: lo interpreto como conjunción copulativa: “y”.

*Fará aún otro cesto*: sugiere Álvarez Pellitero que podría tratarse de una cita del refrán “quien hace un cesto hará ciento”, utilizado por otros autores cancioneriles como Ferrán Manuel de Lando (ID1412 “Escelente et sabio digno”), Juan del Encina (ID5033 “Lastimado coraçon”) y el maestro Juan el Trepador (ID6777 “Por nauidad la rosada”); significa que “quien sabe realizar bien una actividad o una labor, será capaz de repetirla muchas veces” (*Refranero multilingüe CVC: s. v. Quien hace un cesto, hace ciento*). Puede entenderse que, al igual que Dios creó a la dama para la felicidad del poeta, ahora puede también obrar otro prodigio y favorecerlo para que consiga su propósito (quizás el de besar las manos de aquella).

*Açertar*: ‘dar en el punto deseado’ (Alonso 1986: *s. v. acertar*).

**29-32.** *Lucero*: ‘astro que precede al sol del día’ (Alonso 1986: *s. v. lucero*). El encarecimiento de la mujer amada es tipificado aquí a través de una metáfora lumínica, recurso que ya había alcanzado gran desarrollo entre los *stilnovistas* italianos y según el cual la dama resplandece como la luz, el alba o algún astro del firmamento (piénsese en la importancia que adquieren los elementos lumínicos en la estética medieval) (Casas Rigall 1995: 75). Nótese, asimismo, la utilización del superlativo (“entre quantas conozedes”), un tipo de sobrepujamiento muy del gusto de los autores cancioneriles y del que Pedraza se vale en otras ocasiones (véase apartado 1.3.1.).

*Alva*: *mot equivoc*, pues aunque las palabras son gráficamente iguales, no así su sentido ni su categoría gramatical: el “alva” que figura en el verso 29 es sustantivo y se aplica al momento del día que precede al amanecer, mientras que el del verso 32 es adjetivo y alude a una cualidad de la dama, el ser ‘blanca’ (referido probablemente tanto a su pureza como a la tonalidad clara de su piel, prototipo de belleza petrarquista).

**33-35.** *Por el Rey çelestial*: por tercera vez en la pieza, el autor emplea una fórmula de juramento en el nombre de la divinidad. Al igual que en los versos 12-14, se utiliza, pues, un aspecto de la tradición cristiana para tratar de un tema amoroso profano: pone por testigo de lo que dice al mismo hijo de Dios (“Rey çelestial”, v. 33), tal vez tras recordar en el verso 29 el lucero del alba; no en vano, ya desde el *Cantar de los Cantares*, diversos escritos religiosos

designan a la Virgen María como la aurora que precede al astro rey –figuración de Cristo (véase Palomino Ruiz 2012: 140-141).

La diéresis es necesaria para alcanzar el octosílabo.

*Ál*: ‘otra cosa’, procedente del latín arcaico y vulgar ALID (clásico ALIUD) (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. ál*). La paráfrasis de este verso podría ser: “no lo toméis por otra cosa”, “no lo malentendáis”.

*Salva*: ‘excusa, justificación’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. salvo*). Finaliza afirmando que su elogio a la amada es sincero y verdadero (“non lo tomedes en ál”, v. 34), y no fruto de un pensamiento efímero.



#### 4-ID2413 “SEPAN QUANTOS ESTA CARTA”

SA7-22 (ff. 9r-10v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 141-143), Dutton (1990-1991, IV: 88-89), Álvarez Pellitero (1993: 20-23), Dutton y Roncero (2004: 145-148).

*Métrica:* 8x8 - 4; **estrofa 1:** a8 b8 a8 b8 c8 d8 d8 c8 / c8 c8 c8 e4; **estrofa 2:** e8 f8 f8 e8 g8 d8 d8 g8 / g8 h8 g8 h8; **estrofa 3:** h8 i8 i8 h8 j8 k8 k8 j8 / j8 d8 d8 j8; **estrofa 4:** j8 i8 i8 j8 l8 m8 m8 l8 / l8 n4 l8 n4; **estrofa 5:** n8 ñ8 ñ8 n8 o8 p8 p8 o8 / o8 q8 o8 q8; **estrofa 6:** q8 d8 d8 q8 r8 s8 s8 r8 / r8 g8 g8 r8; **estrofa 7:** r8 i8 i8 r8 t8 u8 u8 t8 / t8 v8 v8 t8; **estrofa 8:** t8 o8 o8 t8 s8 w8 w8 s8 / s8 c8 c8 s8. Rimas: **a:** -arta, **b:** -eçco, **c:** -ança, **d:** -or, **e:** -ura, **f:** -er, **g:** -iste, **h:** -eo, **i:** -ía, **j:** -ar, **k:** -enta, **l:** -echa, **m:** -ión, **n:** -é, **ñ:** -anyo, **o:** -ado, **p:** -ir, **q:** -ido, **r:** -aste, **s:** -í, **t:** ás, **u:** -arte, **v:** -ada, **w:** -eras (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1084-256, 218-9, 1284-352..358, 261-650..651, 1284-352..358, 305-785..788, 274-58).

Es la pieza más extensa de la producción poética de García de Pedraza y una de las más interesantes desde varios puntos de vista. En ella, y al contrario de lo que sucedía en 2-ID2410 y 3-ID2411, el autor poetiza un amor desdichado, para lo cual se sirve de la queja, útil y frecuente instrumento de autoanálisis del sentimiento amoroso (Le Gentil 1949-1952, I: 230): el enamoramiento es, en esta ocasión, origen de tristeza y pesares; la amada, un ser voluble y antojadizo; y Amor, un duro combatiente de la felicidad de su más fiel servidor. La queja, que finalmente devendrá en súplica, se estructura en la composición un tanto caóticamente (sin duda porque viene dictada por el padecimiento del yo) en torno a tres destinatarios: el auditorio (coplas primera, cuarta y quinta), al que el poeta apela valiéndose inicialmente de una fórmula notarial; la dama, objeto de deseo y reproche a un tiempo (segunda, tercera y octava), y el dios Amor, auténtico desencadenante de la desdicha (sexta y séptima). Pero quizá el aspecto que suscita mayor interés es la inclusión de fragmentos líricos de poetas del gusto y entorno del pedrazano (Macías, Francisco Bocanegra, Diego Hurtado de Mendoza), amén de otros de procedencia desconocida (la mitad de ellos), que no solo sirven al propósito de encarecer la magnitud de su dolor (se trata, en su totalidad, de pasajes de temática triste y desesperanzada), sino que permiten establecer relaciones intertextuales entre autores y poemas de otro modo desconocidos; estamos, así, ante un *dezir* citador, un subgénero bastante frecuentado por los escritores de SA7. Llamativa también es su

estructura, construida –a excepción de la primera estrofa– a partir de la base de una copla castellana con rimas *abbacddc* a la que se suman, a modo de apéndice, las citas (con diferentes esquemas estróficos) que se engarzan en el texto como coplas *capcaudadas* (la rima del primer verso citado enlaza con el último de la copla precedente, mientras que el último del fragmento incorporado anticipa la rima de la estrofa siguiente; Tomassetti 2000: 1713; véase también Tato 2016a: 720, n. 610), a semejanza de lo que ocurre en ID2508 “Un día por mi ventura” de Gonzalo de Torquemada (Tato 2016a: 720); sin duda, ello garantizaba que el fragmento no se desplazase de lugar, un aspecto que tal vez Pedraza cuidó intencionadamente, pues en varias ocasiones la cita condiciona también el contenido de la estrofa siguiente.

**Dezir. Garçía de Pedraça**

[9r]

(I)

Sepan quantos esta carta  
vieren que tanto padeço,  
que, con voluntat muy farta,  
de tristeza ensandeço;  
e, pues veo mi esperanca 5  
ser tornada en tristor,  
por tornar en su favor  
cantaré ya, sin tardança:

*¡A!, senyora en que fiança  
é –por çierto, sin dudança–, 10  
no lo ayas por vengança,  
mi tristura.*

(II)

Siempre con muy gran mesura  
te serví sin falezer,  
agora tú quieres ser 15  
causa de mi desventura;

mas, por lo que tú quesiste  
con muy sobirano amor,  
gritaré con grant dolor  
este cantar, como triste: 20

*¡Pues tanto tuyo feziste  
a mí, que tu bien desseo,  
no quieras que me conquiste  
la fortuna en que me veo!*

(III)

De vós quitar el desseo, 25  
mi senyora, non poría,  
salvo servir todavía  
lealmente –así lo creo–;  
pues me queredes lexar  
e poner en más turmenta, 30  
quiérovos dar de mí cuenta  
e oít mi razonar:

*Fuerça he de contemplar  
e cuidar, con grant dolor,  
por qué puse mi amor 35  
en quien me quiere olvidar.*

(IV)

Nunca me vieran amar [9v]  
si supiera que traía  
amor, en su companyía,  
cuitas, dolor et pesar; 40  
por que, con razón derecha,  
traeré por invençión

aquesta crüel cançión  
que de sí non me desecha:

*¿Qué monta ni m'aprovecha* 45  
*quanto sé?,*  
*pues yo mesmo, por mi endecha,*  
*me maté.*

(V)

Siempre me sollicité  
en ser suyo sin enganyo, 50  
de quien, por más de mi danyo,  
nunca mi vida quité;  
et agora soy tornado  
tal, que puedo bien dezir  
como aquel que más sufrir 55  
non puede d'agraviado:

*Non fago de mí cuidado*  
*pues me veo assí perdido:*  
*de tal mal soy trabaxado,*  
*por mi parte consentido.* 60

(VI)

Por tal vía soy ferido  
qual tú bien sabes, Amor:  
¡sin fazerte más error  
me dexaste así vençido!;  
pásmome que non pensaste 65  
que te nunca falleçí  
e, por esto que sentí,  
cantaré, pues lo causaste:

*Amor, quando me quitaste*  
*de la senyora que viste,* 70  
*yo te digo que me diste*  
*lançada que me pasaste.*

(VII)

En mi coraçón entraste [10r]  
yo te juro, por tal vía,  
que diré negro aquel día 75  
que la cerca m'escalaste;  
amigo, quanto querrás  
seré siempre de tu parte,  
pero, pues tan cedo parte,  
cantaré según verás: 80

*Toda mi esperança atrás*  
*veo ser olvidada,*  
*mi voluntat no mudada:*  
*serviré siempre jamás.*

(VIII)

Vida mía, ¿adónde vas 85  
que me dexas tan lagado?  
¡A, triste de mí, cuitado,  
que no sabré dónde estás!  
Solamente, ya por mí,  
te lo ruego, que me quieras; 90  
si no, tales verdaderas  
palabras saldrán de mí:

*Senyora, donde partí*

*y me torno sin mudança,  
dame mexor esperança,  
que no tuve fast'aquí.*

95

9. A senyora] Señora *MH1, MN15, MN65, PN1, SCP*, Ya señora] *MN20*; en que] en quien *ME1, MN20, SA7-118, SA7-290, SCP*, en qui *SA7-190, SA7-316bis* | 10. e] he *MN15, MN65, PN1, & MH1* | 11. no lo ayas] no lo ay *SA7-290*, tú no lo ayas *MN65* | 16. desventura] desventura (*la primera a interlineada*) *SA7* | 28. lealmente] *sobrescrito sobre algo borrado SA7* | 32. razonar] rozonar *SA7* | 37. Nunca me] *Nunca sobrescrito sobre algo borrado (probablemente omitió el me en un principio y de ahí la rectificación) SA7* | 44. non me desecha] non *interlineado y se sobrescrito sobre algo borrado SA7* | 56. d'agraviado] dagranxado *SA7* | 64. dexaste] x *sobrescrita sobre otra letra borrada SA7* | 69. quitaste] ta *sobrescrito sobre algo borrado SA7* | 70. viste] v *sobrescrita sobre una d borrada SA7* | 91. si no tales] tal *sobrescrito sobre algo borrado SA7*

8. cantaré ya] cantaré *Dutton y Roncero* | 20. como] tan *Dutton y Roncero* | 22. a mí] aun *Vendrell, Dutton y Roncero* | 76. m'escalaste] m'esalaste *Vendrell* | 82. veo ser] veo yo ser *Álvarez Pellitero*

## NOTAS

1-2. *Señan quantos esta carta / vieren*: el arranque del texto con esta conocida fórmula de notificación documental es muestra de la difusión que conocieron las prácticas administrativas en la literatura medieval española (Deyermond 2005b, I: 155) y, más específicamente, en la poesía cancioneril, en la que son frecuentes los trasvases de expresiones notariales a la temática amorosa; a este respecto puede aportarse el conocido caso de los testamentos de amor, una categoría poética que imita este tipo de documento y que conoció un importante desarrollo en el siglo XV (véase Chas Aguión 2012b: 79-99 y Beltran 2015: 53-68), pero también la “recurrente presencia de metáforas y alegorías procedentes del ámbito legal” que se produce en el propio *Cancionero de Palacio* (Chas Aguión 2012a: 203). El fenómeno podría ponerse en relación con las profesiones desempeñadas por los autores cancioneriles, muchos de ellos vinculados al ámbito administrativo (burócratas cortesanos, secretarios reales, nobleza de servicio, profesionales al servicio de la corte, etc.), lo que los familiarizaría con ese lenguaje (Gómez-Bravo 2004: 87).

Comienza, como he indicado, dirigiendo su discurso al auditorio, pero cambiará de interlocutor al introducir la cita; es llamativo que la fórmula notarial contenga la palabra “carta”, lo que plantea la cuestión de qué se debe entender por “carta” en este contexto. Aun cuando el autor podría referirse con este sustantivo a su poema —que consideraría la “carta” dirigida al público—, lo cierto es que, en la Edad Media, la composición de epístolas se atenía a unas determinadas convenciones: la estructura obedecía a reglas bastante rígidas, que se hicieron cada vez más complicadas —como prueban las *artes dictaminis* de la época, que distinguen las siguientes partes: *salutatio, exordium, expositio, petitio y conclusio*— (Whinnom 1993: 53-54). Ello parece excluir la posibilidad de que el término que aparece en el vértice del verso 1 aluda al *dezir*, pues su estructura en nada corresponde a la preceptiva medieval. Por otra parte, la lectura atenta del poema sugiere otra posibilidad: se trataría de una “carta” física que el autor muestra a su público (hacia ello apunta también el predicado “vieren”) y que desencadena el poema al haber sido escrita por la dama para informarlo de que lo abandona y se marcha a otro lugar (contenido desvelado durante el transcurso del texto por el propio *yo*).

**3-4.** *Voluntat muy farta*: el poeta ha aceptado voluntariamente sufrir en el pasado, pero ahora llega al límite de sus padecimientos: lo que lee en la carta lo enloquece de tristeza.

*Ensandeço*: ‘enloquezco’. Derivado de *sandío*, ‘idiota’, ‘loco’, palabra de origen incierto pero probablemente procedente “de la frase SANCTE DEUS, ‘santo Dios’, que pronunciada al principio como exclamación de piedad ante el pobre mentecato, acabó por aplicarse a este mismo” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. sandío*). El *yo* hace partícipe al lector, con este potente inicio, de la penosa situación en que se halla, de la que no cabe dudar; en este sentido, debe recordarse que el enamoramiento se tipificaba en los tratados médicos medievales como trastorno mental (*amor hereos*), variedad de locura causada por la inflamación del cerebro, debida al deseo insatisfecho y que, en casos graves, podía causar la muerte (véase Cátedra 1989: 57-69 y Serés 1996: 87-136).

**5.** *Esperanca*: el grafema *c* es explicable por la procedencia oriental de los copistas de SA7, no infrecuente en el cancionero salmantino (véase apartado 6).

**6-8.** *Ser tornada / tornar*: se produce aquí un nuevo ejemplo de políptoton verbal, en que el autor juega con el verbo *tornar*: mientras que su esperanza *se vuelve* tristeza por el desamor (voz pasiva, v. 6), él intentará *volver* a obtener el favor de la dama a través del canto (voz activa, vv. 7-8).

*Tristor*: derivado antiguo y culto de *tristeza* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *triste*). Quizá con su empleo evita el *mot tornat* pues, más abajo, en la cita, figura “tristura” (v. 12), aunque puede haber otras razones; así ha de notarse la acumulación de oes en los versos 6-7: “tornada”, “tristor”, “por”, “tornar”, “favor”. Interesa también señalar que en interior había ya un “tristeza” en el verso 4; tal vez intencionadamente utiliza en la primera unidad “tristeza”, “tristor” y “tristura”, pues es este sentimiento el que más pesa aquí.

*Cantaré*: en los *dezires* con citas, es muy habitual introducir los pasajes mediante una fórmula enunciativa que explicita su carácter metapoético, normalmente un *verbum dicendi* que constituye la solución de continuidad entre el texto y el fragmento intertextual (Tomassetti 2000: 1709); cabe recordar aquí también la tipología de las citas, de carácter estructurante por cuanto se enlazan entre una estrofa y otra del *dezir* como secciones métricas autónomas con respecto a las coplas (si bien, en esta oportunidad, se ligan a ellas como coplas *capcaudadas*; *ibid.* p. 1712). Por otro lado, a pesar de que, como el *dit* francés y en oposición a la canción, el *dezir* era una composición escrita preferentemente para ser leída o recitada (véase, no obstante, Gómez-Bravo 1999a), la utilización precisa del verbo “cantar” para introducir la cita de Macías es indicio de que el fragmento se cantaba; no en vano, es habitual en los *dezires* citadores del cancionero usar el verbo *cantar* y otras voces de la familia léxica para anticipar los segmentos citados (véase 27-ID2655 de mosén Moncayo). Posiblemente la significativa presencia de este tipo de *dezires* en SA7 se explique, además, por la música (Tato 2016a: 718-719). Sobre estas cuestiones llamó también la atención Whetnall (2005).

No se entiende la omisión del adverbio “ya” en el verso 8 por parte de Dutton y Roncero, pues ello lo convierte en hipométrico.

**9-12.** En esta primera cita, el autor elige los versos iniciales de ID0447 “Ay señora en que fiança”, de Macías, texto que fue transmitido, total o parcialmente, a través de trece testimonios diferentes (cuatro de ellos en SA7: uno por vía de tradición directa y tres indirecta; Dutton 1990-1991, VII: 30) en los que ofrece significativas variantes (véase aparato crítico). Aun cuando algunos testimonios sugieren la posibilidad de interesantes enmiendas – es el caso del “que” del verso 9, que figura como “quien” en el poema de Macías copiado en SA7 (SA7-290), en la cita que de él hace Torquemada en esta misma antología (SA7-118), en las de Suero de Ribera (ME1-35) y de Juan Rodríguez del Padrón (MN20-7) y en el *Proemio* de Santillana (SCP)–, he optado por ofrecer el pasaje tal y como figura en la inserción de Pedraza.



Con respecto a su contenido, el poeta se dirige a la mujer en quien confía (“en que *fiança* / é” [vv. 9-10], ‘confianza’, Cejador 1990: *s. v. fiança, -ça*) firmemente (“sin dudança”, v. 10) para pedirle que no tome su tristeza amorosa como venganza hacia ella (vv. 11-12). La elección de una cita del mártir de amor por parte del pedrazano ha de ser puesta en relación con la finalidad de su *dezir*, en el que, pretendiendo recuperar el favor de la dama, se ayuda de estas referencias intertextuales que acentúan el alcance de su dolor; al tiempo, importa subrayar que el hecho de que la canción de Macías interpele a la *senyora* incidirá en la formulación del *dezir* de Pedraza, que en las siguientes coplas (dos y tres) pasará a dirigir su discurso a ella.

En otro orden de cosas, estructuralmente, la cita es causa de heterometría en el poema, pues incorpora un quebrado en el verso 12.

**13.** *Muy gran mesura*: la medida era una de las virtudes que debía poseer el amante para obtener éxito en su relación con la dama, y así lo recuerda Suero de Ribera en su *ley de amores* (ID2256 “Mirad esta ley de amores”): “sean dulces e graciosos, / e a tiempo *mesurados*” (vv. 45-46; véase Perinián 1968: 98-101). Nótese en este verso el adverbio “siempre”, que recalca la idea de que esta cualidad fue una constante en su conducta, así como el grado superlativo del adjetivo, que incide sobre “mesura” (“muy gran”). Para la utilización del sintagma “gran” + sustantivo abstracto véase 1-ID2406, nota 41-44.

**14.** *Te serví*: para el tratamiento de familiaridad que emplea con la dama véase 2-ID2410, v. 1.

*Falezzer*: ‘faltar’, ‘errar’, ‘engañar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. fallir*). La grafía *l* podría explicarse por la confusión en la representación del fonema palatal existente en esta época (véase apartado 6).

**15.** *Agora*: frente a la constancia del amante (“siempre”, v. 13), la dama parece cambiar repentinamente su proceder (“agora”), lo que tal vez ha de ser puesto en relación con la idea de que le habría enviado una carta en la que le comunicaba esta decisión (véase nota 1-2).

**16.** *Desventura*: en el manuscrito aparece una *a* interlineada entre la *s* y la *v*, vocal que reponen el resto de los editores (“desaventura”) y que causa hipermetría, de ahí que opte por la forma “desventura”, ajustada al metro.

**17-18.** *Por lo que tú quisiste*: da a entender que, en el pasado, la mujer correspondió a su amor, algo ya sugerido en el contraste “siempre” / “agora” (véanse notas 13 y 16).

*Sobirano*: ‘soberano’; en SA7 aparece siempre la variante con *i* (se registra en cinco ocasiones más, véase *Cancionerovirtual*: *s. v. sobirano, soberano*) y, según Tato, podría tratarse de un

orientalismo, pues no solo la forma catalana ofrece una *i* en el radical (*sobira*), sino que el timbre de las átonas en aragonés experimentó una mayor inestabilidad (2004: 108).

*Amor*: Álvarez Pellitero lo transcribe con mayúscula inicial; con todo, no parece que se refiera en este caso a la divinidad profana aludida en otras ocasiones, sino tan solo al sentimiento amoroso, y de ahí que haya optado por la minúscula.

**19-20.** Dutton y Roncero sustituyen el “como” del verso 20 por “tan”, lo que convierte a “triste” en el núcleo de una frase adjetiva que incide sobre “cantar” (“cantar tan triste”). Sin embargo, este cambio causa hipometría y modifica el sentido, pues “como triste” es sintagma que incide sobre el sujeto de “gritaré”, a modo de predicativo: “como triste, gritaré...”; su desplazamiento en relación al predicado posiblemente se deba a necesidades de rima.

Nótese que el autor se refiere al texto citado como “cantar”, lo que, una vez más, lo relaciona con el canto (como se verá en la nota siguiente, la cita es parte de una *canción*); de interés es también el *verbum dicendi* que lo introduce (*gritar*), elección léxica que acentúa el patetismo de la situación (de ahí que aparezca como una oración exclamativa).

**21-24.** El fragmento incluido consta de los cuatro primeros versos de la canción ID2290 “Pues tanto tuyo feziste”, de Francisco Bocanegra, pieza copiada tan solo unos folios atrás en la colectánea (si bien conoce también el testimonio de los cancioneros ME1 y LB2); en ella, el poeta, entregado al servicio amoroso, es víctima de una fortuna desfavorable, por lo cual demanda a su dama intervenga para impedir esa situación. Es indudable la correspondencia temática del poema citado con el contenido de la copla que lo introduce, en la que el *yo* recuerda a su amada su constante servicio amoroso (vv. 13-14), una servidumbre que ella aceptó en el pasado (vv. 17-18) pero que ahora le paga con rechazo, lo cual le causa dolor y aflicción (vv. 15-16). Por otro lado, la elección de un texto de Francisco Bocanegra por parte de Pedraza ha de ponerse en relación con el círculo de autores en la órbita de Santillana del que una parte de SA7 es testimonio (véanse apartados 1.2.1. y 1.3.2.).

**25-26.** *De vos*: pese a la ambigüedad que la construcción ofrece (“De vos quitar el desseo”), el pronombre ha de ser tónico: quitar el desseo de vos non poría.

*Desseo*: *mot equivoc*, pues el vocablo se encuentra ya en el fragmento de Bocanegra (v. 22), aun cuando en aquel caso funciona como primera persona singular del verbo *desear*, mientras que aquí es utilizado como sustantivo (“el desseo”). Es uno de los términos más usados en la poesía amatoria de cualquier tradición literaria y, en cuanto a su sentido, concentra múltiples significados no necesariamente sexuales; en la poesía cancioneril, el *deseo* del amante por una dama expresa en muchas ocasiones el anhelo de su presencia, belleza o contemplación de su

hermosura (Rodado Ruiz 2000a: 78), valor que debe otorgársele en este contexto dada la inexistencia de otras palabras que remitan a una interpretación erótica. Es de interés que el “desseo” de la cita de Bocanegra halle su correspondencia en esta semiestrofa, lo que es posible constituya otra forma de engarce temático-formal entre coplas y citas.

*Mi senyora*: sobre este vocativo véase 2-ID2410, nota 14.

*Poría*: variante dialectal de la forma de condicional del verbo *poder*, procedente del latín vulgar \*POTERE (Alvar 1973-1978: 166).

**27-28.** *Salvo*: ‘sino, bien al contrario’; véase 2-ID2410, nota 15.

*Todavía*: ‘siempre’; véase 2-ID2410, nota 5. Álvarez Pellitero coloca una coma después de “todavía” (v. 27) y dos puntos tras “lealmente” (v. 28), mas, por mi parte, entiendo que “lealmente” complementa a “todavía” y, de ahí, mi puntuación; con respecto a los dos puntos que esta editora sitúa a continuación de “lealmente”, aunque son posibles, tampoco parecen necesarios (su función bien puede ser suplida por dos guiones a modo de inciso).

A pesar del rechazo recibido, en esta semiestrofa el poeta afirma no poder olvidar a su amada (vv. 25-26): su única opción es servirla eternamente (vv. 27-28).

**29.** *Lexar*: procedente de un latín LAXARE, ‘ensanchar’, ‘aflojar, relajar’, posee el significado de ‘abandonar, dejar’. *Lexar* fue la forma general en España hasta *c.* 1200, y solo a partir de esa fecha se incorporó *dexar*, sin que esté muy claro cómo se llevó a cabo esta alteración (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. dejar*). Con todo, la variante antigua sigue documentándose en textos cuatrocentistas (*CORDE*: *s. v. lexar*). Nótese que de nuevo se incide aquí en la idea de que la dama quiere abandonar al poeta (lo que le habría comunicado en la carta).

**30.** *Turmenta*: véase 1-ID2406, nota 31.

**31.** *Mí*: la solución adoptada por Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero, según la cual “mí” funciona en este contexto como pronombre personal, parece la más adecuada. El hipérbaton posiblemente es causado por las necesidades de rima; y es que la ordenación lógica ha de ser “quíérovos dar cuenta de mí”, es decir: puesto que la dama está dispuesta a abandonar al enamorado (“lexar”, v. 29) y, con ello, acarrearle penas y sufrimientos (“poner en más tormenta”, v. 30), este expresa su deseo de hacerla partícipe de sus sentimientos al respecto (“dar de mí cuenta”, v. 31).

**32.** *Razonar*: en el manuscrito figura “rozonar”, evidente error de copia. Aun cuando la secuencia que introduce estos versos (“oít mi razonar”) no permite corroborar que

estuviesen destinados al canto (el infinitivo *razonar*, aquí sustantivo precedido del determinante “mi”, es “discurrir manifestando lo que se discurre o hablar dando razones para probar una cosa”; Alonso 1986: *s. v. razonar*), tampoco contradice tal posibilidad: como ocurre en otros casos, lo más probable es que la cita contase con música.

**33-36.** Para la tercera referencia intertextual, Pedraza elige un texto de Diego Hurtado de Mendoza, poeta de una edad similar a la suya con el que sostuvo relaciones literarias y personales (véanse apartados 2.2.2.3. y 2.3.2.); el fragmento corresponde a los cuatro primeros versos de la canción 19-ID2414 “Fuerça he de contemplar” (véase la edición del poema), una pieza, como se ha visto, copiada muy significativamente antes del *dezir* que el pedrazano dedicó a este autor (el texto 8-ID2431; sobre este asunto, véase apartado 1.2.1.).

*Por qué:* a pesar de que los editores precedentes lo entienden como conjunción causal (“porque”), como se verá más adelante (véase 19-ID2414), ha de tomarse como una combinación de la preposición *por* y el pronombre interrogativo *qué*: el poeta se pregunta por qué tuvo que enamorarse de alguien que lo quiere olvidar (vv. 35-36), algo que, en cierto modo, contempla en los versos 33-34 cuando anuncia que se ve obligado a considerar y sopesar con dolor tal cuestión.

*En quien me quiere olvidar:* perífrasis para aludir a la dama; véase 19-ID2414, nota 1-4.

**39-40.** *Amor:* a pesar de que Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero lo consideran entidad abstracta de carácter divino (“Amor”), me inclino en este caso por utilizar la minúscula, entendiendo que se refiere al sentimiento. Adviértase la presentación negativa del amor, subrayada en el texto por la enunciación trimembre, casi a modo de *gradatio* (“cuitas, dolor et pesar”); estas congojas provocan el arrepentimiento del enamorado. Interesa recordar que ahora el discurso parece dirigirse al auditorio, aun cuando tiene como centro de interés la emoción amorosa, quizá, una vez más, a partir de la cita, en la que ya aparece la voz (“amor”, v. 35).

La coma que coloca Álvarez Pellitero entre “Amor” y “en su companyía” resulta innecesaria.

**41-44.** *Por que:* ha de entenderse como ‘por lo cual’, refiriéndose al contenido de la semiestrofa anterior, de ahí que figure separado.

*Con razón derecha:* probablemente sea esta una forma de indicar ‘cordura’ en oposición a la locura en que, en ocasiones, caen los enamorados.

*Invençión:* la palabra *invención* tuvo varios sentidos en la Edad Media; a fines del siglo XV es un término técnico que designa un género literario, como ocurre en el *Cancionero general*, cuya

quinta sección está constituida por las *invenciones y letras de justadores*, es decir, la combinación de un breve texto escrito (la letra) con una imagen plástica (la divisa) que se portaba en los torneos (Deyermond 2002: 403). Sin embargo, como apunta Macpherson, “the *invenciones* collected by Hernando del Castillo represent a very precise and specialized use of the term”, siendo habituales otros valores del vocablo (1998: 11). Aquí podría utilizarse simplemente para aludir al texto incorporado (Dutton y Roncero la explican como ‘lema, sentencia’).

*Aquesta*: el masculino “aqueste” procede del latín vulgar ECCUM ISTE, ‘he aquí: ¡este!’, y es forma anticuada pero todavía muy usual en el siglo XVI y principios del XVII, especialmente en el estilo arcaizante por poético o en el rústico (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *este II*). Parece que su elección responde en este caso a necesidades métricas.

*Criuel*: para alcanzar el octosílabo, es imprescindible forzar la diéresis, frecuente en las palabras de esta familia léxica; así, Cuervo advierte de que el adjetivo *cruel* es bisílabo y que “los versificadores esmerados por raro caso admiten sinéresis” (1953-1994: s. v. *cruel*). Interesa señalar el calificativo aplicado a la composición, posiblemente en referencia al tratamiento amoroso que en ella se ofrecía (véase nota 45-48).

*Cançión*: como es habitual, la secuencia introductoria de la cita recuerda su condición de *cançión* (indicativo de que el pasaje se cantarí).

**45-48.** *Endecha*: ‘canción funeral, elegía’; el vocablo se originó probablemente a partir de un latín INDICTA, ‘cosas proclamadas’, participio neutro plural de INDICERE ‘declarar públicamente’, ‘proclamar’, en el sentido de “proclamación de las virtudes del muerto” y se documenta por primera vez en el plauto tras la muerte de doña Garoza del *Libro de buen amor* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *endecha*), aunque quizá las más célebres sean las *Endechas a la muerte de Guillén Peraza*, escritas para llorar el óbito de este conquistador español (véase Rico 1990a). Por otra parte, no ha de olvidarse que Santillana advierte en su *Proemio*: “en otros t(ien)pos, a las çenizas e defunsiones de los muertos, metros elegíacos se cantauan, e aún agora en algunas p(ar)tes dura, los quales son llamados *endechas*” (véase Gómez Moreno 1990: 55).

La procedencia de estos versos es actualmente desconocida, como consigna Dutton en su *Índice global* (1990-1991, VII: 117); a partir de la presentación que de ellos hace el poeta en la copla anterior, hay que suponer que fueron parte de una *cançión* (podría tratarse incluso de un texto de la autoría de Pedraza, como sucede en 27-ID2655 de mosén Moncayo; véase la edición). Sea como fuere, lo cierto es que el fragmento posee una estructura métrica particular, al estar compuesto por dos octosílabos con quebrados en los pares, y es causa de

nueva heterometría en el poema (véase nota 9-12). En lo que atañe a su interpretación, parece que el yo lírico se lamenta de sí mismo: aunque poseedor de saberes (vv. 45-46; probablemente referidos al ámbito amoroso), ha causado su propia muerte (se entiende que alude a la metafórica muerte de amor que con frecuencia aparece en poesía cancioneril; véase Rodado Ruiz 2000a: 97-102) con su “endecha” (vv. 47-48; quizá tilda con este nombre a una composición suya de carácter negativo, así califica también Santillana en la *Querrela* unos tristes versos que cita [v. 19]; véase Pérez Priego 1999: 216).

**49.** *Me sollicité*: de *solicitar*, ha de corresponder al significado que se registra en *Autoridades*: “pretender, ò buscar alguna cosa con diligencia, y cuidado” (*s. v. solicitar*).

**50-52.** *Sin enganyo*: la honestidad era otra de las virtudes que el galán había de poseer para obtener el favor de su dama (Le Gentil 1949-1952, I: 128). A propósito de la puntuación del verso, no considero oportuna la coma que coloca Álvarez Pellitero entre “suyo” y “sin enganyo”: no se trata de una mera explicación, sino de la esencia del servicio del *yo*, que se destaca aún más en la segunda semiestrofa.

*Por más de mi danyo*: lo entiendo como “por encima del (pese al) daño que recibo”.

Es claro que toda la secuencia de los versos 51-52 se refiere a la amada, a quien sirvió siempre fielmente pese al dolor que ello le reportaba. Se trata de una construcción explicativa que incide sobre “suyo sin enganyo” y que puede tomarse como perífrasis alusiva aplicada a la dama.

**53-54.** Implícitamente parece aludir al cambio operado en la actitud de la dama, que contrasta con la autenticidad del sentimiento proclamado por el enamorado y que desencadena una alteración del estado del *yo* (así lo sugieren el uso del adverbio “agora” y el empleo del verbo “tornar”).

*Dezir*: el uso de este *verbum dicendi* para introducir el segmento citado no excluye la posibilidad de que, como el resto, estuviese destinado al canto. A este respecto, ha de tenerse en cuenta que incluso largos poemas narrativos como las *Trescientas* de Juan de Mena o las *Coplas* de Jorge Manrique se cantaron (Gómez-Bravo 1999a: 173-174).

**55-56.** *Sofrir*: ‘sufrir’; como se ha visto, la forma con *o* es muy común en el período medieval (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. sufrir*). Interesa también destacar que se explicita la causa del sufrimiento: el agravio que la dama inconstante le provoca.

*D’agraviado*: en el manuscrito figura como “dagranxado”, lectura que sigue Álvarez Pellitero (transcribe “d’agraxado” y entiende que es un derivado de *granjear* que, según una de las

acepciones metafóricas del término, equivaldría a “lograr el afecto de la dama”). Sin embargo, con Vendrell y Dutton y Roncero, lo tomo como error de copia por “d’agraviado”, unión de la preposición *de* y el participio del verbo *agraviar* (uno de cuyos valores en el siglo XV es el de ‘agravar, apesadumbrar’; Alonso 1986: *s. v. agraviar*). No se documenta ningún vocablo igual o similar al que se lee en SA7 (*CORDE: s. v. agranx-, dagraanx-, granx-*); al tiempo, “d’agraviado” casa perfectamente con el sentido de esta semiestrofa, en la que el *yo* se identifica con quien ha llegado al límite de su sufrimiento (“más sufrir / non puede d’agraviado”, vv. 55-56). Por otra parte, no es difícil explicar tal solución a partir de una mala interpretación de un “agrãvjado” (con una tilde ociosa sobre la *a*). En otro orden de cosas, tanto la lectura “d’agranxado” como la opción “d’agraviado” son hipométricas, por lo que se hace necesario forzar la diéresis, que aplico en esta palabra.

**57-60.** Al igual que ocurría con los versos 45-48, se desconoce la procedencia de esta cita (Dutton 1990-1991, VII: 117).

*Non fago de mí cuidado:* entiendo, con Álvarez Pellitero, “non fago cuidado de mí”, esto es, “no me preocupo por mí”, y quizás, con esta interpretación, se comprenda mejor lo que sigue: no se preocupa porque ve que no hay remedio a su situación.

*Tal mal:* “mal” ha de tomarse como padecimiento o enfermedad (amorosa).

*Trabaxado:* participio de *trabajar*, verbo procedente del latín vulgar \*TRIPALIARE, ‘torturar’; en castellano antiguo *trabajo* tenía el sentido de ‘sufrimiento, dolor, pena’ y *trabajar* aparece frecuentemente con los valores de ‘esforzarse’ (reflexivo), ‘procurar, buscar’ o ‘sufrir’, si bien no está ausente de algunos textos la acepción moderna ‘laborar, obrar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. trabajar*). En el caso que ahora interesa, parece que la acepción más adecuada al contexto es la de ‘procurado, buscado’: el *yo* es víctima del “tal mal” al que alude (v. 59) – nótese en el verbo la utilización de la voz pasiva, que pone de manifiesto que la acción es padecida por el sujeto poético sin más intervención por su parte que el consentimiento (v. 60). Sobre la confusión de sibilantes, véase apartado 5.

*Por mi parte consentido:* nada puede hacer el enamorado por eludir la fuerza del amor, pero en este caso declara consentirla.

**61-64.** *Por tal vía:* aun cuando es posible que juegue aquí con la vía amorosa (véase la edición de 1-ID2406, nota 33-34), puede entenderse como “de esta manera”; es el complemento agente del verbo “soy ferido” y pienso que, en parte, conecta con el “tal mal” de la cita anterior (v. 59), pues la herida de amor es metáfora frecuente, pero, además, enlaza con el “vençido” (v. 64) de Amor, de modo que la herida parece haber sido infligida en el combate

(amoroso), como aún se deja más claro en la cita (véase nota 69-72). Sobre la utilización del sintagma “tal” + sustantivo en la literatura pedrazana, véase 1-ID2406, nota 54.

*Amor*: tras haber expresado su queja y dolor al auditorio (coplas primera, cuarta y quinta) y a la dama (coplas segunda y tercera), el *yo* se dirige en esta estrofa y la siguiente a Amor, divinidad que, a pesar de la intachable conducta del galán (“sin fazerte más error”, v. 63), causa la dolorosa situación en que se halla (“me dexaste así vençido”, v. 64).

*Dexaste*: compárese con el “lexar” del verso 29.

**65.** *Pásmome*: de *pasmar*, ‘asombrar, sorprender’ (Cuervo 1953-1994: *s. v. pasmar*) y el pronombre personal *me*. El verbo, procedente de *pasmo* y este del latín SPASMUS ‘espasmo, enfriamiento’ (*ibid.*), no fue demasiado frecuente en la primera mitad del siglo XV (*CORDE*: *s. v. pasm-*), pero aparece también en 14-ID2619, v. 29.

**66.** *Falleç*: véase nota 14.

**68.** *Cantaré*: sobre este tipo de verbos para introducir la cita y el carácter musical de esta véase nota 6-8.

**69-72.** *Lançada*: ‘golpe que se da con la lanza’ (Alonso 1986: *s. v. lançada*), lo cual enlaza con la imagen del enamorado “vençido” por el Amor del verso 64 (se trata, pues, de una lanza amorosa y de guerra).

Al igual que la tercera, la sexta cita incorporada es de la autoría de Diego Hurtado de Mendoza; concretamente, se trata de la cabeza de su canción 21-ID2417 (véase la edición del poema), no por casualidad copiada en SA7 precediendo al *deçir* que Pedraza dedicó a este miembro de la familia Mendoza (8-ID2431; sobre esta cuestión, véase apartado 1.2.1.). Ello evidencia la conexión poética y vital que debió de existir entre estos dos autores (véanse apartados 1.2.2.3. y 1.3.2.).

Puesto que Amor es causante de la desdicha (v. 68), los versos citados se dirigen a esta deidad, y en ellos el galán le achaca el haberlo apartado de la *senyora* (vv. 69-70), lo cual fue origen de sus pesares (vv. 71-72). Para la imagen de la herida de amor véase 21-ID2417.

**73.** *Coraçón*: el corazón como símbolo del amor tiene una notoria presencia en la poesía cancioneril (Casas Rigall 1995: 134-135; Rodado Ruiz 2000a: 148-149), y es, junto con los ojos, de los pocos nombres concretos que admite esta tradición, que clara y característicamente tiende a excluir los sustantivos concretos (Beltran 2009a: 46). Si bien el uso de esta voz puede propiciar desarrollos metafóricos como la personificación (en ocasiones en combinación con los ojos) o la sinécdoque (como sucede en 13-ID2612; véase



apartado 1.3.1. y la edición del poema), constituye aquí el centro de la pasión amorosa. Sobre estas cuestiones véase Tato (2013a: 71-72 y 76-77).

**74.** *juro*: nueva aparición de este verbo performativo utilizado en un contexto amoroso; trata de encarecer la autenticidad de sus palabras para hacer creíble lo que dice.

*Por tal vía*: véase nota 61-64.

**75-76.** *Negro*: contra-color del blanco, el negro es su igual en valor absoluto y, como este, puede situarse en los dos extremos de la gama cromática en tanto que límite de colores cálidos y fríos; simbólicamente, se asocia normalmente al frío, la negatividad, las tinieblas, la noche y el luto (véase Chevalier y Gheerbrant 2007: s. v. *negro*). Aparece en este caso aplicado al día en que conoció a Amor.

*Cerca*: entendido en sentido militar, “vallado, tapia o muro que se pone alrededor de algún sitio, heredad o casa para su resguardo o división” (Gago Jover 2002: s. v. *cerca*).

*M’escalaste*: la lectura de esta palabra no es clara en el manuscrito, pues a simple vista la *c* que aquí figura podría ser tomada por una *t* –“m’estalaste”– (quizá apreciando esta circunstancia, Vendrell opta por “m’esalaste”); sin embargo, no se documenta tal forma (*CORDE*: s. v. *estal-*), en tanto la propuesta casa perfectamente con el sentido de los versos: el poeta maldice el día en que Amor penetró en su corazón, para lo que se sirve del motivo de la escala de amor, un tipo de metáfora bélica según la cual el dios habría escalado el muro que protegía al galán, y que tiene en la *Escala de amor* de Jorge Manrique su más célebre ejemplo (ID6148 “Estando triste seguro”; véase Beltran 2013: 22-23). Adviértase que, al igual que en otros casos, el autor imbrica la cita, formal y temáticamente, con la copla que la sigue: la “lançada” del verso 72 propicia el despliegue de otros elementos bélicos.

**77-80.** *Amigo*: se dirige con este apóstrofe a Amor, a quien, aunque culpa de su tristeza, declara su adhesión para el futuro (nótese la utilización de las formas en este tiempo verbal: “querrás”, “seré”).

*Cedo*: ‘pronto’. Procedente de un latín *CITO*, ‘pronto, aprisa’, este adverbio fue usual en los siglos XIII y XIV, si bien quedó posteriormente relegado al lenguaje popular y villanesco y al estilo arcaizante; sigue vivo en portugués y gallego (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *cedo*).

*Parte*: *mot equivoc*; en un caso se trata del sustantivo “parte” (‘de tu lado’, v. 78) y en otro del verbo *partir*, cuyo sujeto, a mi juicio, ha de entenderse que es la dama, quien se marcha, según se desvela en la estrofa siguiente y a la que se alude en la inserción previa (v. 70).

*Cantaré*: véase nota 6-8.

**81-84.** Versos de origen desconocido (Dutton 1990-1991, VII; 117), pero que, como en el resto de los casos, guardan una correspondencia semántica con la copla que los introduce: habida cuenta de que la dama lo abandonará (v. 79), y preso en las garras de un dios que solo trae tormentos (vv. 75-76), el canto del *yo* expresa ese estado de contrariedad que experimenta aquel que, siendo rechazado (vv. 81-82), no puede sino seguir amando (v. 83-84).

*Veo ser olvidada*: el verso es hipométrico, y la inexistencia de otro testimonio para la cita complica su reconstrucción textual; Álvarez Pellitero lo enmienda incorporando el pronombre personal “yo” entre “veo” y “ser” (“veo yo ser olvidada”), lo cual parece una buena opción para lograr el octosílabo, si bien no la única, pues cabría también pensar en el adverbio “ya” (“veo ya ser olvidada”). No siendo posible inclinarse por una u otra opción, he preferido no intervenir en el texto, aun cuando no es propio del autor alterar el cómputo silábico.

*Siempre jamás*: como afirman Corominas y Pascual, *jamás*, probablemente adaptación literaria del occitano antiguo *ja mais*, “de suyo no es palabra negativa” (1980-1991: *s. v. ya*); la expresión “siempre jamás” es de uso común, en la que “jamás” encarece el sentido de “siempre”.

**85-86.** *Vida mía*: apóstrofe para invocar a la mujer amada; a pesar de que se trata de una forma hoy totalmente lexicalizada, ha de tenerse en cuenta la equiparación entre *dama* y *vida* que en ella se produce, al igual que en 9-a) ID2432 I 2433 (véase la edición, nota 17). Es interesante, además, señalar que da a entender que la mujer se marcha (“adónde vas”), información de la que, quizás, daba cuenta el contenido de esa carta desencadenante del poema (véase nota 1-2): en ella, la *senyora* le comunicaría que lo dejaba y partía hacia otro lugar; ello permitiría también explicar el sujeto del “parte” del verso 79.

*Lagado*: ‘llagado’. Participio de *llagar*, procedente del latín tardío PLAGARE, ‘golpear’, ‘herir’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. llaga*); sobre el uso de la grafía *l* véase nota 14. Nótese el empleo de la imagen de la herida de amor, por cuanto el poeta se queda *llagado* por la partida de la dama.

**87-88.** *¡A, triste de mí, cuitado*: a medida que la partida se acerca, la actitud del amante se torna más directa y desesperada: la interrogación deja paso al grito emotivo y autocompasivo que no hace sino poner de manifiesto su sufrimiento, tal vez exacerbado porque no *sabrá* (futuro) dónde localizar a su dama.

**89-90.** Las comas, de las que Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero prescinden, están motivadas por el estado de desazón en que se halla el enamorado: tras constatar la inoperatividad de su larga queja amorosa (así lo indican los versos anteriores), esta se torna súplica en un último intento de mantener a la *senyora* a su lado, y de ahí la expresividad de sus últimas palabras (nótese la elección del verbo *rogar*).

**91-92.** *Si no*: Vendrell lo transcribe junto, tal y como figura en el manuscrito (“sino”); con todo, comparto el parecer de Álvarez Pellitero y Dutton y Roncero y lo segmento en dos palabras, dado que no se trata de una conjunción adversativa, sino de la secuencia formada por la conjunción condicional *si* seguida del adverbio de negación *no*: *si* la dama *no* lo quiere, “tales verdaderas palabras” saldrán de él.

**93-96.** Nuevo pasaje de procedencia desconocida (Dutton 1990-1991, VII: 117) y en ellos el yo lírico se dirige a la amada para comunicarle que regresa al lugar de donde proviene; en otras palabras, que, a falta de correspondencia por parte de ella (vv. 95-96), el poeta se rinde (vv. 93-94).

Ý: ‘allí’; adverbio antiguo cuyo origen hubo de estar en una combinación de los vocablos latinos *ibi*, ‘allí’, e *hic*, ‘aquí’; su uso en la Edad Media fue especialmente vivo en el aragonés (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. y II*).

*Mudança*: de *mudar* “dar o tomar otro ser o naturaleza, otro estado, figura, lugar, etc.” (Alonso 1986: *s. v. mudança*).



## 5-ID2420 “ALLI TRAS DAQUELLA PENYA”

SA7-23 (f. 10r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 143-144), Álvarez Blázquez (1959: 65), Dutton (1990-1991, IV: 89), Álvarez Pellitero (1993: 24), Dutton y Roncero (2004: 148).

*Métrica:* 4, 8; x8 y4 x8 y4 / a8 b8 b8 a8 x8 y4 x8 y4. Rimas: **x:** -enya, **y:** -or, **a:** -ora, **b:** -ida (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 274-56, 1257-1).

Tras 4-ID2413, se copia esta canción, que parece conectar temáticamente con el *dezir* que la antecede por cuanto ambos textos se articulan en torno al dolor por la partida de la dama: el poeta se encuentra, en este caso, en un marco espacial rural en el que escucha la dolorida queja de un individuo (vv. 1-4), lamento que reproduce en la segunda estrofa (vv. 5-12). Dotada de un profundo lirismo, es, probablemente, la pieza más triste y melancólica del repertorio poético del pedrazano: en ella se materializa el característico motivo del rechazo por parte de la *senyora* –auténtica fuente de vida para el amante– y la súplica de continuidad en el servicio amoroso. Pero es, sin duda, la desgarradora situación presentada en la primera mudanza lo que la convierte en una de sus composiciones más pesimistas, un factor que algún crítico ha querido poner en relación con una pretendida procedencia gallego-portuguesa del texto; y es que, efectivamente, en ella existen algunos guiños tanto lingüísticos como temáticos a esta desaparecida escuela. Su concisión (tiene una sola vuelta), junto con el impacto que supone la combinación de octosílabos llanos y quebrados agudos en la cabeza y vuelta (en los quebrados se concentran, además, las palabras con mayor carga emocional: “dolor”, “amor”, “valor”) son otros de sus aciertos.

### **Canción. El mismo**

Allí, tras d'aquella penya,  
oí dolor  
e mostrava tal ensenya  
por amor:

“Alunyádesvos, senyora, 5 [10v]  
 mi bien et toda mi vida:  
 ja, triste, cuán feneçida  
 queda mi ventura agora!  
 Pues mandat que me manteny  
 vuestro amor 10  
 por que mi coraçón tenya  
 más valor”.

5. Alunyádesvos] Alunandes vos SA7 | 7. cuan] cua SA7

1. Allí] Alí *Álvarez Blázquez*, d'aquella] daquela *Álvarez Blázquez* | 5. Alunyádesvos]  
 Alunnades vos *Vendrell*, Alumades vos *Álvarez Blázquez*, Alunandes vos *Álvarez Pellitero* | 6.  
 mi bien et toda mi vida] meu ben e toda mia vida *Álvarez Blázquez* | 7. ¡A, triste, cuán  
 feneçida] atriste tua feneçida *Vendrell*, á triste lua feneçida *Dutton y Roncero*, a triste tua  
 feneçida *Dutton*, ¡Ah triste! tua feneçida *Dutton y Roncero* | 8. mi] mía *Dutton y Roncero* | 9.  
 Pues mandat] Pois mandái *Álvarez Blázquez* | 10. vuestro] voso *Álvarez Blázquez* | 11. mi]  
 meu *Álvarez Blázquez* | 12. más] mais *Álvarez Blázquez*

## NOTAS

1. En su afán por galleguizar el texto, Álvarez Blázquez (quien consideraba a Pedraza un poeta del occidente peninsular; véase apartado 1.1.) procede arbitrariamente, sin tener en cuenta lo que el manuscrito ofrece. En este caso, transcribe “alí” y “daquela”, como es esperable en este idioma.

En otro orden de cosas, es significativa la conexión del primer verso con otras piezas: por un lado, varias palabras del octosílabo se encuentran en un pasaje del *dezir a manera de cantiga* (ID1388 “Menga dame el tu acorro”) que Pedro González de Mendoza, autor de la escuela gallego-castellana, escribió a una serrana en los albores del fenómeno cancioneril (“Menga, *tras aquella peña*, / *allí* nos vamos casar; / do el agua se despeña, / *allí* fagamos yantar”, vv. 25-28; véase Dutton y Roncero 2004: 134-135); por otro, el verso parece guardar parentesco con la lírica tradicional de temática serrana: “Alta estaba la *peña*, / naçe la malva en ella”, “En *aquella peña*, en *aquella*, / que no caben en ella” (Frenk 2003, I: 92 y 671). Como ya ocurría en

1-ID2406, ello semeja conectar de nuevo un poema del pedrazano con las serranas; pero, además, parece coincidencia no azarosa la vinculación con la pieza de González de Mendoza. Y es que, aun cuando no se puede defender el origen gallego del poema (está escrito en castellano con algún rasgo lingüístico occidental; véanse notas 5-6 y 9-12), da la impresión de que se intenta evocar no solo esta desaparecida escuela poética (como demuestran las palabras “mantenya” y “tenya” en posición de rima con “ensenya” –véase nota 9-12), sino también a uno de sus autores más significativos, Pedro González de Mendoza, abuelo de Santillana –a quien Pedraza se encuentra ligado literariamente (sin olvidar que, por aquel entonces, la tradición gallego-portuguesa interesaba también al propio marqués, como demuestra su canción ID0310 “Por amar non saibamente”). Todo ello podría interpretarse, en último término, como otro juego intertextual practicado por Pedraza, quizá en presencia de Íñigo López de Mendoza, quien, tal y como indica en su *Proemio* (véase Gómez Moreno 1990: 61), conocía y apreciaba la labor literaria de su abuelo. Yendo un paso más allá, no sería descabellado considerar que el autor quisiese presentar al dolorido personaje que se halla detrás de la peña y cuyas palabras se reproducen en la estrofa 2 como a alguien vinculado con esta escuela (y de ahí que en su lamento se introduzcan dos formas en gallego): quizás el propio Pedro González de Mendoza o tal vez Macías, poeta apreciado por Pedraza y los de su círculo.

*Allí*: la utilización de este tipo de deícticos, como sucede en otras piezas (véase 1-ID2406, v. 22 o 7-ID2424, v. 11) sugiere una proximidad del lugar aludido, lo que quizá haya de ser puesto en relación con el contexto de difusión de la pieza, hoy desconocido.

*Penya*: del latín PENNA, ‘almena’ (también ‘pluma’); según Corominas y Pascual, “las rocas que erizan la cresta de un monte peñascoso se compararon a las almenas de una fortaleza”, una curiosa etimología que, sin embargo, “no debe causar escrúpulos, puesto que la evolución semántica es clara y natural” (1980-1991: *s. v. peña*). En gallego la forma actual es “pena” (*DRAG*: *s. v. pena*), que ya se documenta ampliamente durante el período medieval (González Seoane 2006: *s. v. pena, peña*).

2. *oí dolor*: para compensar el pentasílabo con el octosílabo que lo antecede, resulta necesario aplicar la regla del pie quebrado, aquí posible mediante sinafía.

3. *Ensenya*: tiene el sentido de ‘insignia o estandarte’ (Gago Jover 2002: *s. v. enseña*). Juan de Mena en su *Tratado sobre el título de duque* proporciona algunas valiosas precisiones sobre el término en la época tardomedieval: “este nonbre *enseña* es general e muchas vezes por él se entiende qualquier otro linage de pendón ruvio, que propiamente la *enseña* non la deven traer

sinon los reys e ha de ser quadrada como pendón e muy pequeña, de poco más que un codo en cada quadra, e en aquesta suelen traher los reys sus devisas. E deve ir la *enseña* a las espaldas del rey por que va señalando ir allí su persona” (*apud* Pérez Priego 1989: 405-406). No obstante, la palabra se utiliza en el texto en un sentido figurado más próximo a su valor latino (“que se distingue por alguna señal”): el enamorado que se encuentra detrás de una “penya” (v. 1) lleva el “dolor” (v. 2) de un amor no correspondido (v. 4) por “ensenya” (v. 3), esto es, el sufrimiento es lo que –como al rey su enseña– lo define.

A pesar de que “ensenya” es un término raro en el ámbito cancioneril, se cuentan otros ejemplos de vocabulario vexilológico referido al campo amoroso: así, por ejemplo, el marqués de Santillana no tiene inconveniente en “morir / so tu *pendón*” (ID0048 “Antes el rodante çielo”, vv. 95-96; véase Pérez Priego 1999: 197) o “so tu *vandera*” (ID6172 “Ay de mi triste ventura”, vv. 40-41), y “vençido / me tiene so su *vandera*” afirma encontrarse el yo lírico de ID0450 “Cuydado nuevo venido” (vv. 9-10), por citar algunos ejemplos (*Cancionerovirtual: s. v. enseña, pendón, bandera*).

4. *Amor*: en Álvarez Blázquez figura con mayúscula inicial, probablemente entendido como entidad abstracta de carácter divino, un sentido que no es evidente en el texto, de ahí que opte con el resto de los editores por la minúscula. En cuanto a la puntuación, los dos puntos que coloco tras “amor” indican que lo que viene a continuación es el lamento del personaje, que el poeta reproduce literalmente en la segunda estrofa.

5-6. *Alunyádesvos*: en SA7 se lee claramente “alunandes vos”, palabra para la que no se documentan más testimonios que el adjetivo *alunado* y sus derivados (*alunarse, alunamiento*), referidos a las personas faltas de cordura, lo que se creía era debido al influjo de la luna (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. luna*). Pero no parece este su sentido en el texto, y de ahí que los editores hayan adoptado distintas soluciones: mientras que Vendrell transcribe “alunnades” sin más explicación, Álvarez Blázquez lo acerca a su terreno creyéndolo derivado del gallego *lume* ‘fuego’ (“Alumades”); Dutton lo transcribe tal cual (“Alunandes”), si bien detecta que se trata de una forma extraña y lo consigna con una exclamación (!); por su parte, Álvarez Pellitero respeta también la lectura del manuscrito, anotando que se trata de una forma del catalán *allunyar* (‘alejarse’); por último, Dutton y Roncero lo unen al pronombre que figura a continuación (“Aluñádesvos”) y lo parafrasean como “os alejáis”. Por mi parte, considero que quizás haya, en efecto, que pensar en la solución “alunyades” + el pronombre “vos”, con el sentido que tanto estos editores como Álvarez Pellitero le atribuyen (“os alejáis”), que posee en otros textos de procedencia oriental (*CORDE: s. v. aluny*); el que se



use *l* por *ll* es mero asunto gráfico, no infrecuente en SA7 (véase apartado 6). Entendiendo así el verso, es preciso señalar su conexión con el *deçir* anterior: allí la dama partía, aquí el dolorido personaje le reprocha el que se aleje; algún otro elemento refuerza esta conexión: si en 4-ID2413, García de Pedraza recuperaba en más de una ocasión poemas gallegos (véase la edición), aquí salpica algunos rasgos lingüísticos en los versos 5, 9 y 11).

*Mi bien et toda mi vida*: aposición de *senyora*. Debe recordarse que en el *deçir* precedente también se dirigía a la senyora como “vida mía” (v. 85). El “meu ben e toda mia vida” que lee Álvarez Blázquez es, nuevamente, producto de su obstinación en occidentalizar el poema.

Dutton y Roncero entienden estos versos como interrogativos (el yo lírico pregunta a la señora si se aleja); creo, no obstante, que es más plausible considerarla una oración enunciativa (la partida de la dama es ya un hecho conocido por él).

**7-8.** *¡A, triste, cuán feneçida*: tanto Vendrell como Dutton y Dutton y Roncero leen “tua” por “cuán”, lo que no parece hacer sentido en el contexto; por su parte, Álvarez Blázquez opta por transcribir el gallego “á triste lúa feneçida” (cuya paráfrasis sería “a la triste luna feneçida”, entendiendo que el amante “ao faltarlle o seu amor queda coma á triste lus da lúa mingoante ou fenecida”). A pesar de que, en esta ocasión, el manuscrito no es tan claro en lo que concierne a la grafía inicial de la palabra “cuán”, creo que, como piensa Álvarez Pellitero, ha de aceptarse que se trata de una *ç*, pues el trazo es ostensiblemente distinto al del resto de los grafemas de *t* que figuran en el texto (no podría ser el “tua” de Vendrell, Dutton y Dutton y Roncero); tampoco guarda similitud con la *l* que presupone Álvarez Blázquez para leer “lúa”. El vocablo resultante, “cua”, como indica Álvarez Pellitero en su edición, ha de ser un “cuán” al que le falta la tilde de nasalidad, que ha de reconstruirse aquí.

*Feneçida*: ‘acabada’ (Alonso 1986: *s. v. fenecer*).

*Agora*: podría tomarse como occidentalismo, pero la forma con *g* fue general durante toda la Edad Media, y todavía usual literariamente hasta el siglo XVII (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. ahora*); de hecho, aparece en varias ocasiones en la obra pedrazana (véanse 3-ID2411, v. 11; 4-ID2413, vv. 15 y 53; 9-a) ID2432 I 2433, v. 8; 10-ID2602, v. 8; 11-ID2610, vv. 3 y 11; 12-ID2611, v. 11; y 13-ID2612, v. 18).

La exclamación incide en la desgracia del amante abandonado y sin ventura.

**9-12.** Como en casos anteriores, las lecturas “Pois mandái” (v. 9), “voso” (v. 10), “meu” (v. 11) y “máis” (v. 12) de Álvarez Blázquez son galleguismos que no figuran en la fuente original.

*Mantenya / tenya*: por exigencias métricas (se retoman las rimas de la cabeza), es claro que en ambos casos (y como es preceptivo en este manuscrito), el dígrafo *ny* representa la nasal palatal /ɲ/, lo que, indiscutiblemente, lleva a formas gallegas. Y es que, en español medieval, de modo similar a la evolución de los verbos latinos cuya raíz terminaba en /ng/ (la velar se mantenía inalterada en la primera persona del singular del presente de indicativo y en todo el presente de subjuntivo), se extendió este patrón a otros paradigmas cuya raíz no terminaba en latín en velar (como TENERE); lo esperable en este verbo era, pues, “tenga”, que se documenta ya desde los primeros tiempos: *tengo, tenga, tengas*, etc. (Penny 2006: 208). “Mantenya” y “tenya” son, por tanto, dos terminaciones verbales ajenas al paradigma verbal del español medieval, solo documentadas en textos de procedencia gallega (*CORDE: s. v. teñ- y manteñ-*). En relación con este asunto, no ha de perderse de vista que la lírica gallego-portuguesa todavía estaba vigente en la corte castellana de las primeras décadas del siglo XV (Beltran 2009b: 24) y, más específicamente, en el *Cancionero de Palacio*, donde el peso de autores y textos ligados al occidente peninsular es notable (Tato 2013a: 45) —el mismo Diego Hurtado de Mendoza es deudor de la desaparecida escuela (véase apartado 2.3.), que interesó también a Santillana en este momento—; no resultaría extraño, pues, que Pedraza se valiese del gallego en posición de rima (*-enya*), que quizá emplee, además, para traslucir la procedencia o vinculación gallega del dolorido personaje al que atribuye estas palabras.

*Amor*: quizá *mot tornat*, pues el término aparece ya en el verso 4, sin descartar que se trate de una repetición a modo de *retroux* irregular de palabra, como sucede en 2-ID2410, en 6-ID2423 o en 13-ID2612.

*Por que*: se entiende con valor final, por lo que figura separado: ‘para que’.

*Corazón*: es centro de la pasión amorosa; es significativo que ya apareciese en el poema anterior (véase 4-ID2413, nota 73).

En la vuelta, el galán, con la sumisión que suele caracterizarlo en este tipo de poesía (nótese la utilización del verbo *mandar* en imperativo), pide a la dama permanecer a su servicio (vv. 9-10), lo que será beneficioso para su corazón (vv. 11-12).

## 6-ID2423 “PUES DEMANDO AGUINALDO”

SA7-27 (f. 11v-12r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 146), Dutton (1990-1991, IV: 90), Álvarez Pellitero (1993: 27).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 b8 a8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -aldo, **y:** -ena, **a:** -ía, **b:** -ar (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-783, 1287-36).

Se copia en SA7 a continuación de otra pieza de similares características escrita por Juan de Dueñas (véase el apéndice) y se inscribe en el corpus de los llamados *aguinaldos* o *estrenas* poéticos (véase apartado 1.3.3.1.). Construida bajo el molde formal de la canción a una sola vuelta, en ella el portavoz lírico solicita a la *senyora* la percepción de su “aguinaldo” o “estrena” (que aquí ha de identificarse con el galardón amoroso), remedio de sus pesares. Además de su parentesco con la pieza de Dueñas –también una canción (con la que, sin embargo, no mantiene relación de dependencia y, por tanto, puede leerse de modo independiente)–, otro de los aspectos que conviene tener en cuenta es la irregularidad que se produce en la cobertura del *retronx*, en el que las palabras en rima del tema se disponen de forma distinta en la vuelta.

### Cançión. Garçia de Pedraza

Pues demando aguinaldo,  
senyora, por buen estrena,  
remediat sobre *mi pena*  
e depués, *de mí, tomaldo.*

Siquiera por el tal día	5	[12r]
que lo an por bien el dar,		
vos suplico qu’el tomar		
sienta yo por alegría;		
et así fecho, pensaldo,		
que remediará <i>mi pena,</i>	10	

e después, senyora buena,  
siquiera, *de mí, tomaldo*.

6. lo an] loan SA7

10. remediara] remediaria Álvarez Pellitero | 11. después] despues Vendrell

## NOTAS

**Rúb. Canción:** al contrario de lo que ocurre en otras estrenas y aguinaldos poéticos, así denominados en la rúbrica –tal sucede en ID0292 “Sacadme ya de cadenas” de Santillana, presentado en SA8 y MN8 como *El aguinaldo* (véase Pérez Priego 1999: 190); o en ID6602 “Tomad vos dama en estrenas” de Tapia, cuyo epígrafe reza *Otras suyas a su amiga que le embio por estrenas* (véase González Cuenca 2004, III: 120)–, se utiliza aquí el habitual rótulo *canción* (lo mismo sucede en ID0488 “Aunque veo ques mi danyo” de Juan de Dueñas; véase apéndice). Y es que, efectivamente, la pieza es una muestra prototípica del esquema de canción predominante en SA7: una cabeza de cuatro versos con dos rimas abrazadas a la que corresponde una estrofa de ocho que integra la mudanza (primeros cuatro) y la vuelta (otros cuatro) (Tato 2016a: 709-710).

**1-2. Demando:** interesa hacer notar el juego con los modos verbales: mientras que el *yo* se vale del presente “*demando* aguinaldo” (v. 1), para ella, en cambio, se aplica el imperativo “tomaldo” (vv. 4 y 12).

**Aguinaldo:** procedente, por metátesis, de *aguinaldo*, y este, a su vez, de la variante *aguinaldo*, el vocablo se documenta desde c. 1400 (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *aguinaldo*). Covarrubias lo define como “lo que se presenta de comer o vestir por la fiesta de Pascua o Navidad”, y proporciona varios y dispares orígenes para el término (1994: s. v. *aguinaldo*); Corominas y Pascual, que igualmente se hacen eco de las diversas teorías en torno a la etimología de la palabra, indican que lo más razonable es suponerla procedente de la frase latina HOC IN ANNO, ‘en este año’, que “se empleaba como estribillo en las canciones populares de Año Nuevo” (1980-1991: s. v. *aguinaldo*).

**Estrena:** del latín STRENA, ‘presagio’, se refiere al “regalo que se hace en día festivo para que sirva de buen augurio”; la palabra se documenta ya en Juan Ruiz, si bien su esfera semántica quedó muy restringida al introducirse el arabismo *albricias* y el latinismo *aguinaldo* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *estrena*). Covarrubias lo caracteriza como “el aguinaldo y presente

que se da al principio del año, de aquellas cosas que son de comer, y se aperciben entonces para la provisión del año; y porque esto se hace en reconocimiento de superioridad, como el vasallo al señor, el cliente a su patrono, llamaron los latinos a los hombres principales señores y varones *estrenuos*, porque los demás inferiores y vassallos los estrenan, trayéndoles estos presentes en reconocimiento” (1994: s. v. *estrena*). No ha de olvidarse tampoco la acepción de ‘comienzo’ que la palabra posee (Cejador 1990: s. v. *estrena*); y es que en estos versos iniciales, en los que el poeta solicita a la *senyora* la percepción de su “aguinaldo”, podría existir un juego con el doble sentido del término “estrena”, utilizado tanto para aludir al regalo que se otorga en estas fechas en señal de buen augurio como para indicar que con él espera tener un buen ‘comienzo’ de año (de ahí la puntuación que ofrezco: “Pues demando aguinaldo / por buen estrena,”). Es evidente que esta demanda se fundamenta en la superioridad de la dama, a quien el portavoz lírico sirve, como también que su petición remite en último término a la obtención del galardón amoroso, un estadio escasamente alcanzado por los poetas cuatrocentistas castellanos (Porter 2006: 19). Con respecto a la diferenciación léxica entre *aguinaldo* y *estrena* en este tipo de textos, afirma Rodado Ruiz que “nada, salvo el nombre elegido para las rúbricas, permite apreciar alguna diferencia entre estrenas y aguinaldos” (1998: 258), esto es, ambos vocablos remitirían en último término a idéntica realidad en el poema.

**3. Pena:** término que, con relativa frecuencia, posee carácter dilógico en la poesía cancioneril —especialmente en motes e invenciones; véase Rico 1990b—; y no es imposible que así ocurra en este caso: en principio, el sentido recto de ‘sufrimiento’ casa bien con el contexto (el yo lírico pide a su *senyora* como aguinaldo que ponga remedio a sus sufrimientos), pero no puede desecharse que se aluda también a la ‘pluma’, el instrumento de escritura que Pedraza utilizaría para escribir sus poemas amorosos, tanto más si, como propongo en 8-ID2431, nota 3-4, García de Pedraza en algún momento empleó un mote que contenía esta palabra.

**4. Tomaldo:** ‘tomadlo’. En la Edad Media y el Siglo de Oro, la *-d* del imperativo podía experimentar una metátesis con la consonante inicial del clítico que iba detrás (*lo, nos*, etc); el cambio tuvo lugar porque en esos períodos la /d/ al final de sílaba interna era muy rara, una “regla” fonotáctica que solo se modificó con la introducción de muchas palabras cultas como *admirar, adquirir*, etc. (Penny 2006: 227). El empleo de esta variante es exigido aquí por la rima en *-aldo* que impone el primer verso.

El referente del pronombre (“lo”) es “aguinaldo”, si bien aquí su significado es premeditadamente ambiguo: en una primera lectura, el poeta parece proponer que la *senyora*

conceda el aguinaldo (remediar su pena) con motivo de la celebración festiva y luego ella lo *tome* de él de vuelta; sin embargo, su petición podría entenderse también como un ofrecimiento: si el amante recibe la dádiva de parte de la señora, él le propone a ella *tomar* otra de sí (lo que, por cierto, podría dar pie a una lectura erótica). Esta segunda opción no resulta descabellada teniendo en cuenta que en la pieza anterior, a cargo de Juan de Dueñas (ID0488), este se ofrecía a sí mismo como fiel amante en concepto de *estrena*: el parentesco de ambas composiciones, con probabilidad gestadas en un mismo entorno poético-cortesano, refuerza esta interpretación. Las comas entre las que sitúo “de mí” parecen necesarias para indicar el hipérbaton (“tomadlo de mí”).

**5-6.** *El tal día*: dado que los aguinaldos y estrenas se otorgaban fundamentalmente con motivo de la Pascua de Navidad o la festividad de Reyes, el sintagma ha de referirse a una de estas jornadas en que se repartirían los presentes. Sobre la utilización de la construcción “el tal” + sustantivo, véase 1-ID2406, nota 54.

*Que lo an por bien el dar*: nótese el intencionado pleonasma de complemento directo que se produce en esta secuencia (“lo” = “el dar”); con él se pretende probablemente subrayar la idea de “el dar” (ofrecer) propio de estas fechas, reforzada, además, por la introducción del antónimo “el tomar” en el vértice del verso siguiente.

Es evidente que *haber por* tiene aquí el valor de ‘considerar’ (Cuervo 1953-1994: *s. v. haber*): en esa fecha lo usual era obsequiar al prójimo, hecho que el portavoz lírico recuerda con el propósito de que la dama, con tal motivo, quiera atender su solicitud.

**7-8.** *El tomar*: nuevamente aparece el verbo *tomar* que figuraba en el vértice del *retronx* (v. 4), si bien en este caso se encuentra sustantivado (y en contraste con “el dar” del verso anterior). La ambigüedad que este término presentaba en la cabeza (véase nota 4) resulta aquí, si cabe, menor, pues el portavoz lírico ruega a su *senyora* sentir “por alegría” (v. 8; sobre el vocablo véase apartado 1.3.3.) “el tomar” (v. 7), es decir, la recepción del presente u ofrecimiento por parte de ella (que no es otro que el galardón).

**9.** *Pensaldo*: véase nota 4.

**10-12.** *Remediará*: Álvarez Pellitero lee “remediaría”, que no figura en el manuscrito y que, además, mitiga la fuerza del futuro (no deja lugar a la duda) y rompe la regularidad métrica del octosílabo.

*Senyora buena*: aun cuando se desconoce el resultado de la petición del enamorado, el adjetivo que aplica a la *senyora* permite suponer que aquel no descarta que responda positivamente a su ruego.

*Siquiera*: adviértase que se repite en este último verso la misma palabra que abría la estrofa (v. 5).

Nótese la irregularidad en la cobertura del *retronx* (véase apartado 1.3.3.), en el que las palabras se disponen incluso de modo distinto con respecto a la cabeza (“pena” y “depués”).





## 7-ID2424 “DE LOÇOYA A NAVAFRIA”

SA7-28, SA7-29 y SA7-30 (f. 12r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 146-147), Dutton (1990-1991, IV: 90), Álvarez Pellitero (1993: 27-28), Pérez Priego (1999: 126-127), Gómez Moreno y Kerkhof (2003: 99-100), Dutton y Roncero (2004: 149-150) y Campos Souto (2011: 319-328)

*Métrica:* 4, 3x8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 a8 b8 x8 y8 y8 x8 / c8 d8 c8 d8 x8 y8 y8 x8 / e8 f8 e8 f8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -ía, **y:** -ar, **a:** -é, **b:** -ada, **c:** -ento, **d:** -ades, **e:** -edes, **f:** -exa (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-632, 1084-332, 1084-257).

Esta pieza, escrita en colaboración, resulta de gran interés, pues pone de manifiesto el componente lúdico-cortesano de la poesía cancioneril, al tiempo que nos acerca a algunos de los personajes con los que García de Pedraza interactúa: Rodrigo Manrique e Íñigo López de Mendoza, con quienes hubo de mantener relación (véase apartado 1.3.2.). Construida bajo el molde formal de la canción (de tres vueltas), cada escritor aporta una copla, si bien Rodrigo Manrique, como iniciador del texto, se hace cargo también de la cabeza; la serrana presenta un breve diálogo en que los tres personajes debaten sobre la conveniencia del casamiento de la moza: mientras Manrique y Santillana le brindan un trato esencialmente cortés y loan sus excelencias, Pedraza cierra el texto sugiriendo burlescamente concertar su matrimonio con el hijo de un pastor de nombre “Ming’ Ovexa”, más acorde con la condición rústica de la muchacha. Como indica Campos Souto, la alternancia de las distintas voces en el interior de la misma composición la acerca al modelo de la *tenso* (2008: 16-17); este diálogo literario hubo de ser reflejo de alguna situación cortesana hoy desconocida por la ausencia de contexto (en la que, con seguridad, hubo de estar implicada una mujer), pues el componente circunstancial que destila la pieza es innegable. El comienzo prototípico con el encuentro de un caballero y una hermosa mujer en una localización geográfica rural concreta, la presencia del diálogo o la mención del progenitor de la muchacha son otras de las características que inscriben la pieza en esta modalidad poética.

## Serrana. El comendador de Segura

De Loçoya a Navafría,  
açerca de un colmenar,  
topé serrana que amar  
tod'ombre codiçia avría.

A la qual, desque llegué, 5  
pregunté si era casada;  
respondió: “No, en buena fe,  
nin tampoco desposada,  
que aún oy, en este día,  
mi padre lo va falar 10  
aquí çerca, a un lugar,  
con fixo de Johán Garçía.

### Ényego Lópeç de Mendoça

“Serrana, tal casamiento  
no consiento que fagades,  
car de vuestro perdimiento, 15  
maguer no me conoçcades,  
muy grant displazer avría  
en vos ver enaxenar  
en poder de quien mirar  
nin tratar non vos sabría”. 20

### Garçía de Pedraza

[12v]

“Serrana, si vós queredes  
dexar d'estos su consexo,  
yo faré que vos casedes

con fixo de Ming' Ovexa.

Creet que gran bien sería

25

que lo fuésemos lamar,

car más vale su solar

que, de otros, gran valía”.

28. que de otros gran valía] *sobrescrito sobre algo borrado (el papel está gastado de borrar, especialmente en la palabra valía) SA7*

**Rúb.** El comendador de Segura] Comendador de Segura *Vendrell, Dutton y Roncero*, El comendador Segura *Álvarez Pellitero* | 10. va hablar] va a hablar *Álvarez Pellitero* | 15. car] ca *Dutton y Roncero* | 28. gran valía] de grant valia *Dutton, Dutton y Roncero*

## NOTAS

**Rub.** *Serrana*: tanto Pérez Priego como Gómez Moreno y Kerkhof titulan la pieza *La serrana de Navafría* en sus respectivas ediciones de la poesía de Santillana (entre corchetes y antes de la primera rúbrica), de ahí que prescindan de consignar el rótulo alusivo a la categoría poética que figura en SA7 en el primero de los epígrafes, que simplemente transcriben como *El comendador de Segura*. Téngase en cuenta que *serrana* es el término técnico que sirve para adscribir el texto a esta modalidad literaria condicionada por su tema (véase apartado 1.3.3.) y que *Palacio* es el primer cancionero que utiliza conscientemente el vocablo para referirse a estas muestras poéticas en las rúbricas (Ozanam 2001: 440); solamente aparece en este encabezamiento, pero ha de sobreentenderse que alcanzaba también a las intervenciones de Santillana y García de Pedraza (una razón más para considerarla una única pieza; véase apartado 1.2.1.).

1. *Loçoya / Navafría*: como señalan algunos de sus editores, el poema se sitúa en la tierra de Buitrago, señorío de Íñigo López de Mendoza. Concretamente, la acción ha de discurrir en el puerto de Navafría (Gómez Moreno y Kerkhof indican que en su “famoso pinar”), pues las dos localidades mencionadas se hallan a ambos lados de este lugar: Lozoya recibe el nombre del río homónimo que discurre entre el Peñalara y sus estribaciones y la comarca del Buitrago, formando el llamado valle del Lozoya; Navafría es el primer pueblo de Segovia que se encuentra tras atravesar desde Madrid este paso entre montañas (Gómez Moreno y

Kerkhof 2003: 99). La circunstancia ha de ponerse en relación con la biografía de dos de sus autores, pues no solo la tierra de Buitrago era señorío de Santillana, sino que distaba pocos kilómetros de Pedraza de la Sierra, lugar de origen de García (véase apartado 1.2.2.3.); de hecho, como indica Campos Souto en su edición, Navafría pertenece todavía a la comunidad de villa y tierra de Pedraza. A ello puede añadirse que si, como generalmente se ha pensado, las serranas se vinculan a las andanzas viajeras o militares de quienes las escriben (Pérez Priego 1999: 43), cabría la posibilidad de que los tres poetas compartiesen alguna experiencia vital que justificase la composición conjunta de la pieza (y de ahí las referencias toponímicas que brinda Rodrigo Manrique, lugares por los que habrían pasado en el viaje). No ha de olvidarse tampoco que el pequeño grupo de textos localizado en la primera parte de SA7 presenta una clara conexión con la familia Mendoza y menciona topónimos de la serranía de Guadarrama (véase apartado 1.3.1.); ello es lógico teniendo en cuenta que los señoríos de los Mendoza y el Herrera estaban enclavados en las inmediaciones de estas localidades, lo que supone otro punto de intersección entre ellos (véanse apartados 1.2.2.3., 1.3.1. y 2.2.2.4.).

**2. Colmenar:** Campos Souto llama la atención sobre lo inusual del término en la poesía cancioneril (2008: 18) y propone sugerentes hipótesis para justificar su empleo. De las razones que aduce, considero acertada su opinión sobre la existencia de varios topónimos en el entorno de la sierra de Guadarrama formados a partir de esta voz como explicación de su ocurrencia en el texto (*Colmenar Viejo*, *Colmenar del Arroyo*, etc.) (2008: 19), pues un caso similar se produce en el “mata d’un espino” (v. 3 de 1-ID2406; véase nota 1-4); su aparición se explicaría por el “intenso localismo geográfico” (Pérez Priego 1999: 41) que caracteriza a estas piezas. Sin embargo, menos segura me parece la interpretación del vocablo que hace Campos Souto; y es que aduce que el verso “açerca de un colmenar” encierra una dilogía, pues representaría, por un lado, los valores simbólicos que las colmenas poseen (una referencia a la vida civilizada, ordenada, en sociedad –la corte–) y, por otro, la idea de que la composición está escrita “açerca” de una persona cuyo nombre se encuentra ‘cercano, próximo’ al de “colmenar”. Esa mujer es para ella *Mencía* de Figueroa, primera esposa de Rodrigo Manrique, a quien cree identificable con la serrana de que trata la pieza: salvo por la vocal *i*, su antropónimo se puede formar a partir de las letras que componen “colmenar” (2008: 19-21). Esta feliz y, a mi juicio, casual coincidencia, junto con la constatada unión matrimonial entre Rodrigo Manrique y Mencía de Figueroa en 1432, la hicieron suponer que el juego iba “más allá de lo poético” y respondía a “una clara intención de gozo y celebración comunitarios” (*ibid.* p. 17); esto es, que el poema habría sido gestado con motivo de los futuros lazos entre ambos, en 1429 (entendiendo también que doña Mencía habría de ser

identificada con la serrana), y de ahí el que tanto los participantes incidiesen en la excelencia de esta mujer (noble en la vida real) como el fuerte componente humorístico e irónico de la composición que, según ella, recuerda “el comportamiento de familiares y amigos que bromean con el novio o la novia cuando estos hacen pública su intención de contraer matrimonio” (*ibid.* p. 26). Así las cosas, a pesar de que el artificio de esconder el nombre de la amada fue del gusto de los poetas cancioneriles (Casas Rigall 1995: 164-166), la identificación del “colmenar” del verso con el antropónimo *Mencía* parece un argumento endeble para sostener que se trate de una velada referencia a esta dama; por lo tanto, es también inseguro que la serrana fuese gestada en el contexto de ese enlace matrimonial y que esta mujer pueda ser identificada con doña Mencía (habida cuenta, además, de que la única ocasión en que estos tres caballeros con seguridad coincidieron en un mismo evento cortesano nos lleva a 1440 –con motivo del recibimiento de doña Blanca de Navarra–, y de que Campos Souto confunde en la figura de *García de Pedraza* la biografía de dos hombres bien diferenciados del linaje Herrera; véanse apartados 1.2.2.2. y 1.3.2.).

**3-4.** *Topé*: procedente de la onomatopeya TOP, que expresa un choque brusco, su sentido es el de “hallar a alguno por casualidad y sin buscarlo” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. n. topar*), valor que casa perfectamente con el contexto, pues es el azar el que une a viajante y serrana en estas muestras poéticas, tal y como aquí sucede. No me parecen suficientemente justificadas las connotaciones militares que Campos Souto atribuye al término en su edición.

*Serrana*: frente a la rúbrica, en la que la voz se utilizaba para designar la modalidad poética de la pieza, el término se refiere en esta ocasión a la ‘mujer de la sierra’ que protagoniza el texto. En lo que concierne al origen de este personaje literario, aun cuando han sido varias y dispares las teorías propuestas (una de las más recientes en Alvar 2010), el debate se encuentra todavía abierto, sin que se haya llegado a una conclusión totalmente satisfactoria al respecto. Sin entrar ahora en extensas consideraciones acerca de este espinoso asunto, me interesa incidir en que la mujer de las serranas castellanas (especialmente las de Santillana y los poetas de su entorno) combina los rasgos más idealizantes de la pastorela ultrapirenaica con aquellos de corte más realista del llamado modelo peninsular, documentado por vez primera en los episodios de la sierra del *Libro de buen amor* (Pérez Priego 1999: 46; véase apartado 1.3.3.).

La coma que Álvarez Pellitero sitúa tras el vocablo “serrana” convertiría la subordinada en explicativa cuando, en realidad, ha de ser especificativa, como también la entienden Pérez Priego, Gómez Moreno y Kerkhof, y Dutton y Roncero.

*Codicia*: la etimología de esta palabra retrotrae su origen al latín CUPERE, ‘codiciar, desear’, (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. codicia*), lo que constituye un primer elemento indicativo de las excelencias de la mujer: su atractivo es tal que cualquier hombre desearía *amarla*. Nótese que la elección léxica del verbo *codiciar* –que remite a la concupiscencia–, junto con la aparición del vocablo “ombre” –que subraya el carácter terreno de la pasión–, pone sobre aviso de que el amor aquí poetizado ha de ser el sensual; a este respecto, la crítica ha incidido en distintos trabajos en la contraposición que establecen este tipo de piezas no solo entre cultura cortés y popular, sino también entre protagonista masculino y serrana, siendo este un experimentado caballero y ella una joven mujer propicia para satisfacer sus deseos sexuales (Marino 1987: 11).

**6.** *Casada*: como hace notar Campos Souto, la pregunta que Rodrigo Manrique formula a la serrana inicia el tradicional diálogo entablado con frecuencia en esta modalidad poética (Salvador Miguel 2002: 288) y será, además, la causa de la posterior confrontación entre los escritores. Esta investigadora destaca también la simetría con que Rodrigo Manrique divide su intervención, pues prácticamente seis versos corresponden al portavoz lírico (vv. 1-7) y otros seis a la serrana (vv. 7-12), que, en su opinión, han de ponerse en boca de una mujer real (2008: 16; véase nota 7-8).

**7-8.** *En buena fe*: llama la atención la sinceridad con que, de buenas a primeras, la mujer dirige su respuesta a un desconocido caballero, a quien informará de su condición de soltera y de otros detalles. Ello ha de entenderse como una prueba de su ingenuidad que, siguiendo una tradicional dicotomía literaria, se opone a la astucia del avezado cortesano (Marino 1987: 11); en este caso, además, esa inocencia podría ponerse en relación con su posible juventud (véase siguiente palabra).

*Desposada*: como apunta Beltran, “la primera fase de un matrimonio era el convenio de esponsales entre las familias de los contrayentes; el matrimonio propiamente dicho y su consumación podía celebrarse a veces muchos años después, aunque los esponsales tenían valor canónico y su ruptura requería dispensa eclesiástica” (2009a: 293, n. 8). En su edición, Campos Souto pone en relación estas alusiones al estado civil de la serrana con la condición noble de la mujer a la que, a su juicio, veladamente se alude en la pieza; con todo, ha de recordarse que esta investigadora entiende que la serrana reproduciría la voz de Mencía de Figueroa, futura esposa de Rodrigo Manrique. Por mi parte, considero de interés tan solo destacar que la afirmación de la serrana de no haber sido desposada permite suponer que, sin duda, se trata de una mujer joven.

9. *Oy, en este día*: compartiendo el parecer de Álvarez Pellitero, coloco el sintagma preposicional “en este día” entre comas, al entender que se trata de un pleonasma, que, en cierto modo, permite vislumbrar la importancia que la protagonista femenina concede a tal negociación, muy relevante en la vida de cualquier mujer de la época.

10-12. *Padre*: normalmente, el padre, como cabeza de familia, era quien concertaba los desposorios de sus descendientes (Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 135); sin embargo, su muerte podía ocasionar que fuese la madre u otro familiar el que tomase tal decisión (es conocido el caso de Íñigo López de Mendoza, cuyo desposorio trataron a un tiempo Leonor de la Vega y su abuela, Mencía de Cisneros, con el maestre Lorenzo Suárez de Figueroa, progenitor de la futura mujer de don Íñigo; véase apartado 2.2.2.3.). Por otra parte, la aparición de personajes como el padre, el hermano o el amigo de la moza es una de las características definitorias de la pastorela ultrapirenaica (Jeanroy 1969: 2-5).

*Aquí cerca, a un lugar*: a pesar de la profusión de circunstancias de lugar, sobresale la vaguedad de la localización geográfica, que no permite determinar el punto exacto en que el padre trataría del enlace, quizás como parte del juego. Lo importante es que se da a entender que la serrana va a ser desposada con un hombre de su entorno, y no solo por la mención de la cercanía de la localidad (presumiblemente sita en la sierra de Guadarrama), sino por la denominación del sujeto con el que su progenitor anda en tratos para el casamiento, el “fixo de Johán Garçía”, nombre y apellido común que indicarían la baja extracción social de su portador (sin descartar tampoco que el “Garçía” encierre alguna clave del juego que mantienen los tres interlocutores). Es de notar la total sumisión de la mujer a los designios masculinos a lo largo de toda la composición, pues acepta el matrimonio que le concierta su padre (algo esperable) y, además, soporta que tres desconocidos viajeros departan acerca de la idoneidad de su casamiento.

13. *Serrana*: la intervención de Íñigo López de Mendoza, al igual que la de Pedraza, se inicia con este vocativo, mediante el que ambos se dirigen a la mujer, pues sus coplas se enmarcan en el intercambio que los dos sostienen con la moza (de ahí que siga el criterio de Pérez Priego y Gómez Moreno y Kerkhof, quienes colocan entre comillas cada una de las alocuciones).

*No consiento*: la vehemencia con que Santillana rechaza el matrimonio preparado para la serrana ha de ser puesta en relación, como con acierto sostiene Campos Souto, con la autoridad y preeminencia social de este caballero (2008: 16), que se cree con derecho a

intervenir en un asunto aparentemente tan ajeno a su incumbencia como la boda de una moza de la sierra a la que acaba de conocer.

**15. *Perdimiento*:** ‘perdición, arruinamiento’ (Kasten y Cody 2001: *s. v. perdimiento*); la posición de rima destaca más la visión negativa del marqués hacia este matrimonio (véase nota 19-20).

**16. *Maguer*:** ‘aunque, a pesar’; apuntan Corominas y Pascual que es voz frecuentísima en la Edad Media, especialmente hasta el siglo XIV, momento en que fue tomando un carácter plebeyo, siendo don Juan Manuel el primero en evitarlo y sustituirlo por el neologismo *como quiera que* (1980-1991: *s. v. maguer*). A pesar de que todavía se localiza en Villasandino, Santillana “ya casi lo emplea por necesidad métrica y nunca en prosa, y por esta época lo evita ya el común de la gente” (*ibid.*), así es que quizá habría que relacionar aquí su uso con el contexto rústico en que se encuadra la pieza.

*No me conoçcades*: la actitud intervencionista que muestra el señor de Buitrago contrasta con la, en apariencia, inexistente familiaridad entre este y la serrana.

**17. *Desplazer*:** ‘disgusto, desagrado’ (Alonso 1986: *s. v. displazer*).

**18. *Enaxenar*:** voz frecuente en toda la Edad Media (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. ajeno*); tiene aquí el sentido de “poner en poder de otro, casaros” (Beltran 2009a: 294, n. 8), algo que, en el Medievo, ha de relacionarse con la condición femenina: la serrana pasaría de la tutela paterna a la del marido. Y, de hecho, parece que Santillana, a la vista de lo que sugiere en los versos 19-20, teme que la moza se convierta en una malmaridada.

**19-20.** La perífrasis empleada se refiere al futuro esposo de la moza, quien no estaría a la altura de este matrimonio. Y es que la intervención de don Íñigo está íntegramente consagrada a censurar el casamiento de la serrana con un villano (lo que el poeta considera un “perdimiento” para la muchacha, v. 15) pues, aunque rústica, la mujer recibe de su parte el mismo tratamiento que se brindaría a una dama cortés (vv. 18-20). El rechazo hacia este enlace podría responder únicamente a una conducta caballeresca que no permitiría tal atropello, pero la posterior intervención de Pedraza sugiere la posibilidad de que, en realidad, ello constituya un encubierto ofrecimiento de sí mismo o de alguien a él cercano como candidato, a modo de velado requiebro amoroso (y no ha de perderse de vista que el matrimonio de su hijo primogénito, Diego Hurtado, con Brianda de Luna, se produjo en 1436; véase apartado 2.2.2.4.).



A diferencia de Campos Souto, que introduce los versos 18-20 entre paréntesis en su edición, creo que “en poder de quien mirar /nin tratar non vos sabría” es complemento de “exanexar”, y no ha de separarse del verbo.

**21.** *Serrana*: véase nota 13.

**22.** *Consexa*: ‘cuento, patraña’ (Cejador 1990: s. v. *conseja, consseja*).

**23-24.** *Ming’ Ovexa*: frente al tratamiento cortés de quienes lo preceden, Pedraza toma la palabra para devolver a la muchacha al plano de la realidad: no solo le aconseja que haga oídos sordos a las patrañas de sus compañeros, que solo intentan embaucarla con charlatanerías cortesas (vv. 21-22), sino que le comunica su firme decisión (nótese la utilización del verbo *hacer* en futuro de indicativo, v. 23) de casarla con el hijo de Ming’ Ovexa, “nombre y apellido de la más rancia tradición burlesco-pastoril” (Beltran 2009a: 294, n. 22) que remonta ya al *Libro de buen amor*: “aquel *Mingo Oveja* non es d’ella parejo” (Blecua 1992: 106; la cursiva es mía). La comicidad del verso se ve reforzada por el castizo nombre y apellido del pastor.

**25-26.** Campos Souto sitúa entre exclamaciones estos versos, una lectura que no creo necesaria.

**27-28.** *Solar*: posible equívoco en el que cabrían los sentidos de ‘porción de tierra’ y ‘linaje’.

*Vale / valía*: políptoton con que se pondera la idoneidad del pastor propuesto frente a los demás candidatos. Ha de tenerse en cuenta que, como señala Campos Souto, estos versos encierran una pulla más o menos velada de Pedraza hacia sus predecesores y podrían interpretarse como una presuntuosa referencia personal (2008: 17); en este sentido, no está de más recordar que, según se ha visto, García de Herrera, al menos quince años menor que Íñigo López de Mendoza, era hacia 1430-1440 un miembro de la baja nobleza castellana que probablemente suministraba algún tipo de servicio a don Íñigo como vía de promoción política y social (véase apartado 1.2.2.3.). Con todo, ello no impide al pedrazano dar rienda suelta a su comicidad literaria con los integrantes de la familia Mendoza (véase apartado 1.3.2.), de ahí que su jactancia humorística no solo serviría aquí de contrapunto a las intervenciones de Manrique y Santillana: encerraría también un componente autoparódico, habida cuenta de la notable relevancia de los linajes Mendoza y Manrique frente a su propia posición de aprendiz de noble (lo que, en última instancia, provocaría la carcajada del público cortesano).



## 8-ID2431 “BUEN SENYOR DIEGO FURTADO”

SA7-39 (f. 15r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 151-152), Dutton (1990-1991, IV: 91-92), Álvarez Pellitero (1993: 33-34), Dutton y Roncero (2004: 141-142).

*Métrica:* 3x8, 4; a8 b8 b8 a8 c8 d8 d8 c8 (la finida repite las rimas de la última semiestrofa).

*Rimas:* **a:** -ado, **b:** -or, **c:** -ía, **d:** -ar, **e:** -ades, **f:** -er, **g:** -ipto/-ito, **h:** -ión, **i:** -eza (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1284-349..351, 305-780).

El *dezir*, dirigido a Diego Hurtado de Mendoza, es la pieza más breve del género en el repertorio de Pedraza y, sin duda, una de las más importantes, en cuanto permite constatar su relación vital y literaria con este otro poeta, una coyuntura esencial para la determinación de la biografía de ambos (véanse apartados 2.2. y 2.3.). Don Diego hubo de estar presente durante la interpelación, lo cual demuestra el alcance que adquirieron las relaciones literarias en la poesía cuatrocentista (Deyermond 2005a: 73); pero, además, en el texto se convierte en un personaje ficcionalizado que parece asimilarse al Sumo Pontífice de la *religio amoris*, y quizás, incluso, haya que pensar en que el poema permitiese una pequeña puesta en escena (véase apartado 1.3.1.). Por su parte, el *yo*, iniciado acólito en el culto del dios profano, solicita al dedicatario su intercesión para lograr el gozo amoroso mediante el envío de un breve papal. La caracterización de Diego Hurtado como oficiante religioso, junto con la utilización de un léxico con varios niveles de lectura, son dos de los aciertos del poema, a los que cabe añadir la escena alusiva que lo acompaña en el manuscrito salmantino y que abre todavía más las posibilidades hermenéuticas de la pieza (véase apéndice).

### **Dezir. Garçía de Pedraza a Diego Furtado de Mendoza** [15r]

Buen senyor Diego Furtado,  
de la paç conservador,  
yo, que tengo por amor  
asaç penas et cuidado,  
pido a vuestra senyoría

5

que quiera breve mandar:  
que me dexen ya passar  
por el puerto d'alegría.

Aún más, por que sepades,  
buen senyor, que devo ser 10  
guiado, por el plazer  
que creo que deseades,  
vos puedo mostrar firmado,  
en rico paper escripto,  
su nombre d'aquel bendito 15  
dios d'Amor que da cuidado.

Al qual, por mi petición,  
le plugo de me guiar  
e vos ruega sin çesar  
que, por su contemplación, 20  
sea yo favorizado,  
senyor, de vuestra nobleza  
e que, vista mi firmeza,  
me fagáis canonizado.

### Fin

Pues que sois tan acavado, 25  
de virtudes enserido,  
fazetme ser influido,  
que, leal, soy namorado.

11. guiado] a *interlineada* SA7 | 21. favorizado] favorezido (-vorezido *sobrescrito sobre algo borrado*) SA7

21. favorizado] favorezido *Vendrell, Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb.** De especial relevancia resulta este epígrafe, en el que no solo se informa del género del texto (un *dezir*) y de su autor (*Pedraza*), sino que se aporta el nombre completo del destinatario de la pieza, el poeta Diego Hurtado de Mendoza. Interesa, además, señalar la decoración de las capitales con motivos vegetales (algunas imitan raíces, sin que falte una en cuyo interior se dibuja la cara de un hombre), amén de una significativa escena –conectada claramente con el contenido del poema– que aparece en la parte inferior derecha del folio (véase nota 25-28). En suma, una mano o varias manos, sin duda del Medievo, se tomaron muchas molestias en la decoración de este folio; tal vez porque la pieza o el autor importaban.

1. *Buen senyor*: a pesar de que, en ocasiones, la interpelación de un poeta cancioneril a otro con el tratamiento *señor* ha sido vista como elemento distintivo de la edad (Conde Solares 2009: 29), lo cierto es que el término se usa ya desde la alta Edad Media para referirse a “toda persona respetable o de posición superior, vieja o joven” (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *señor*); un ejemplo significativo a este respecto se encuentra en el *Proemio* de Santillana al condestable de Portugal, texto en el que el primero, aproximadamente treinta años mayor que el segundo, se dirige a este como “señor” (véase Gómez Moreno 1990: 51). En la poesía cancioneril, excluyendo los casos en que la palabra alude a la divinidad (el *Señor*), el apelativo es también frecuente (y en SA7 aparece en bastantes ocasiones como fórmula de tratamiento) y, como en este caso, indica respeto. Por otro lado, no ha de olvidarse la acepción de *señor* como poseedor de un señorío, presente en algunas rúbricas de *Palacio* (Santillana es identificado en algunas de ellas como el *senyor de Buytrago*), valor que, sin embargo, no es tan habitual en los textos cancioneriles.

*Diego Furtado*: esta nueva alusión al destinatario en el cuerpo de la pieza (y en el vértice del verso) confirma la veracidad de la información proporcionada por la rúbrica, una premisa que no siempre se cumple en el cancionero (véase 9-a) ID2432 I 2433); además, es esta la primera de las múltiples interpelaciones directas a su persona que se sucederán a lo largo de todo el texto, lo que prueba que el personaje debió de estar presente en el entorno donde sonaron los versos (véanse apartados 1.2.1. y 1.3.2.).

2. *De la paç conservador*: el desconocimiento de las circunstancias en que el texto fue creado o difundido dificulta en gran medida la interpretación del verso, pero es posible que aludiese a un papel adjudicado al de Mendoza en la ficción, sin descartar que pudiese referirse a un

episodio de su biografía. Así las cosas, consta la existencia del *paciario* o *conservador de la paz*, un cargo del que existen varias definiciones: Domínguez apunta que “en 1224 se dio este título á los enviados á Montpellier por la córte de Roma, para asegurar la paz como asimismo á Tolosa de Francia en 1229” y que fue otorgado, además, por el Papa Clemente IV a Carlos I de Sicilia; asimismo, el *paciario* era el equivalente del *pacificador*, persona que antiguamente se encargaba de mantener la paz en los pueblos –los regidores eran una especie de paciarios– (1846-1847: *s. v. paciario*; del nombramiento de Carlos de Anjou para este cargo se hace eco Zurita, véase Canellas López 1977-1990: III: lxxviii). Por su parte, Alemany y Bolufer lo define como el “delegado pontificio cerca de los príncipes encargados por el Papa de mantener la paz” o “príncipe encargado por el Papa de mantener la paz en ciertos estados” (1917: *s. v. paciario*). Lo cierto es que la caracterización que el texto ofrece de Diego Hurtado como una suerte de Sumo Pontífice de la religión de amor bastaría para justificar que se le considere “de la paç conservador”, pues parece que el cargo no pocas veces se vincula con la religión y el papado; con todo, cabría también la posibilidad de que tal denominación estuviese motivada por algún acontecimiento en que don Diego hubiese actuado como auténtico *paciario*, lo cual, como se desprende de la semblanza hecha por Hernando del Pulgar, se produjo, al menos, durante la pacificación de los valles de las Asturias de Santillana que emprendió por mandato de su padre entre 1439 y 1447: “seyendo moço, el marqués su padre le enbió a la su casa de la Vega por *pacificar* la tierra de las Asturias de Santillana e la librar de algunos tiranos que gela ocupavan” (Pérez Priego 2007: 142, la cursiva es mía; véase apartado 2.2.2.3.). Quizás hubiese intervenido también con anterioridad en otras pacificaciones.

**3-4.** *Asaç penas et cuidado*: estas palabras, perfectamente integradas en el texto (se refieren a los efectos del amor sobre el *yo*), pronuncia también por única respuesta el personaje masculino de la escena dibujada en el margen inferior derecho del folio, lo que me lleva a pensar, dada su brevedad y concisión, que quizá fuesen utilizadas como mote por García de Pedraza (una hipótesis sugerida ya por Vendrell, quien las califica de “divisa”; 1945: 60). No solo se ajustan al octosílabo, sino que, como según Whinnom ocurre con este género, en ellas se condensa un pensamiento o estado de ánimo habitual o pasajero; normalmente los motes eran portados como lema por caballeros y damas en los eventos de la corte (véanse Whinnom 1981: 57-62 y Macpherson 2004: 10-11). Aunque el género gozó de mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XV, “no solo se documenta en la primera mitad del Cuatrocientos, sino que parece haber alcanzado entonces mayor importancia de lo que suponíamos” (Tato 2012a: 309; véase apartado 1.3.3.).

5-8. *Vuestra senyoría*: fórmula de tratamiento (véase 3-ID2411, nota 4) dirigida al destinatario de su pieza al que, a lo largo de toda la composición, el pedrazano brinda un trato reverencial.

*Breve*: “el Buléto Apostólico concedido por el Sumo Pontífice, ò por su legado à latere. Llamóse breve, porque se escribe y despacha sin las formalidades jurídicas” (*Auts.: s. v. breve*). La petición de envío de un breve, documento cuya redacción está íntimamente ligada al papado, es uno de los aspectos que caracteriza a don Diego como Sumo Pontífice; a la vez, ello nos lleva a la utilización de imagería religiosa en contextos amorosos. Y es que, como señala Lida, la hipérbole sagrada “no es un azar literario presente sólo en la lengua y en la literatura, sino un rasgo de todas las formas artísticas de la vida” (1977: 305); recuerda esta investigadora un caso semejante en la fiesta que Juan II dio para honrar las bodas de su prima doña Leonor: en uno de los torneos celebrados en esa ocasión, el rey salió como Dios padre y otros doce caballeros lo acompañaron vestidos de santos, ataviados con diademas en las que figuraba el nombre de la figura a la que representaban y portando las señales de su martirio (*ibid.*; véase Rico 1990c: 179-180).

*Passar / por el puerto d’alegría*: en su sentido recto, *puerto* es el “collado alto de la sierra”, palabra procedente de un sorotápico \*PORTUS, ‘pasaje’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. puerto*); sin embargo, la solicitud de paso por este “puerto d’alegría” ha de entenderse aquí, en sentido metafórico, como una petición sexual. Los antecedentes más inmediatos de este motivo en la literatura castellana se encuentran en los episodios de la sierra del *Libro de buen amor* que, según Vasvári, desarrollarían el motivo del acto sexual entendido como un viaje o peregrinación por la topografía de la mujer; así, vocablos como *posada*, *puerto*, *camino*, *vereda* o *paso* estarían al servicio de un nivel interpretativo erótico (1997, II: 1566-1568) como el que aquí se pretende. Además, según Criado del Val, *pasar* y *paso* son dos términos equívocos usados en el *Libro de buen amor* para denotar copulación (*apud* Montero 2011: 21). En relación con este asunto, no debe olvidarse el componente “serrano” apreciable en algunos de sus textos, que cabe explicar por su conexión con Íñigo López de Mendoza, gran cultivador de esta categoría poética, y por su procedencia geográfica: Pedraza de la Sierra, lugar cercano a la serranía de Guadarrama (sobre este asunto véase apartado 1.3.1.).

En otro orden de cosas, esta velada solicitud de una recompensa de carácter sexual se aleja del amor cortés e idealizado que con frecuencia se poetiza en los cancioneros; ahora bien, no ha de olvidarse que, entre los médicos, el amor era concebido como una enfermedad causada por el deseo sexual insatisfecho, cuyo remedio más efectivo era la satisfacción de esa

inclinación mediante el ayuntamiento carnal (Cátedra 1989: 57-69; véase apartado 1.3.1.). En esta primera estrofa, el *yo*, tras comunicar a su poderoso interlocutor los efectos que experimenta por amor (“penas et cuidado”, v. 4), le solicita su intercesión (el envío de un “breve”, vv. 5-6) con el propósito de lograr su *remedium amoris* (“passar / por el puerto d’alegría”, vv. 7-8). Los dos puntos que coloco tras “breve mandar” indican que lo que sigue es el contenido del “breve” demandado.

9. *Aún más*: lo entiendo como ‘más aún’, de ahí la tilde sobre “aún”.

10. *Buen senyor*: otra interpelación directa a don Diego; véase nota 1.

11-12. *Guiado*: la regularidad métrica se consigue forzando aquí la diéresis de palabra, que quizá era incluso la pronunciación esperable.

*Por el plazer / que creo que deseades*: estructura ambigua, pues no queda claro si “el plazer” es deseado por el de Mendoza (“que deseades [para vos]”) o este tan solo desea proveer al yo lírico de la satisfacción que le demanda (“que deseades [para mí]”).

13-16. *Firmado, / en rico paper escripto*: a pesar de que, durante la Edad Media, los sellos fueron el principal instrumento de validación documental, según Galende, a partir del siglo XIII estos comenzaron a convivir con firmas y rúbricas, de manera que en el XV se otorgaba ya mayor validez a estas últimas (*apud* Saiz 2014; véase también Gutiérrez Gutiérrez 2015); la coyuntura se relaciona con el mayor grado de alfabetización de la sociedad cuatrocentista (capaz de escribir su propio nombre), una circunstancia que propició, asimismo, la aparición de nuevos grupos lectores y un crecido número de escritores. Por otro lado, los autores de esta época utilizaban el papel como soporte y de ahí que se encuentren multitud de referencias a este material tanto en rúbricas como en poemas cancioneriles e incluso que, en ocasiones, los textos poéticos sean identificados por los propios autores como *papeles* (véase Gómez-Bravo 2004: 55-62, especialmente pp. 59-60, donde se aportan ejemplos de este último fenómeno). En el caso que ahora interesa, aunque la secuencia es inteligible, la comprensión del sentido resulta complicada: parece que el pedrazano, en aras de conseguir su favor, ofrece a su destinatario la posibilidad de leer un documento escrito en papel de buena calidad (de ahí la utilización del adjetivo “rico” en el verso 14) y validado por el propio dios Amor con su firma (tal y como se indica, no es solo una rúbrica, sino que incluye el “nombre” de la divinidad [v. 15]). Este “papel”, a juzgar por el contenido de los versos siguientes, parece ser una carta que Amor dirige a don Diego y en la cual le pide favorezca a su fiel servidor, el *yo*.



“En rico paper escrito” ha de figurar entre comas por tratarse de un complemento predicativo yuxtapuesto a “firmado”, que también lo es.

*Bendito / dios d’Amor*: nótese la utilización del adjetivo “bendito”, ‘santo, bienaventurado, virtuoso, bueno’ (Alonso 1986: s. v. *bendito*), lo que casa bien con el contenido de la pieza: ya que Amor es un dios equiparable al cristiano, es lógico que este adjetivo le sea aplicado en un sentido religioso. Es significativo que, pese a considerarlo así, en el verso siguiente precise que este no es el “dios d’alegría” de 3-ID2411 (véase el texto, nota 17-21), sino el “que da cuidado”.

*Cuidado: mot tornat*, pues el vocablo aparece ya en el verso 4.

**17-18.** *Al qual*: el antecedente es Amor, a quien el *yo* sigue voluntariamente. Aun cuando, al igual que hicieron los editores precedentes, cierro la estrofa segunda con un punto, esta copla tercera carece de independencia sintáctica.

*Guiar*: véase nota 11-12.

*Por mi petición*: ha de sobreentenderse que en el *dezir* el poeta elide esa petición, que se referiría a la solicitud de guía.

**19.** *Vos ruego*: el sujeto de esta forma verbal es el dios Amor quien, dada la constante entrega de su acólito, solicita a Diego Hurtado (probablemente en el documento que el poeta ofrece enseñar en la copla anterior) su intercesión para el logro del galardón.

**20.** *Su contemplación*: procedente del latín CONTEMPLARI, ‘mirar con atención, meditar’, y este derivado de TEMPLUM; al igual que ocurre con el adjetivo “bendito” en el verso 15, este vocablo ha de entenderse aquí en su sentido religioso como ‘observar amb ànima i atenció religioses’ (Coromines 1980-1991: s. v. *temple*): el poeta es un adepto de esta divinidad profana.

**21.** *Favorizado*: en el manuscrito figura como “favorezido” (la terminación *-rezido* corregida sobre algo borrado), lectura que siguen Vendrell y Álvarez Pellitero pero que rompe con la regularidad métrica de la estrofa; de ahí que, con Dutton y Roncero, enmiende en “favorizado”, forma que aparece también en ID1394 “En coplas llenas de azogue”, de Ferrán Manuel de Lando (v. 22). Aun cuando el sufijo culto *-izar* es una elección mucho menos productiva para derivar verbos a partir de *favor* que el sufijo *-ezzer* (Álvarez Ledo 2012: 103), ha de tenerse en cuenta que en este *dezir* parecen incluirse expresiones restringidas a usos no cotidianos –“de la paz conservador” (v. 2), “breve” (v. 6), “contemplación” (v. 20), etc.–; además, el que la terminación *-rezido* muestre en el manuscrito señales evidentes de

haber sido corregida sobre algo borrado me lleva a pensar que quizá “favorizado” es lo que figuraba, corregido porque no resultaba familiar.

**22. *Senyor*:** nueva interpelación a su destinatario; véase nota 1.

*Vuestra nobleza*: se alude en este caso a la “nobleza”, el conjunto de cualidades cortesanas que, convencionalmente, se atribuyen al noble, ya sea referido al plano real (Diego Hurtado de Mendoza formaba parte de una de las familias nobles más importantes de la Castilla cuatrocentista), ya a su posición asumida en el texto (estas virtudes casan bien con su papel de pontífice), ya ambas. El posesivo “vuestra” indica nuevamente el trato reverencial al coprotagonista del *dezir*.

**24. *Canonizado*:** todavía a comienzos del siglo XVII, como explica Covarrubias, *canonizar* “vale tanto como recibir en el numero de los Santos al hombre que ha tenido santa vida, y en ella y en su muerte ha nuestro Señor sinificado nos su santo (sic) con su exemplo y milagros; por lo qual movidos los Principes y Republicas, pide al papa le canonize, para lo qual preceden muchas cosas, y grandes diligencias referidas en el ceremonial Romano, juntamente con la forma de la canonización” (1994: *s. v. canonizar*). El que el poeta atribuya a don Diego esta facultad, competencia del Sumo Pontífice romano, es otro de los aspectos que permite identificar al de Mendoza con esa suerte de Papa de la religión de amor en el poema. Además, esta solicitud de canonización, al igual que la de paso por un metafórico “puerto d’alegría”, puede ser entendida en un sentido erótico: equivale a la obtención del gozo amoroso (véase apartado 1.3.1.).

**25-28. *Acañado*:** ‘perfecto, cabal, consumado’ (Alonso 1986: *s. v. acabado*).

*De virtudes enserido*: la forma verbal es participio del verbo *enserir*, ‘injertar’, del latín *INSERERE*, ‘introducir, insertar, intercalar’, que más tarde generalizó la variante con *x* (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. injerir*) y posee aquí el sentido de ‘lleno o plagado’ de virtudes. Idéntico sintagma (“de virtudes enxerido”) se localiza también en ID3662 “Ante santo que nascido” de Juan Martínez de Burgos (v. 8; *Cancionerovirtual: s. v. enxerido*), una composición de carácter religioso que este autor dedica a San Juan Bautista; y lo cierto es que esta finida puede entenderse casi como una plegaria que el *yo* dirige al Sumo Pontífice (Diego Hurtado), pues en ella, tras la breve *laudatio* de los versos 25-26, sigue la demanda del yo (solicita su mediación en el favor que espera lograr por ser incondicional amador; vv. 27-28).

*Namorado*: nuevo caso de empleo de la variante sin *e-* (véase 1-ID2406, nota 58-60).

Como he indicado, en la parte inferior derecha del folio aparece una interesante escena (véase apéndice) cuya conexión con el texto ya fue señalada por Vendrell (1945: 440): en ella, una dama vestida azota con un látigo a un hombre desnudo y maniatado; de la boca de la mujer, cual si de una moderna viñeta de cómic se tratase, sale un globo que contiene las elocuentes palabras “por el puerto d’alegría non passarás”, a las que el varón responde únicamente con el “assaz penas e cuidado” que ya aparecía en el verso 4, un posible mote de García de Pedraza (véanse nota 3-4 y apartado 1.3.3.). El dibujo complementa la interpretación del poema: por un lado, la figura masculina parece evocar el tema iconográfico de Cristo en la columna (despojado de sus ropas y atado a un pilar, fue sometido a torturas – entre ellas, la flagelación, como aquí sucede), lo que remite de nuevo a la *religio amoris*; por otro, esta escena de tintes masoquistas clarificaría el motivo por el cual la amada es cruel y elusiva con su pretendiente: no es que rechace su cortejo, sino solo las intenciones sexuales que manifiesta (Montero 2011: 21).



## 9-A) ID2432 I 2433 “FERNANDO SENYOR SABET”

SA7-40 (ff. 15v y 16r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 152-153), Dutton (1990-1991, IV: 92), Álvarez Pellitero (1993: 34-35).

*Métrica:* 4x8, 4; a8 b8 a8 b8 c8 d8 c8 d8 (la finida repite la rima de los versos impares de la última semiestrofa [-é] e introduce otra nueva en los pares [-ir]). Rimas: **a:** -et, -ossa, -ida, -ora; **b:** -ada, -í, -ada, -ando; **c:** -or, -er, -at, -é; **d:** -ante, -ar, -erra, -enya (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1032-646..649, 261-649).

Inicia este texto una breve secuencia integrada por dos piezas diferentes, que, resistiendo una lectura independiente, cobran pleno significado al ser leídas en conjunto; y es que el *dezir* que García de Pedraza dedica a Fernando de Guevara (9-a) ID2432 I 2433) guarda estrecha relación con el *juramento* (9-b) ID2433) de este copiado a continuación en el manuscrito. De hecho, la existencia del primero hubo de motivar la creación del segundo: mientras que en 9-a) ID2432 I 2433, el yo, tras haber conseguido la aceptación de su amada, declara a Fernando de Guevara su intención de hacer *juramento* sobre las virtudes de esta, en 9-b) ID2433, el propio Guevara procede a lo que a todas luces ha de entenderse como la toma formal del acto jurídico enunciado por el primero. Temáticamente, el *dezir* es otro ejemplo de amor correspondido; en él sobresale la utilización del sobrepujamiento en la alabanza de la dama, así como la presencia de terceras personas entrometidas en la relación, un motivo poco habitual en la poesía cancioneril (Chas Aguión 2012a: 204) que también singulariza esta pieza en el corpus.

### Dezir. García de Pedraza a Fernando de Guevara

[15v]

Fernando, senyor, sabet  
qu'esta semana passada  
fui por ver si su merçet  
era de mí namorada;  
e con infinido amor,

5

su gesto muy relumbrante,  
me tomó por servidor  
par'agora et adelante.

Pues pensat qu'es buena cossa  
alcançar lo qu'enfengí: 10  
jé senyora más graçiossa  
qu'en mi vida nunca vil;  
de lo qual puedo fazer  
juramento con osar,  
que aún está por nazer 15  
en fermossura su par.

Ámola como la vida,  
car mereçe ser amada,  
et, aun, de muy entendida,  
mucho deve ser loada; 20  
e, después, la onestat  
júrovos que le no yerra,  
que sus oxos, en verdat,  
nunca se quitan de tierra.

Con todo que una ora 25  
non me dexan, aquexando,  
parientes d'esta senyora,  
muy terrible amenazando,  
mas creet que les diré,  
a los más d'aquesta duenya, 30  
que nunca desamaré  
por su miedo nin vergüenya.

## Fin

Pues pensat que curaré [16r]  
todavía de servir  
et con amor amaré 35  
sin jamás me penedir

**Rúb.** Guevara] Sandoval SA7 | 2. semana] *sobrescrito sobre algo borrado SA7, pasada] la a final es una o y se añade con posterioridad un trazo para convertir la forma en femenina SA7 | 21. La] a SA7 | 26. non me] algo borrado entre las dos voces (el papel está más gastado) SA7 | 32. por su miedo] su interlineado SA7 | 36. penedir] penedire SA7*

1. sabet] sabez Álvarez Pellitero | 2. semana] s[emana] Vendrell | 10. qu'enfengí] que ni fengi Dutton | 12. nunca] nuca (!) Dutton | 17. vida] via Vendrell, Dutton | 21. La] a Vendrell, Álvarez Pellitero | 33. pensat] pensar Álvarez Pellitero | 36. penedir] penediré Álvarez Pellitero

## NOTAS

**Rúb.** Guevara: la rúbrica plantea problemas en lo que al destinatario del poema se refiere: aunque en el manuscrito se dedica la pieza a Fernando de Sandoval (lectura que siguen el resto de los editores), como ha indicado Chas Aguión (2012a: 207-208, n. 30), ha de ser un error por *Fernando de Guevara*, habida cuenta de que es él quien actúa como notario en la jura que García de Pedraza efectúa a continuación en 9-b) ID2433. A ello cabe añadir que, mientras Fernando de Guevara es autor conocido y figura también en SA7 (aparece incluso en folios posteriores al *Juramento* en un intercambio con Gómez Carrillo y Juan de Merlo), no sucede lo mismo con Fernando de Sandoval, a quien no puede atribuírsele con seguridad ningún texto cancioneril (si bien no puede descartarse que Fernando de Sandoval y Rojas, un personaje de la época, sea el *Fernando de Roxas* responsable de un poema de *Palacio*; véanse apartados 2.2.1. y 2.3.2.). De cualquier modo, la confusión entre un apellido y otro en la rúbrica es difícil de explicar (no son gráficamente similares); siquiera como hipótesis puede apuntarse que quizá un *Fernando de Sandoval* estuviese presente o participase de alguna manera en el juego poético practicado entre Pedraza y Guevara (no en vano, los juramentos se realizaban ante testigos). Véanse apartados 1.3.2. y 4.2.1.

1. *Fernando*: mientras que en el poema anterior el destinatario era interpelado en el primer verso mediante la mención de su nombre y apellido (“Buen senyor Diego Furtado”; véase 8-

ID2431, nota 1), aquí tan solo se recoge su antropónimo, circunstancia que permite poner en duda la autenticidad de la información aportada por el epígrafe inicial.

*Senyor*: fórmula de respeto de frecuente aparición en la poesía cancioneril; véase 8-ID2431, nota 1.

2. *Semana passada*: las anotaciones temporales y las referencias al paso del tiempo se mencionan en no pocas ocasiones en esta literatura, aun cuando pocas veces con precisión; baste señalar como ejemplos el “un día d’esta semana” de 18-ID2409, o una de las citas incorporadas por Moncayo en 27-ID2655, en que la alusión temporal se concreta en una hipérbole numérica: “Mil anyos á e un día / que mis oxos no vieron” (véase la edición de la pieza, nota 9-12).

3. *Su merçet*: fórmula de respeto referida a la dama; Coromines hace notar, además, que el término fue frecuente en otros usos: “no abundà menys, des de sempre, el lloc comú de la *mercé*, favor o pietat de la dona requerida envers el seu galant o enamorat” (1980-1991: *s. v. merçè*). Lo cierto es que el empleo de este sintagma en la fraseología religiosa y cortesana provocó que la palabra resultante en castellano se convirtiese, pues, en forma semiculta; de otro modo, la consonante final se habría perdido (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. merced*).

4. *Namorada*: emplea nuevamente la variante sin *e-* (véase 1-ID2406, nota 58-60).

5. *Infinido*: ‘infinito, innumerable’ (Alonso 1986: *s. v. infinido*); variante que convive en el período con *infinito* (compárese con 1-ID2406, v. 34).

6-8. *Gesto muy relumbrante*: en el panegírico de la dama, la belleza ocupa siempre el primer lugar (Green 1949: 290-292) y, de ahí, que se aluda a su “gesto” –palabra no infrecuente en los textos cancioneriles–, atribuyéndole la propiedad de resplandecer como la luz; el adjetivo encierra, pues, una metáfora lumínica (Casas Rigall 1995: 75).

En estos versos, el poeta hace saber a su destinatario que su amada ha aceptado gustosamente su servicio amoroso (vv. 5-8).

10. *Qu’ enfengí*: Dutton erróneamente transcribe “que ni fengi”; el sentido, sin embargo, reclama “qu’enfengí”, fusión del relativo *que* y la forma verbal *enfengí*, proveniente del verbo *enfingir*, ‘fingir, presumir’ (Cejador 1990: *s. v. enfingir, enfyngir*): el autor se jacta ante su interlocutor de su reciente logro amoroso.



**11-12.** *É*: acentúo la palabra al entender que se trata de la primer persona singular del presente de indicativo de verbo *haber* ('tener'). Para este significado de *aver* véase 1-ID2406, nota 16.

*Graçiossa*: 'agradable, con gracia' (Alonso 1986: *s. v. gracioso*).

Aparece en estos versos un comparativo mediante el cual el poeta sobrepaja a su amada entre cuantas ha conocido; el procedimiento vuelve a encontrarse en los versos 15-16, y estas aseveraciones serán posteriormente sometidas a jura en la toma formal de este acto (9-b ID2433).

**13-16.** *Puedo fazer / juramento*: según ya indicaron Campos Souto (2008: 25) y Chas Aguión (2012a: 204), la aparición de esta aseveración, en cierta manera, anticipa el tipo de texto que viene a continuación, en cuya rúbrica se utiliza exactamente la misma voz para presentar la pieza de Fernando de Guevara (*juramento*). Ello evidencia la interrelación existente entre ambas composiciones.

*Con osar*: 'con resolución, sin miedo'; del latín vulgar AUSARE, *osar* fue de uso general en la Edad Media, y todavía popular en el Siglo de Oro, período en el cual tendió a hacerse cada vez más literario (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. osar*). La seguridad del *yo* acerca de las bondades de la dama es tal que se atreve a jurarlas y, dado el carácter banal de tal acto (jura que es bella), se vale del complemento "con osar" (en este texto se ve que, en efecto, su osadía lo lleva a tomar en vano el nombre de Dios).

*Nazer*: sobre la confusión de sibilantes, véase apartado 5.

*En fermossura su par*: nueva *superlatio* con la que el poeta pondera la belleza de su amada sobre cuantas existen y existieron (véase nota 11-12).

**17.** Se produce en este verso una equiparación entre dama y vida, un motivo no ajeno a la obra poética de Pedraza (véase 4-ID2413, nota 85-88) que denota una actitud un tanto mundana por el entusiasmo que delata por lo terrenal, algo alejado de las preocupaciones por la vida de ultratumba y el ámbito espiritual, centrales para el hombre del Medievo (véase Mitre Fernández 2003-2004, que aporta abundante bibliografía sobre el asunto).

**18.** *car*: 'porque'; véase 1-ID2406, nota 75.

**19-20.** *De muy entendida*: "entendida" equivale a 'dotada de inteligencia' (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. tender*), una cualidad destacable en tanto se refiere a la capacidad intelectual de la mujer, que no se elogia con excesiva frecuencia en la poesía de cancionero. En cuanto al sentido de la secuencia, lo que dice es que por ser "muy entendida", debe ser loada.

**21-24.** *La onestat*: en el manuscrito figura como “a onestat”, lectura que transcriben el resto de los editores; sin embargo, ello no hace sentido con el verso siguiente. Ha de tratarse de un error de copia por “la onestat”, entendiendo que es esta cualidad la que “le no yerra” a la dama (el verbo *errar* adquiriría aquí el sentido de ‘faltar’; Kasten y Cody 2001: *s. v. errar*). Ello viene reforzado por el contenido de los versos 23-24, en los que se amplía esta idea incidiendo en la misma cualidad (véase *infra*).

*Júrovos*: otra aparición del verbo *jurar*. Aunque aquí no remite manifiestamente a un acto jurídico como en el verso 14, puede tomarse como forma de encarecer las virtudes de su amada, al igual que ocurre en otras piezas suyas (véase 3-ID2411, nota 12-14).

*Sus oxos / nunca se quitan de tierra*: expresiones muy similares a esta son utilizadas por autores del período como Alfonso X, Juan Ruiz, Clemente Sánchez de Bercial, Pedro López de Ayala, Juan Rodríguez del Padrón o Diego de San Pedro (*CORDE*: *s. v. ojos y tierra*); a pesar de que su valor no es idéntico en todos los casos, con ellas se indica ‘vergüenza’, ‘timidez’ o ‘temor’ de quien efectúa el gesto (por citar algún ejemplo, Juan Ruiz describe a doña Endrina como una mujer con “los ojos baxo por tierra”; véase Blecua 1992: 167). El que la dama que aquí se elogia tenga siempre los ojos puestos en la tierra ha de ser entendido como muestra de su recato, lo que casa bien con su honestidad (véase *supra*).

*En verdat*: la profunda convicción de la virtud de su *senyora* sobre el resto explica la vehemencia de las palabras del poeta: no solo puede jurar “con osar” que es la más hermosa (vv. 13-16), sino que puede garantizar sin engaño (“en verdat”) que es honesta (vv. 21-24).

**25.** *Con todo que*: ‘a pesar de que’.

*Una ora*: ‘ni una hora, nunca’. El sintagma es empleado por el autor en 3-ID2411, si bien en aquel caso el determinante presenta la variante “un” (véase la edición de la pieza, nota 12-14).

**26-28.** *Aquexando*: ‘apremiando’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. aquejar*). Álvarez Pellitero prescinde de las comas, que considero necesarias para ligar mejor el predicado (“dexan”) con su sujeto (“parientes d’esta senyora”); “aquexando” incide sobre el verbo “dexan” y también sobre el sujeto “parientes d’esta senyora”, a modo de predicativo.

*Parientes d’esta senyora*: el principal obstáculo para el amor entre dama y galán son los parientes de ella, que se oponen a esta relación; esos familiares, que apremian e intimidan con sus amenazas al enamorado (vv. 26 y 28), han de ser los mismos “maldizientes” que se mencionan en la toma del juramento que sigue (9-b) ID2433, v. 18). Según Chas Aguión, tal motivo es “extraño, por infrecuente, en el cancionero amatorio castellano, a diferencia de los

que sucede en sus antecedentes románicos (y aun en lírica tradicional)” (2012a: 204), lo que dota a estas piezas de un interés añadido (sobre las terceras personas véase apartado 1.3.1.).

En la poesía de Pedraza no es esta la única ocasión en que terceras personas interfieren en la relación amorosa: algo de ello hay también en 12-ID2611 (véase la edición, nota 11-12).

**29.** *Creet que les diré*: aun cuando en esta ocasión no jura, muestra igualmente firmeza con el empleo del imperativo (“creet”), de un lado, y del futuro “diré” de otro.

*Duenya*: el que se refiera a ella como “duenya” (‘señora, dama’; Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *dueño*) podría aludir a su condición de casada.

**30.** *Los más d’aquesta duenya*: es claro que la perífrasis alude a los parientes de la amada.

**31-32.** *Vergüenya*: procedente del latín VERECUNDIA, ‘reserva, pudor, respeto’, en toda la Edad Media el idioma vaciló entre *vergüença* y *vergüenya*; la segunda se localiza con gran abundancia en los textos del XIII y primera mitad del XIV, y sigue apareciendo de vez en cuando hasta fines del XV (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *vergüenza*). Aquí viene determinada por exigencias de la rima.

El autor pone de manifiesto su intención de proseguir en el servicio amoroso (vv. 29-31) a pesar de las amenazas de los parientes de ella (vv. 25-28), quienes, sin embargo, no conseguirán mermar su amor (v. 32).

**33-36.** *Curaré*: ‘cuidaré’ (Alonso 1986: s. v. *curar*).

*Todavía*: ‘siempre’; véase 2-ID2410, nota 5.

*Con amor amaré*: *derivatio* mediante la cual incide en el sentido del verbo *amar*.

*Penedir*: en el manuscrito se lee “penedire”, tal y como transcriben Dutton y Álvarez Pellitero; no obstante, tanto la rima en *-ir* del verso 31 como la hipermetría del verso justifican la supresión de la *-e* final, decisión que soluciona ambos problemas. Como señala Tato a propósito de la utilización de este término por parte del poeta Pedro de Santa Fe, *penedir* es “el resultado esperado en catalán a partir del latín PAENITERE; en general se usa como reflexivo y tiene el significado de ‘arrepentirse’ [...]. Se documenta en este romance desde el siglo XIII; en cambio, no se registra en castellano”, si bien “parece frecuente en Fernández de Heredia” (2004: 220). Nótese que, como ocurría con “alunyádesvos” (5-ID2420, v. 5), es otro orientalismo, en este caso atribuible al autor (se halla en el vértice del verso).

Tal y como corresponde a este tipo de cierres, la *finida* incide en la voluntad del *yò* de persistir en su servidumbre a pesar de la injerencia de terceras personas.



## 9-B) ID2433 “JURAS A NUESTRO SENYOR” (FERNANDO DE GUEVARA)

SA7-41 (f. 16r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 153-154), Dutton (1990-1991, IV: 92), Álvarez Pellitero (1993: 35-36).

*Métrica:* 3x10, 4; a8 b8 c3 a8 b8 c3 / d8 e8 d8 e8 (la finida repite las rimas de la última hemistrofa). Rimadas: **a:** -or, -aste, -esta; **b:** -ama, -ossa, -ar; **c:** -uro; **d:** -at, -án, -ar; **e:** -osso, -entes, -ano (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1890-1, 1899-1).

El *juramento* poético de Fernando de Guevara es, de los dos textos de la serie, el que reviste un mayor interés: en esta alegoría legal alternan la voz del notario que toma la jura (el propio Guevara), con la de otro personaje que, de forma cómica, confirma las premisas que le son planteadas por el primero (presumiblemente Pedraza); como indica Chas Aguión, es notoria la potencialidad escénica que ofrecería la pieza en un contexto áulico, en el cual el auditorio estaría bien familiarizado con la solemnidad que aquí se parodia (2012a: 203). Otros procedimientos de interés en el *juramento* vienen dados por el uso de la hipérbole sacroprofana y la total correspondencia de los asertos comprometidos con las ideas que previamente Pedraza presentaba destacando su veracidad en 9-a) ID2432 I 2433, lo que constituye un nuevo nexo de unión entre ambos poemas. Desde el punto de vista formal, la composición es igualmente excepcional, pues el texto se organiza en tres sextillas de pie quebrado (en las que se formulan las preguntas de la jura y sus respuestas) que se combinan con sendas cuartetas octosilábicas (que Guevara utiliza para expresar sus opiniones sobre el desarrollo del juramento y sus consecuencias) rematadas por una finida (en la que el yo abandona la jura para expresar un parecer personal al auditorio).

### **Juramento. Fernando de Guivara**

- ¿Juras a Nuestro Senyor  
que se ventaxa tu dama...
- Sí, juro.
- ...sobre quantas an loor

de beldat et tienen fama? 5  
- Sí, juro.

- Pues que juraste verdat,  
el Senyor, qu'es poderosso,  
te dé, por su pïedat,  
vida con mucho reposso. 10

- Por la jura que juraste  
que me jures otra cossa.  
- Sí, juro.  
- Si de quantas tú topaste  
es la muger mas fermossa. 15  
- Sí, juro.

- Los que esta jura oirán,  
aunque fueren maldizientes,  
entiendo que juzgarán  
que te non quiten los dientes. 20

- Otra jura tengo presta,  
júrala sin rehusar.  
- Sí, juro.  
- Si es la muger mas onesta  
de quantas piensas fallar. 25  
- Sí, juro.

- Non te podrán acusar [26v]  
según que juras, ermano,  
que te plaze de jurar  
el nombre de Dios en vano. 30

## Fin

Déxome de ovillar  
mis madexas et devano:  
¡amores m'an de tornar  
ante de mi tiempo cano!

9. su] tu *Vendrell* | 32. et] en *Vendrell*

## NOTAS

**Rúb. Juramento:** aunque no aparece en el *Índice de géneros* de Dutton como tal (1990-1991, VII: 584-589) ni se registra otra pieza con idéntica rúbrica en el corpus cancioneril (*Cancionerovirtual: s. v. juramento*), ha de entenderse que esta palabra indicaba la categoría poética del texto, una parodia de la jura como acto solemne o “transposición de una fórmula notarial a un punto de amores”, de manera similar a lo que ocurre con los testamentos de contenido amoroso (Chas Aguión 2012a: 203). Según Carrasco Manchado, el juramento, revestido de un carácter ritual, expresa compromiso, es ‘palabra en acto’, pronunciada ante unos testigos y en la que se utilizan formas verbales y gestuales ritualizadas inscritas en un marco por lo general sacralizado, de ahí su eficacia (2007: § 1 y 3); a ello habría que añadir, como apunta Nieto Soria, la trascendencia de la voz solemne que pronuncia el juramento (1993: 67). Estas son las características de la composición, que formalmente se ajusta a la definición del acto notarial, si bien, según indica Chas Aguión, aquí habría que “trasladar la escena al contexto más lúdico y festivo en que tendría lugar el juramento de amores” (2012a: 207, n. 28).

*Fernando de Guivara:* es uno de los poetas que participan en la jura, en la que se distinguen con claridad dos voces: la del notario, que conduce el acto jurídico mediante la realización de una serie de preguntas y aseveraciones (este sería el papel de Guevara), y la del que jura, quien, aunque se limita a asentir ante las cuestiones que le son planteadas, es el que da validez en última instancia al acto notarial (rol asumido por Pedraza). Se trata, pues, de un texto escrito en colaboración; sin embargo, la rúbrica señala como autor a Fernando de Guevara, obviando la intervención de García de Pedraza; algo similar sucede en ID2492 “Con grant reuerençia e mucha mesura”, un diálogo atribuido a Juan de Dueñas en el que, en realidad, interviene también una mujer (Tato 2006: 793-794).

1. *Juras*: verbo; como es lógico, las palabras de la familia léxica de *jur-* tienen una notabilísima presencia en esta pieza, hasta el punto de que en los apenas 34 versos de que consta, se registran hasta 15 diferentes formas construidas con el lexema.

*Nuestro Senyor*: a diferencia del resto de los editores, transcribo las iniciales de este sintagma con mayúscula, por entender que se refiere a la divinidad de la religión cristiana; a la vez, esta interpretación convierte el juramento en sacrílego, al utilizar a Dios como testigo en un contexto claramente profano, algo harto frecuente en la poesía de la época (véase Lida 1977: 291-309). Por otro lado, no es esta la primera ocasión en que Pedraza jura en nombre del dios de los cristianos (véase 3-ID2411, nota 12-14).

2. *Se ventaxa*: en la composición anterior, el pedrazano se valía de la *superlatio* para elogiar la belleza de su dama, sobre lo que aseguraba poder hacer juramento (vv. 9-16); de ahí que las primeras cuestiones de Fernando de Guevara estén encaminadas a verificar aquellos sobrepujamientos.

3. – *Sí, juro*: frente a la importante presencia verbal del notario en el texto, la voz de quien presta juramento se limita al formulismo legal que impone el propio acto; aun así, señala Chas Aguión que “la iteración del sintagma (se refiere a “– Sí, juro”), canalizado anafóricamente a través de uno de los no demasiado frecuentes ejemplos de quebrados trisílabos, y el eco que encuentra a través de la reiterada presencia del políptoton en las palabras del supuesto notario, subraya la contundencia expresiva que alcanza esta segunda voz en el conjunto” (2012a: 203). Con respecto a la excepcional medida métrica de estas intervenciones, “es muy probable que a pesar de tener tan solo tres sílabas, en la pronunciación se haría una pausa tras ‘sí’, con lo que daría lugar, en la práctica, a un pie quebrado tetrasílabo, esquema mucho más habitual” (Chas Aguión 2012a: 207, n. 24). Algo similar sucede en ID2291 “Pues plazer se me partio” de Rodrigo de Torres, en la que el quebrado que se recoge en el *retronx* (“fin, fin”) puede tomarse como tetrasílabo si se intensifica la pausa tras cada palabra (Tato 2016a: 714: 591).

4-6. *An loor / de beldat*: “son loadas por su belleza”. La pregunta con que Fernando de Guevara inicia el texto (versos 1-2) se ve interrumpida en el 3 por Pedraza, quien, sin dejarle acabar de formular la idea, jura risiblemente lo que su interlocutor le propone; el de Guevara retoma la palabra en los versos 4-5 para que aquel vuelva a asentir en el 6 (de ahí mi puntuación, que indica la continuidad entre los versos 1-2 y 4-5). La belleza era una de las cualidades que el pedrazano atribuía a su dama en 9-a) ID2432 I 2433 (“que aún está por nazer / en fermossura su par”, vv. 15-16).



**7-10.** *Senyor*: al igual que en el verso 1, transcribo este sustantivo con mayúscula inicial (véase nota 1).

*Su*: Vendrell lee “tu”, entendiendo que la “*piadat*” es una de las virtudes del enamorado; sin embargo, en el manuscrito se percibe “su” (es esta, por tanto, una cualidad del “*Senyor*”), transcripción que también ofrecen Dutton y Álvarez Pellitero.

*Piadat*: segmentación necesaria para alcanzar el octosílabo; la pronunciación no era desconocida en la Edad Media y pervive aún en el Siglo de Oro (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *pío*).

*Vida con mucho reposso*: en esta estrofa, Guevara toma la palabra para incidir en que, siendo verdad lo jurado –cosa que da por hecho (“*juraste verdat*”, v. 7)– el prestador de la jura vivirá con tranquilidad –si hubiese jurado en falso, se sobreentendería que tendría lo contrario. Tampoco ha de descartarse que con ello pretenda don Fernando aludir a la redención de las adversidades que sobre Pedraza se ciernen: como se vio en la pieza anterior, los parientes de su amada formulaban constantes quejas a causa de la relación, hasta el punto de amenazar terriblemente al galán para que cesase en su empeño amoroso (véase 9-a) ID2432 I 2433, vv. 25-28). Conocedor de estas circunstancias, y persuadido de la sinceridad de su interlocutor (v. 7), el notario le desearía una vida plena y sosegada (vv. 8-10).

**11-12.** *Jura / juraste / jures*: el juego con diferentes formas construidas a partir de la misma raíz intensifica la trascendencia del acto que se lleva a cabo.

**13.** – *Sí, juro*: nótese que el enamorado asiente en esta ocasión sin tan siquiera conocer qué le va a ser propuesto, lo que, además de provocar la carcajada del público, puede interpretarse como señal de su incondicional entrega a la dama, por la que está dispuesto a jurar lo que ni siquiera le ha sido enunciado (lo mismo sucederá en los vv. 21-22).

**14-16.** El notario verifica nuevamente si su interlocutor persiste en el sobrepujamiento de la hermosura de la *senyora*, a lo cual este asiente.

**17-20.** *Maldizjentes*: son las terceras personas que entorpecen la relación con sus habladurías, el equivalente de los *lausengiers* provenzales: sujetos que están al acecho de la dama y el amante con la finalidad de informar al marido de cualquier infidelidad que ella pueda cometer (de hecho, la palabra significa literalmente ‘lisonjero, adulador’ –pretendían con ello hacer méritos con el señor feudal de quien dependían–, de donde pasó a ‘calumniador, maldiciente’; véase Riquer 1983, I: 94). Muy posiblemente haga aquí referencia a los mismos “parientes” que amenazan al *yo* en 9-a) ID2432 I 2433 (vv. 27-28).

*Quiten los dientes*: había de ser daño causado con frecuencia, pues todavía en *Autoridades* se precisa: “phrase con que se amenaza à alguno con golpe ò puñada, tomada del efecto que ocasionaría, si se dicesse en la boca” (*s. v. quitar los dientes*).

Como en los versos 7-10, el notario toma de nuevo la palabra para exponer sus impresiones respecto al acto de la jura y sus consecuencias; en este caso, parece concluir que el juramento servirá para que cesen las violentas amenazas que pesan sobre el amante.

**21-23.** *Jura / júrala / juro*: otra vez se acumulan las voces de la familia *jur-* en estos versos.

*Presta*: ‘dispuesta’, también ‘presente, a mano’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. prestar*).

**24.** *Onesta*: tras pasar revista a las valoraciones de tipo físico, es momento de reafirmar las cualidades morales la dama sobre las que insistía Pedraza en 9-a) ID2432 I 2433 (véase la edición, nota 21-24).

**28-30.** *Ermano*: ha de entenderse como sinónimo de ‘congénere’, pues entre García de Pedraza y Fernando de Guevara no mediaba ninguna relación que justificase otra acepción del término; a la vez, la elección léxica parece condicionada por la rima con el término “vano” del verso 30.

*Jurar / el nombre de Dios en vano*: nueva manifestación de la hipérbole sagrada, al utilizar a Dios como testigo de un acto profano (véase nota 1). En esta ocasión, Guevara introduce un juicio de valor acerca de la acción, que quizá haya de entenderse como irónico habida cuenta de la temática aquí tratada: dado que la jura del amante es sincera, le dice que no existe infracción de ley cristiana alguna (especialmente de su segundo mandamiento “No tomarás el nombre de Dios en vano”).

**31-32.** *Ovillar / mis madexas et devano*: según Dutton, ha de tratarse de una alusión al refrán “Por el hilo se saca el ovillo” (1990-1991, VII: 311), que “da a entender que, por la muestra o por el principio de algo, se puede conocer el resto. Se dice también de las cosas o de las personas, cuando se conocen sus defectos o cualidades únicamente por un solo hecho, una prueba” (*Refranero multilingüe CVC: s. v. Por el hilo se saca el ovillo*); de él se valieron otros poetas como Gómez Manrique en ID3089 “Hizieron tal inprision” y Juan Álvarez Gato en ID3104 “Belleza grande por quien” e ID3118 “Qualquiera noble costunbre”. Constituya o no una alusión a esta paremia, lo cierto es que tanto *ovillar* como *devanar* son dos verbos muy próximos semánticamente: el primero se refiere a la acción de “hacer ovillos”, mientras que el segundo alude a “coger el hilo en el ovillo, del instrumento dicho devanadera, que anda siempre a la redonda, movimiento que haze desvanecer, si uno dicesse muchas vueltas, por

andar al retortero” (Covarrubias 1994: *s. v. ovillar y devanar*). Aun cuando su sentido no es claro en este contexto, parece que, concluido el juramento, Guevara, quien en el acto solemne solo expresó opiniones referidas a su interlocutor, declara con esta expresión su voluntad de poner fin al acto de la jura (vv. 31-32).

**33-34.** *Cano*: del latín CANUS, ‘blanco’, tiene el sentido de ‘viejo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. cano*). Los versos admiten dos posibles lecturas: por un lado, podría entenderse que el poeta, tras haber cumplido su cometido como tomador de la jura, lanza un suspiro final en que se queja de tener que tratar de amores (y, en efecto, Guevara participa en otros diálogos amorosos como ID0624 “Vosotros los amadores” o ID2439 R 2437 “Pous (!) he visto requestar”), lo cual lo hace envejecer (los amores lo tornarán “cano” antes de tiempo); por otro, el sintagma “tiempo cano” podría entenderse como una alusión a la vejez (con este sentido se documenta en algunos textos posteriores; véase *CORDE: s. v. tiempo cano*), lo que implicaría entonces que Guevara suspira por volver a enamorarse otra vez, algo que espera lograr antes de llegar a la vejez.



## 10-ID2602 “SI DIOS A MI TANTO QUIERE”

SA7-225 (f. 98v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 299), Dutton (1990-1991, IV: 138-139), Álvarez Pellitero (1993: 217).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 b8 a8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -iere, **y:** -iso, **a:** -ora, **b:** -er (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-789, 1297-1).

Esta canción poetiza un amor correspondido, lo cual resulta inusual en el corpus cancioneril, pero no en Pedraza, que trata el tema en otras ocasiones (2-ID2410, 9-a) ID2432 I 2433). En este caso, focaliza la atención en la *senyora*, quien no solo no responde al prototipo de la *belle dame sans merci* inmortalizada por Alain Chartier, sino que es una mujer entregada a su amante, al que desea mantener a su lado (v. 6). Por su parte, el galán, como declara abiertamente en el verso 7, aprovecha la situación para intentar satisfacer sus más mundanas apetencias. Pero no por ello desdeña el ponderar el amor que siente por esta resuelta fémica, sentimiento que despliega a través de la hipérbole sagrada; excepcional es también el *retronx* de cuatro versos.

### Cançión. García de Pedraza

*Si Dios a mí tanto quiere  
como yo a quien me priso,  
en verdat, del Paraíso  
avré quanto me pluguiere.*

Prísome una senyora 5  
que me non quiere perder:  
jassí vea yo plazer!  
—non es enganyad’agora—,  
*que si Dios tanto me quiere*  
*como yo a quien deviso,* 10  
*en verdat, del Paraíso*  
*avré quanto me pluguiere.*

## NOTAS

**1-2.** El verso 1 nos lleva a la *religio amoris*, no infrecuente en los cancioneros, aun cuando las dos palabras que le dan inicio “Si Dios” recuerdan a la canción ID2396 “Si Dios nuestro salvador”, de Álvaro de Luna: el condestable, sin embargo, iba más allá y desafiaba al mismo Dios por el amor de su *senyora*. De todos modos, este arranque constituye también una auténtica hipérbole sagrada, al equiparar el amor divino con el amor profano que el poeta siente hacia su dama (véase Lida 1977: 291-309). Por otro lado, y al contrario que Vendrell y Álvarez Pellitero, opto por diferenciar la totalidad de la cabeza en letra cursiva, pues entiendo que, con pequeñas irregularidades no infrecuentes en la época (véase apartado 1.3.3.), el *retronx* alcanza a estos cuatro versos y no solo a los dos que estas editoras marcan (vv. 3-4).

*Quiere*: según Casas Rigall, es este un caso de zeugma sintácticamente complejo (1995: 126-127), pues la forma verbal debe ser sobreentendida también en el verso 2, y ello a pesar de no concordar gramaticalmente con el pronombre “yo” que actúa como sujeto en el segundo caso: “Si Dios a mí me quiere tanto como yo quiero a quien me priso...”.

*A quien me priso*: perífrasis para aludir a la dama. “Priso” es participio de *prender* ‘coger’, ‘atrapar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *prender*).

**3-4.** *Paraíso*: se produce en estos versos un juego de cariz sacroprofano con la significación del vocablo “Paraíso”, que ha de ser tomado en su sentido religioso, pero quizás también en otro más mundano: si Dios profesa el mismo amor hacia el portavoz lírico que este hacia su amada, es claro que él no tendrá problemas para acceder al “Paraíso” –tanto celestial como terreno, este último aludiría a la obtención del galardón amoroso (Whinnom 1981: 23).

*Arré*: ‘tendré’; véase 1-ID2406, nota 16.

**5.** *Prísome*: nueva alusión al papel activo desempeñado por la dama, quien ‘atrapa’ al poeta.

**6.** *Me non quiere perder*: en castellano antiguo existía la posibilidad de separar el pronombre proclítico de su verbo mediante la interpolación de otros elementos como el adverbio de negación *no(n)*, un fenómeno que decayó en la segunda mitad del siglo XV (Eberenz 2000: 166-169).

Frente a la habitual dama fría, cruel y esquiva a la que poetizaron hasta el hartazgo los escritores cancioneriles (Le Gentil 1949-1952, I: 117-121), se presenta aquí a una mujer que

no solo corresponde al amor del poeta, sino que ansía no perderlo, una circunstancia llamativa por infrecuente.

**7-8.** *Assí*: tiene aquí el valor de ‘ojalá’ (Alonso 1986: s. v. *assí*); con este verso el poeta expresa su deseo de posesión carnal de la mujer.

*Enganyad’agora*: en el manuscrito figura todo junto y así lo transcribe Dutton, mientras que Vendrell lo segmenta erróneamente como “enganya d’agora”. La propuesta de Álvarez Pellitero es la acertada: “enganyad” es una forma apocopada del participio “enganyada” y “agora” un adverbio. Entiendo que el *yo* afirma que la dama no solo lo acepta, sino que es consciente de la situación que vive; es decir, él desea placer y lo espera, cosa de la que ella es sabedora (no ha sido engañada). Nótese la sinceridad con que el amante se expresa en estos versos, que poco tienen que ver con la velada galantería que impone el código amatorio cortés.

**9-12.** *Deviso*: de *divisar*, ‘distinguir, ver, examinar’ (Cejador 1990: s. v. *diviso, deviso*); no es un participio antiguo del verbo, como quiere Álvarez Pellitero: la forma corresponde a la primera persona singular del presente de indicativo.

Aunque de cuatro versos como la cabeza, el *retronx* experimenta en los dos primeros una ligera variación léxica con respecto a aquella: aquí se añade un “que”, se sustituye “a mí” por el pronombre “me” (v. 9) y se reemplaza “priso” por “deviso” (v. 10); con todo, la métrica no se ve afectada por estos cambios.





## 11-ID2610 “A QUIEN DIZ SER MEXORADA”

SA7-237 (f. 103r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 307), Dutton (1990-1991, IV: 141), Álvarez Pellitero (1993: 227).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 a8 b8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -ada, **y:** -ora, **a:** -ir, **b:** -at (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-779, 1086-35).

La canción es un auténtico desafío de lucha dirigido hacia quien o quienes osen encarecer las virtudes de otras mujeres por encima de las de aquella a quien el *yo* ama, pues es para él ofensa. No ha de descartarse que Pedraza hubiese pasado de la palabra a la acción (Campos Souto 2008: 29); de hecho, la pieza ha de entenderse en un contexto en que las prácticas bélicas simuladas, tales como las justas, los torneos caballerescos o los desafíos constituyen un entretenimiento para la nobleza, que gustaba de este tipo de pasatiempos, y de ahí que la literatura se haga eco del fenómeno. El poema entero es una *superlatio*, un sobrepujamiento de la mujer amada; de interés es el uso de un *retronx* parcial, el cual permite al poeta conseguir un desarrollo temático más amplio que el *retronx* propiamente dicho sin renunciar a las posibilidades que ofrece la repetición de versos (Beltran 1988: 108).

### Cançión. Garçía de Pedraza

[103r]

A quien diz ser mexorada  
sobre todas *su senyora*,  
*yo le ruego desd'agora*  
*qu'eché mano por l'espada.*

Todos quieran comedir  
que yo terné la verdat,  
pues la que amo servir  
no vi su par en beldat;  
e si ay quien ventaxada

5

dixiere ser *su senyora*,  
*sepa de mí desd'agora*  
*que vernemos a l'espada.*

10

## NOTAS

**1-2.** *Diz*: forma apocopada del presente del verbo *dezir*; la elección de este tiempo verbal permite entender que alguien ha proferido la afirmación que aquí se anuncia: *su senyora* es superior a las otras. Nótese que la apócope es imprescindible para respetar la regularidad métrica del octosílabo.

*Mexorada / sobre todas*: se trata de un superlativo, un tipo de sobrepujamiento (Casas Rigall 1995: 116) que con frecuencia se materializa en el cancionero castellano a través de formas constituidas con verbos como *mejorar* (este caso), *aventajar* (tal sucede en el verso 9 y ocurría en 9-b) ID2433; véase la edición, nota 2) o *valer*, utilizados para ponderar el valor de la amada sobre las demás (similar es la expresión “sin par” del verso 8).

**4.** *Eche mano por l'espada*: ‘empuñe su espada’, esto es, se enfrente con el amante. Ha de tenerse en cuenta que, además de su importancia para el combate, la espada es el arma caballeresca por excelencia, poseedora de una carga simbólica bien conocida por el hombre medieval; prueba de la importancia que se concedía a esta arma ofensiva es el que muchos caballeros les pusiesen nombres: “Durandarte” (Roldán), “Tizona” y “Colada” (Cid), etc. (véase Dougherty 2010: 41-43).

En este enérgico arranque del poema, el autor reta a un amador concreto (véase nota 1-2) que osa encarecer las virtudes de su dama como absolutas (vv. 1-2) a batirse en duelo con él (vv. 3-4), aunque tampoco puede descartarse que el desafío tenga un carácter más general y aluda a cualquier enamorado que se atreva a hacerlo (véase nota 9-12). Como he indicado, el duelo o combate singular fue una práctica frecuente en el siglo XV, que incluía el envío de cartas de batalla o de desafío entre el requeridor y el requerido (véase apartado 1.3.3). En la poesía cancioneril, no faltan composiciones en que se poetizan desafíos, las más de las veces de contenido amoroso; un claro ejemplo en este sentido es el *desafío* (según indica su rúbrica) que Juan Álvarez Gato lanza a su amiga en ID6177 “Porque crescen mis tormentos”, pero también el sacrílego reto de Álvaro de Luna en ID2396 “Si Dios nuestro salvador”, los versos iniciales de ID2456 “A vos linda loare” de Suero de Ribera o los textos ID2486 “Grand enoxo en yo bevir” e ID2526 “Non podria hombre pensar” de Juan de Torres.

**5-6.** *Comedir*: ‘pensar, premeditar o tomar las medidas para algunas cosas’ (Alonso 1986: s. *v. comedir*).

*Terné*: ‘tendré’. La /e/ y la /i/ del infinitivo de las formas de futuro y condicional de los verbos en *-er* e *-ir* estaba sujeta a la síncope en español medieval cuando la consonante precedente permitía esta pérdida (y la consonante siguiente, siempre /r/, la favorecía); entonces, la vocal temática se eliminaba. Con frecuencia, el nuevo grupo consonántico así creado era idéntico a alguno ya existente, que no planteaba problemas articulatorios, mas, en ocasiones, como aquí sucede, era necesario modificar el grupo secundario resultante a través de procedimientos como la metátesis de las dos consonantes (Penny 2006: 241-242, 111).

*Verdat*: nótese la paronomasia en la rima entre los vocablos “verdat” (v. 6) y “beldat” (v. 8).

Interesa destacar, asimismo, la fuerza del futuro (“terné”): él ganará el duelo porque su dama es la mejor (no cabe duda).

**7-8.** *La que amo servir*: perífrasis alusiva a la mujer amada; interesa destacar la satisfacción emanada del servicio amoroso, un motivo habitual en la obra pedrazana, caracterizada por la recurrencia de temas poéticos alegres.

*Su par en beldat*: nueva *superlatio* (véase nota 1-2). Se refiere en este caso al atributo más importante de su *senyora*, la belleza (véase apartado 1.3.1.4.2.)

**9-12.** *Ventaxada*: véase nota 1-2.

*Dixiere*: el uso de una forma verbal de futuro de subjuntivo permitiría entender que la amonestación individual a un caballero se convierte también en una advertencia de carácter general hacia cualquier galán que ose hacer lo mismo.

Nótese que el *retronx* parcial se ajusta, con algunas variaciones, al eje léxico-semántico de la cabeza, conservando sus palabras en rima (“su *senyora*” [vv. 2 y 10], “desd’agora” [vv. 3 y 11] y “l’espada” [vv. 4 y 12] se repiten invariables como *retronx* de palabra). La modificación semántica más significativa entre cabeza y vuelta se produce, en este caso, en el matiz resolutivo que adquiere la última: si hubiere quien se atreviese a decir que su dama es aventajada (vv. 9-10), habría obligatoriamente de batirse en duelo con el pedrazano (de ahí el modo indicativo del futuro “vernemos” en el verso 12 –sobre esta forma verbal, véase nota 5-6).



## 12-ID2611 “SENYORA TU ME PAREÇES”

SA7-238 (f. 103r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 307-308), Dutton (1990-1991, IV: 141-142), Álvarez Pellitero (1993: 227-228).

*Métrica:* 4, 2x8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 b8 a8 a8 c8 c8 x8 / d8 e8 e8 d8 d8 f8 f8 x8. Rimas: **x:** -eçes, **y:** -ida, **a:** -iente, **b:** -ura, **c:** -ora, **d:** -at, **e:** -ores, **f:** -ía (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-784, 1174-51..52).

El poeta ensalza las cualidades de la dama (belleza, discreción), si bien comienza fijándose en su sensatez, virtud que valora especialmente, algo no demasiado frecuente en el elogio cortés; destaca, asimismo, el motivo del loor inexcusable: la mujer, por sus cualidades, merece ser loada, pero quien calla es porque es incapaz de percibir y sentir lo obvio. No desdeña el amante la ocasión de apelar a su generosidad para con él por sus posibles faltas: ella es perfecta, y la sola intención del galán es favorecerla. Para materializar su mensaje, además del *retronx* de palabra (que repite simétricamente la voz “mereçes” en las tres estrofas), Pedraza se vale de la figura etimológica en el verso 8 (“su sentido no siente”); es reseñable también el tratamiento de *tú* que brinda a la *senyora*, lo que da idea de una intimidad entre enamorado y dama.

### Otra cançión. El mesmo

Senyora, tú me pareçes  
discreta, tan entendida,  
que bien por ello servida  
e loada ser *mereçes*.

Al que de ti no á imiente  
nin loa tu fermossura  
compuerte tu grant cordura,  
pues su sentido no siente;

5

e tal virtut residente  
deves mantener, senyora, 10  
porque muchos ay agora  
que callan lo que *mereçes*.

Esso mesmo, tu beldat,  
me guerree con favores  
e non mires mis errores 15  
mas la buena voluntat;  
car te juro, por verdat,  
que pensar nunca poría  
errart'en ninguna vía,  
visto'l gran bien que *mereçes*. 20

9. residente] -ente rodeado de una pequeña mancha debida a una quemadura que se traspasa a los siguientes folios SA7

9. e tal] atal *Vendrell*

## NOTAS

1-4. *Senyora*: la interpelación directa a la dama en el inicio del texto no solo indica quién es la destinataria de los versos, sino que expresa la exclusividad de la comunicación entre poeta y amada, y que se refuerza por el empleo del tuteo a lo largo de toda la pieza.

*Discreta*: tras la hermosura, la discreción era otra de las virtudes que con mayor frecuencia se ponderaba en la mujer (Rodado Ruiz 2000a: 110).

*Tan entendida*: se incide en la misma idea expuesta en los versos 19-20 de 9-a) ID2432 I 2433: por su capacidad intelectual (cualidad no frecuente en el panegírico) la dama debe ser loada (véase la edición de la pieza, nota 19-20).

El hipérbaton de los versos 3-4 resalta el adverbio “bien”, que modifica a “servida” (“por ello mereces ser bien servida y loada”).

*Mereçes*: la elección de esta forma verbal, que aparece al final de cada copla como *retronx* de palabra, no es azarosa: tiene la finalidad de incidir en lo mucho que merece ser loada esta admirable mujer; en este caso, por su discreción y entendimiento (vv. 1-2).

5. *Imiente*: ‘tiene en mente’; aun cuando en el *CORDE* (s. v.), además de este caso, tan solo se registra otro en el siglo XIII, en el anónimo *Poridat de poridades*, en el *CDH* encontramos no pocos ejemplos de la construcción *venir emiente* y también algunos con *aver emiente*, ya desde el siglo XIII. Así, en el *Libro de los buenos proverbios* (c. 1250) o en el *Libro de los Macabeos* (c. 1260), en donde se lee: “E castigaua los sus que non temiessen la venida de los enemigos, mas *oviessen emiente* las ayudas que les fueran fechas del cielo”.

6. *Fermossura*: sobre la primacía que esta cualidad posee en el panegírico de la dama véase 2-ID2410, nota 3.

7-8. *Compuerte*: presente de subjuntivo de *comportar*, ‘sufrir, tolerar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *portar*).

*Grant cordura*: sintagma (“gran” + sustantivo abstracto) de frecuente uso en la obra de Pedraza (véase 1-ID2604, nota 41-44). Interesa destacar la referencia a la “cordura” de la mujer, que puede ponerse en relación con el *seny* que enamora a Ausias March de la suya (Rodado Ruiz 2000a: 110); en este caso, el *yo* apela a su cordura (en cierto modo anticipada ya en la cabeza de la canción –se presentaba allí como discreta y entendida–) para que sepa sufrir al que no la loa, una situación que parece darse con más frecuencia de la debida (véase palabra siguiente).

*Su sentido no siente*: se trata de una figura etimológica; su aparición en un enunciado negativo, como es el caso, provoca un efecto de cierta discordancia en la interpretación de los lexemas repetidos (Casas Rigall 1995: 230): el que no alaba a la *senyora* (vv. 5-6) es porque no percibe (este es el valor del verbo *sentir*; Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *sentir*) lo que, a todas luces, su sentido debería captar (la perfección de esta mujer). En cierto modo, viene a decir que solo una anomalía explica que alguien no la elogie, lo que se relaciona con una de las manifestaciones de la llamada tópica de “lo indecible”: se ensalza a una persona afirmando que todos los humanos participan de la admiración por ella (Curtius 1998, I: 232-233).

9-10. *E tal*: Vendrell transcribe por error “atal”, que no es lo que el manuscrito ofrece.

*Residiente*: son siete los ejemplos que el *CORDE* (s. v.) registra, de los cuales el de Pedraza es el más antiguo; en cuanto al sentido, ha de entenderse que la dama debe preservar esta positiva cualidad.

**11-12.** *Muchos ay agora*: la alusión a terceras personas que, de una forma u otra, interfieren en la relación entre el poeta y la amada, se encuentra también en 9-a) ID2432 I 2433, donde los parientes de ella se oponen al romance (véase la edición y apartado 1.3.1.).

*Callan*: el silencio de quien no elogia a su *senyora* (vv. 5-6 y 11-12) parece presentarse aquí como injusticia, algo lógico al estar latente el tópico del “todos cantan su alabanza” (v. 8): solo la cordura de ella le permitirá sobrellevarlo (vv. 7 y 9-10).

*Mereçes*: véase nota 1-4.

**13-14.** *Tu beldat*: el sintagma figura entre comas pues considero, con Álvarez Pellitero, que se trata de una aposición del sujeto “Esso mesmo”. Para “beldat” véase 2-ID2410, v. 3.

*Me guerree con favores*: el verbo *guerrear* equivale aquí a ‘contender’ (solicita a la mujer que combata su amor concediéndole favores, en una suerte de paradoja); no obstante, la secuencia podría encerrar un significado erótico pues, al igual que ocurre con *luchar* o *lucha* (véase 8-ID2431, nota 5-8), el verbo *guerrear* puede denotar cópula; así, en el *Libro de buen amor* leemos: “la muger bien sañuda e qu’el omne bien *guerrea*, / los doñeos la vençen por muy brava que sea” (*apud* Blecua 1992: 161). Esta interpretación se refuerza por la presencia de la palabra “favores”, que podría entenderse como una alusión a la obtención del galardón amoroso.

**15-16.** *Mas*: ‘pero’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. más*). Nótese el tono de súplica de estos versos, en los que se percibe cierto eco de plegaria. El *yo* se justifica por sus faltas (v. 15-16), que comete involuntariamente; quizás alude a los posibles errores en la *laudatio*: él tiene voluntad para alabarla, pero la dama es tan perfecta que el loor es imposible y quizá él yerre, el tópico del loor imposible (véase Casas Rigall 1995: 115).

**17-20.** *Car*: ‘porque’; véase 1-ID2406, nota 75.

*Te juro*: una vez más, mediante este verbo (intensificado con el sintagma “por verdat”), pone énfasis en la autenticidad de sus palabras (véase 2-ID2410, nota 2).

*Poría*: variante dialectal de la forma de condicional del verbo *poder*, procedente del latín vulgar \*POTERE (Alvar 1973-1978: 166).

*Mereçes*: el poeta aprovecha el *retronx* de palabra para volver a incidir en lo digna de alabanza que es la mujer.



### 13-ID2612 “CORAÇON PUES TU QUERER”

SA7-239 (f. 103r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 308-309), Dutton (1990-1991, IV: 142), Álvarez Pellitero (1993: 228).

*Métrica:* 4, 2x8; x8 y8 x8 y8 / a8 b8 a8 b8 x8 y8 x8 y8 / c8 d8 d8 c8 x8 y8 x8 y8. Rimas: **x:** -er, **y:** -eo, **a:** -ado, **b:** -(u)eras, **c:** -igo, **d:** -ablo (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 261-648, 1035-37, 1245-32).

El corazón del poeta, personificado, se convierte en el destinatario de los versos y es apercebido sobre los peligros del amor. A pesar de convivir en un solo ser, hombre y corazón parecen no compartir las mismas inclinaciones: mientras uno apela a la razón (galán), el otro se guía por el sentimiento (el “querer”), una suerte de desdoblamiento del *yo* que transparenta el debate interior de quien está enamorado. La interpelación a este ente a través de la repetición de su nombre en función de vocativo al inicio de cada estrofa (a modo de coplas *capdenals*) subraya el carácter coercitivo de la pieza; otro de sus aspectos reseñables son el encabalgamiento abrupto (vv. 1-2 y 5-8), el uso de la infrecuente ironía retórica o la utilización de un *retronx* solo parcialmente desarrollado.

#### Otra cançión. Garçia de Pedraza

Coraçón, pues tu querer [103v]  
es peligro, según veo,  
bien es, a mi parecer,  
*desviar de ti el desseo.*

Coraçón, muy subjugado 5  
eres donde non esperas  
aver bien, salvo cuidado  
e tristeza con que mueras.  
Atender el tal plazer

es un seso vil et feo: 10  
pues, si me quieres creher,  
*desví de ti el desseo.*

Corazón, toma castigo  
en aquesto que te fablo,  
¡ava!, non seas diablo, 15  
de tu grant bien enemigo;  
si no, fágote saber  
que, del mal que agora veo,  
al tiempo del poseer,  
tú ternás lo más, yo creo. 20

17. si no] sino SA7

5. subjugado] subyugado *Álvarez Pellitero* | 15. ava] aina *Vendrell* | 17. si no] vivo *Vendrell*,  
sino *Álvarez Pellitero*

## NOTAS

1. *Corazón*: es el órgano que más habitualmente aparece en la poesía amorosa de cualquier época, al ser considerado “una especie de sede corporal del alma” (Rodado Ruiz 2000a: 148) y símbolo del amor; en una literatura como la cancioneril, en que son mayoría los textos de contenido amoroso, es lógico que el vocablo concorra en repetidas ocasiones para aludir a los sentimientos y afectos de sus protagonistas. Así las cosas, el uso metafórico de esta voz propicia juegos poéticos como el que aquí se produce (véase apartado 1.3.1): la silepsis por sinécdoque lo convierte en un órgano personificado que actúa autónomamente (Casas Rigall 1995: 134), en rebeldía contra el enamorado (Tato 2013a: 76), de quien se desdobla por impulso de su voluntad, pero al que no por ello deja de pertenecer en cuanto forma parte de su esencia –representa la sensibilidad del amante– (Casas Rigall, *ibid.*; véase también, de este mismo autor, 1993). Ello explica la interpelación inicial con que se abre el poema, en la que el yo lírico alude con el vocativo a este ente (su destinatario); el procedimiento, no infrecuente en SA7 (véase apartado 1.3.1.), se repite en el resto de las estrofas, que están encabezadas por la misma palabra, lo que da origen a una suerte de coplas *capdenals*.

2. *Peligro*: la palabra procede de un antiguo *periglo*, descendiente semiculto del latín PERICULUM, ‘ensayo, prueba’ y ‘peligro’; la metátesis que originó el cambio de *periglo* a *peligro* se produjo por la repulsión que los hablantes sentían hacia los grupos consonánticos del tipo *gl, cl* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *peligro*).

El poeta advierte al corazón del “peligro” de su “querer” (el sentimiento del corazón, el amar), que ha de entenderse como la enfermedad de amor o amor *hereos*, un trastorno habitual en los enamorados (como más abajo delata la voz “desseo”).

*Veo*: la forma verbal se encuentra también en rima en la segunda vuelta (v. 18), una repetición que puede tomarse como *retronz* de palabra imperfecto (no figura en la primera). Algo similar sucede en otras piezas del autor como 2-ID2410, 5-ID2420 o 6-ID2423, e incluso en otros poemas de *Palacio* como ID2511 “Has hoydo vida mía” (véase Tato 2016a: 712, n. 581).

3-4. *A mi parecer*: a diferencia del resto de los editores, situó este sintagma entre comas por considerarlo un modificador oracional equivalente a “en mi opinión”.

*Desseo*: la aparición en rima de las formas verbales “veo” (v. 2) y “desseo” (v. 4) no ha de ser casual, pues estos términos forman parte del refrán “ver y desear”, según Correas, un estado en el que “se ven las cosas buenas que no se pueden haber” (1992: s. v. *ver y desear*). Con esta paremia se relaciona el verso “sino ver y desear” (ID8234), que gozó de cierta fortuna en la poesía cancioneril, empleado ya por Macías y Villasandino (aun cuando parece que el primero en valerse de él fue Johan Mendiz de Briteira; Toro Pascua y Vallín 2006: 177), amén de otros autores como Gonzalo de Quadros o mosén Moncayo; de este ámbito culto fue trasvasado al tradicional (véase 26-ID2654, nota 20). Además, tal y como aquí sucede, algunos poetas cancioneriles se sirvieron de la pareja léxica en el vértice de sus versos (así, por ejemplo, Juan de Torres en su ID2591 “Si mis tristes oxos veen”; véase Mosquera Novoa 2016: 123, n. 4).

5-8. *Subjugado*: ‘subyugado, sojuzgado’, participio de *subyugar* y este procedente del latín JUGUM, ‘yugo’ (literalmente ‘poner debajo del yugo’). Respecto a la grafía con *j*, este sería el resultado esperable, pues la *J*- latina ante *u* se convertía en *j*- en castellano; explican Corominas y Pascual que la *y* posterior podría deberse a un dialectalismo afín al leonés, propagado por la gente rústica (1980-1991: s. v. *yugo*). El *Diccionario de Autoridades* recoge todavía el verbo *subyugar*, si bien para su significado remite a *sojuzgar*: “sujetar, dominar y mandar à otro con violencia” (*Auts.*: s. v. *subyugar* y *sojuzgar*).

*Donde non esperas / aver bien*: ha de entenderse como una alusión perifrástica a la dama mediante la expresión locativa, introducida por el adverbio relativo “donde” (Casas Rigall

1995: 40), y en ella destaca ya la escasa disposición de la mujer a corresponder al amor. Este es el yugo bajo el que se encuentra el corazón.

*Mueras*: según los médicos, el amor *hereos* podía conducir en casos extremos a la muerte de quien lo padecía (Whinnom 1993: 13-14), circunstancia a la que se alude en estos versos, en los que el yo lírico continúa amonestando al corazón, dominado por sentimientos negativos que solo lo conducen a morir de tristeza y pesar (y su deceso es también el del amante).

Nótese el buscado desequilibrio entre verso y sintaxis que provoca el encabalgamiento abrupto en esta semiestrofa, que tal vez evoque la desazón del *yo*.

**9.** *El tal plazer*: construcción (“el/la tal” + sustantivo) no inusual en las poesías pedrazanas (véase 1-ID2406, nota 54), que ha de entenderse aquí como ironía, en cuanto su contenido es opuesto a su apariencia: el contexto en que aparece el término “plazer” indica que esta palabra expresa lo contrario de lo que significa (se refiere a no tener bien, sino cuidado y tristeza). Es de notar que la ironía retórica es un recurso de escasísimo uso en la poesía cancioneril amatoria; como explica Casas Rigall, ello se debe a que “la actitud irónica, al implicar un constituyente de distanciamiento burlesco, no resulta en absoluto adecuada a la seriedad de las convenciones del amor cortés” (1995: 35). Con todo, la ironía, como en otros casos el humor, no son ajenos a la obra de García de Pedraza, de ahí que no sorprenda su uso.

**10.** *Seso*: del latín SENSUS, ha de tomarse como ‘dictamen, idea, pensamiento’ (Alonso 1986: s. v. *seso*)

*Vil*: del latín VILIS, ‘barato’, ‘sin valor’; en castellano antiguo predominan las acepciones morales o figuradas, de manera que suele equivaler a ‘bajo, despreciable’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *vil*). Es modificador, junto con “feo”, de “seso”: el *yo* le dice al corazón que es un sinsentido amar y ser desgraciado.

**11.** *Pues*: la conjunción tiene valor consecutivo, equivalente a ‘así pues’.

**12.** *Desvía de ti el desseo*: el *retrónx* experimenta una ligera variación con respecto a la cabeza: frente al infinitivo que allí figuraba (“desviar”), aparece ahora el imperativo (“desvía”), lo que acentúa la fuerza expresiva de las palabras del amante. Ha de tenerse en cuenta que el verso no se repetirá en la tercera estrofa, pues solo alcanza a esta segunda; y es que, como señala Tato, “cuando hay más de una vuelta, pueden producirse irregularidades en la cobertura del *retrónx*” (2016a: 712, n. 581).

**13.** *Toma castigo*: con el sentido de ‘escarmentar’. El *yo* parece perder el temple y, pasa de razonar y amonestar, a conminar al corazón a aplicar el consejo.

**15-16.** *¡Aval!*: Vendrell ofrece “aina”, que no es lo que se lee en el manuscrito. Como sugiere Álvarez Pellitero, se trata de la interjección *jaba!*, ‘¡quita!’, del latín *APAGE* y este del griego ἄπαγε, imperativo del verbo ἄπαγειν, ‘sacar (de algún lugar), llevarse’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *aba II*); se documenta por vez primera en el *Libro de buen amor*: “¡Aba, abal, baquerizos, ¡acorrednos con los perros!” (Blecua 1992: 295).

*Diablo*: la diéresis es necesaria para respetar la regularidad métrica de la pieza.

*Grant bien*: para “gran” + sustantivo abstracto véase 1-ID2406, nota 41-44.

**17-20.** *Si no*: en el manuscrito está escrito en una sola palabra y, así, lo ofrece Álvarez Pellitero, entendiéndolo, quizás, como conjunción adversativa; sin embargo, equivale a ‘de lo contrario’, de modo que ha de considerarse como secuencia formada por la conjunción condicional *si* y el adverbio de negación *no* (“si no tomas castigo en aquesto que te fablo, fágote saber que...”). El “vivo” que lee Vendrell ha de ser un error, pues carece de sentido.

*El mal que agora veo*: perífrasis alusiva al amor.

*Tiempo del poseer*: es posible que, de esta manera, aluda a una fase más avanzada de la relación amorosa, de la que el corazón no saldría indemne y se llevaría la peor parte, pues, aun cuando encontrase el favor de la dama, el mal (la enfermedad de amor) no desaparecería. En este sentido, conviene recordar la *Esparsa a su amiga, estando con ella en la cama* de Guevara, en la que, como indica Whinnom, el poeta “ha pasado la noche desvelado –ya nos figuramos cómo– y, a pesar de todo lo que dicen los tratados médicos, ha quedado más enamorado que nunca. La receta de Velasco de Taranta, ‘quod sibi detur illa quam diligit’, no ha surtido efecto. La paradoja central del poemita de Guevara se exprime en aquel verso, *¡Qué mal el mío, con vicio!* Aun con el *vicio*, o sea, a pesar del supremo éxtasis del placer, su mal, su enfermedad, o sea, su amor, sigue tan fuerte que resiste hasta el consagrado remedio de los teóricos” (1980: 32; véase también Cátedra 1989: 66-67).

*Ternás*: ‘tendrás’; véase 11-ID2610, nota 5-6.

Frente a la condescendencia exhibida en los versos anteriores (matizada por expresiones del tipo “según veo” [v. 2], “a mi parecer” [v. 4], “si me quieres creher” [v. 11] o incluso en reprimendas como “non seas diablo” [v. 15]), el portavoz lírico adopta ahora una actitud casi amenazante: garantiza al corazón que él será el que peor parado salga (“tu ternás lo más”) de la porfía de amar.



## 14-ID2619 “O CASTILLO TAN FAMOSSO”

SA7-249 (f. 106r-107v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 313-315), Dutton (1990-1991, IV: 143-144), Álvarez Pellitero (1993: 234-236).

*Métrica:* 9x8, 4; a8 b8 a8 b8 c8 d4 c8 d4 (la finida repite las rimas de la última semiestrofa).

*Rimas:* **a:** -osso/-oso, -al, -anas, -í, -er, -ido, -arte, -ees, -ança; **b:** -ada, -ido, -iste, -ora, -(i)ere, -ante, -(u)ena, -igo, -oria; **c:** -at, -er, -ar, -á, -ión, -ut, -or, -ar, -eo; **d:** -eza, -ar, -er, -(i)ente, -é, -ado, -allo, -eçe, -ende (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 1046-205..213, 274-57).

De compleja exégesis, la última pieza del autor copiada en la colectánea salmantina desarrolla el motivo de la queja por la crueldad de la dama, un tópico que, pese a ser el más repetido en la poesía de cancionero (Rodado Ruiz 2000a: 121), no fue muy frecuentado por Pedraza (véase apartado 1.3.1.). Importa destacar que la mujer aparece representada alegóricamente como una fortaleza de virtud, infranqueable para el poeta, lo que es causa de su tristeza, y, al tiempo, casa en que reside la gracia; el dolor no solo lo hace envejecer prematuramente, sino que lo apresa y convierte en mártir de amor, un individuo dispuesto a aceptar cualquier designio de la *senyora* –por indecoroso que sea– con tal de ablandar su corazón, y que se encamina irremediabilmente hacia la muerte. Es de notar que, pese a la adversidad, el desdichado confía en que la virtud de ella la haga finalmente atender a su insistente súplica. La alegoría, el apóstrofe inicial, las metáforas bélica y carcelaria, la *derivatio*, las perífrasis o la ironía son algunos de los procedimientos de que se vale el autor en la pieza, sin olvidar su particular estructura métrica en octavas de pie quebrado.

### Dezir. García de Pedraza

(I)

¡O castillo tan famosso  
do virtut es posentada,  
e casa pora reposo  
de la gracia tan famadal:  
recuerde tu piëdat

5

en mi tristeza,  
pues sabes qu'en tu bondat  
es mi firmeza.

(II)

No siento error atal  
que te aya cometido 10  
por que causes tanto mal  
a quien tienes ya vençido;  
sálvame si tu plazer  
no es danyar  
al que, por tú lo valer, 15  
te quier amar.

(III)

Mi bien, dime ya qué ganas  
en me fazer andar triste,  
qu'en pensar me naçen canas  
por amar a ti, que viste 20  
mi libertat trasportar  
a tu poder,  
el qual me puede ayudar  
e sostener.

(IV)

E, si tú quieres assí 25 [106v]  
que sienta pena tod'ora,  
quando no pienses de mí,  
verás tal gozo, senyora,  
que tu merçet pasmará  
súbitamente 30  
en ver cómo finará



el tu sirviente.

(V)

Si no me quieres valer,  
mándame que desespere:  
sea en esto tu poder 35  
bastante, si te pluguiere;  
y, en la desesperación,  
yo gozaré,  
por una consolaçión  
que sentiré. 40

(VI)

Si dizes qué m'á movido  
a seer de ti amante,  
dígate que tu sentido  
conoçerle tan bastante,  
que ya en mi joventut 45  
era'stragado  
sino porque tu virtut  
m'á recobrado.

(VII)

Yo razón tengo de amarte  
por fallarte a mí tan buena, 50  
mas, por essa mesma parte,  
me pusiste en tanta pena  
que Dios sabe mi dolor,  
aunque callo,  
visto bien quán amador 55  
de ti me fallo.

(VIII)

Non me mengües, que no crees [107r]  
que te ame como digo,  
que, ausadas, bien lo vees  
—¡tu sentir sea testigo!—, 60  
bien sé yo qu'el atorgar  
en ti falleçe,  
mas en mí el mucho amar  
claro pareçe.

(IX)

Tu discreta ordenança 65  
aya de mí tal memoria  
qu'en la fin de mi esperança  
mi salut reçiba gloria,  
como quier que mi desseo  
no s'estiende 70  
en fazer lo que muy feo  
amor defiende.

**Fin**

No tardes, que yo lo veo  
que s'ençiende  
la muerte, por donde creo 75  
que m'atiende.

12. tienes] tiene SA7 | 13. sálvame] salvante SA7 | 18. me] mi SA7 | 54-56. aunque callo, / visto bien quán amador / de ti me fallo] *sobrescrito en tinta más oscura sobre algo borrado (el papel ligeramente roto)* SA7

1. castillo] castilo *Álvarez Pellitero* | 10. cometido] comendado *Vendrell* | 12. tienes] tiene *Vendrell, Álvarez Pellitero* | 13. sálvame] salvante *Vendrell, Dutton* | 16. quier] quiere *Vendrell, quier* *Álvarez Pellitero* | 57. no crees] non creo *Vendrell*

## NOTAS

1-4. *Castillo*: los castillos jugaron un importante papel en la cultura de la época. La fortificación medieval no es solo “la respuesta material, última y puntual a la presencia de la violencia en la Edad Media, sino que el hecho de fortificarse, además de responder a una necesidad biológica por parte de los hombres en el medievo, responde a una necesidad cultural” (Varela Agüí 2002: 79). De ahí que no deba sorprender la traslación de este elemento al cancionero castellano, ni tampoco que el poeta aloje en él a la virtud (que ha de ser defendida y poco accesible).

Por otro lado, en el arranque de este poema parece sonar el eco del célebre villancico “O, castillo de Montanges”, que recoge Frenk (2003, I: 581) y que, en el ámbito cancioneril, fue glosado por Juan del Enzina (ID4523 “O castillo de Montanges”) y Garci Sánchez de Badajoz (ID0710 “O castillo de Montanches”) –véase Bustos Táuler 2009: 236-241. Lo cierto es que el apóstrofe al castillo se registra también en los dos autores, en cuyos textos se localizan otras claras concomitancias como la reflexión cortesana sobre el propio dolor o el motivo de la muerte de amor –e incluso algunas palabras coincidentes en la rima.

*Tan famoso*: suprimo la coma que Vendrell y Álvarez Pellitero colocan tras “famoso”, por considerar que el siguiente verso (v. 2) no es una subordinada explicativa, sino especificativa: delimita cuál es el castillo en que la virtud se alberga (la dama). Tampoco ha de desecharse que tal vez con este sintagma se refiera a la “celebridad” del castillo de Montánchez (que estaba por Enrique de Aragón) tras su entrega a Juan II a finales de 1429, un episodio con el que Menéndez Pidal relaciona el villancico tradicional (1953, I: 371; véase también Rosell 1953, II: 474).

*Do*: ‘donde’ (Alonso 1986: s. v. *do*); véase 1-ID2406, nota 47-48.

*Posentada*: la forma más común es *aposentado*, -a, si bien el CORDE registra tres ejemplos de *posentado* y uno más en femenino, el de Pedraza (s. v. *aposentado, posentado y posentada*).

*Casa*: mientras la “virtut” se liga a la fortaleza, la “gracia” a un entorno más cercano y agradable como es la “casa”.

*Pora*: compuesto de *por* y *a*, fue la forma originaria de *para*, evolución explicable por un procedimiento de alteración facilitado por el influjo de la antigua preposición *par*, usada en juramentos (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *para*). La forma *pora* se documenta ampliamente en el siglo XV (CORDE: s. v. *pora*) y, en particular, en el *Cancionero de Palacio*, en que figura en varias composiciones (*Cancionero virtual*: s. v. *pora*).

*Reposo / famada*: nótese el juego de *derivatio* en las palabras-rima de los cuatro primeros versos, en los que, a partir del lexema de los vocablos *fama* y *posar*, se enlazan el primero con el cuarto (“famoso”-“famada”) y el segundo con el tercero (“posentada”-“reposo”) –la rima, no casualmente, es cruzada, lo que posibilita un interesante juego semántico-morfológico con estas palabras–; el procedimiento permite extraer una mayor riqueza de matices de cada voz.

Se trata de un largo apóstrofe (cuatro versos) con el que el poeta invoca con vehemencia a la dama, para la que emplea una perífrasis con la que la caracteriza, alegóricamente, mediante una metáfora arquitectónica (Casas Rigall 1995: 79): es fortaleza de virtud y casa de gracia. En cuanto a la asociación con el castillo, ha de ponerse en relación con el gusto por la utilización de imágenes militares aplicadas al cortejo amoroso, una de cuyas muestras es el *Castillo de amor* de Jorge Manrique (ID6152 “Hame tan bien defendido”; véase Beltran 2013: 27-31).

**5-6. Recuerde**: el verbo *recordar* ha de interpretarse aquí con el valor de ‘volver en sí, despertar’ (Cejador 1990: s. v. *recordar*): pide a la dama que su piedad *despierte* (“recuerde”) en tanto él padece la tristeza por su causa (“durante mi tristeza”); ello vendría reforzado por el contenido de los versos 7-8, en los que asegura que es la bondad de esta mujer la que lo incita a ser fiel en el servicio amoroso.

*Piedat*: la diéresis es necesaria para alcanzar el octosílabo. Por otro lado, este verso, oxítono, compensa silábicamente el pentasílabo siguiente, que se convierte en tetrasílabo (Navarro Tomás 1993: 136-137). Lo mismo sucede en otras ocasiones a lo largo del poema.

**9. Atal**: variante de ‘tal’ conocida en castellano medieval y semejante al catalán *aital* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *tal*).

**10. Te**: como ya ocurría en 12-ID2611 (“errart’ en ninguna vía”, v. 19), se trata de un dativo de interés, por cuanto señala la incidencia de la acción realizada por el *yo* sobre la amada.

*Cometido*: el “comendado” que transcribe Vendrell es error, y “cometido” es uno de los verbos que pide el complemento directo “error” del verso anterior.

**11. Por que**: ‘por el cual’, y de ahí que figure separado en la edición.

**12.** *A quien tienes ya vençido*: en el manuscrito figura “tiene”, lectura que siguen el resto de los editores; sin embargo, es error de copia por “tienes”, pues el sujeto de los versos 11-12 (la *senyora*) precisa de la segunda persona singular. Ello vendría reforzado por la existencia de otros errores próximos en los versos 13 (véase nota siguiente) y 18 (véase nota 18), que alertan sobre un amanuense cansado o distraído. Lógicamente, la perífrasis alude al enamorado, quien se siente “vençido” por la dama en la metafórica batalla amorosa.

**13-16.** *Sálvame*: en SA7 figura como “salvante” y así lo ofrece Vendrell; no obstante, “salvante” es preposición con el valor de ‘excepto’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. salvo*), aquí carente de sentido, por lo que entiendo que es error de copia por “sálvame”. El *yo* solicita a la *senyora* su clemencia hacia él, siempre que se cumpla la condición que enuncia (“si tu plazer / no es dañar / al que, por tú lo valer, / te quier amar”).

*Danyar*: Álvarez Pellitero coloca una coma después de esta palabra, separando indebidamente el verbo (“danyar”) de su complemento directo.

*Al que, por tú lo valer*: “por tú lo valer” figura aquí entre comas, ya que lo tomo como un circunstancial de causa colocado antes del verbo, puntuación que no coincide con la de las dos editoras de *Palacio*. Es esta otra perífrasis con la que el *yo* alude a sí mismo: “al que, por tú lo valer, te quier amar”. “Valer” en este caso incide sobre la dama, en el sentido de “ser de naturaleza o tener alguna calidad que merezca aprecio y estimación” (Alonso 1986: *s. v. valer*).

*Te quier amar*: Vendrell lee “quiere”, y Álvarez Pellitero le coloca un apóstrofo para indicar la elisión de la vocal *e*; no obstante, “quier” es variante apocopada del verbo *querer*, presente en multitud de textos de la época (*CORDE*: *s. v. quier*).

**17.** *Mi bien*: vocativo para interpelar a la amada quien, como sucede en otros textos pedrazanos, es fuente de *bien* para el amante.

*Dime ya qué ganas*: el “que” ha de ser interrogativo (así lo transcribe también Álvarez Pellitero), pues la locución conjuntiva con valor causal (“ya que”) equivalente a ‘puesto que’ carece de sentido.

**18.** *En me fazer*: el pronombre personal “me” figura como “mi” en el códice (lectura que siguen el resto de los editores); es un error de copia, posiblemente debido a la influencia del “ti” del v. 20. Sobre su colocación, véase 2-ID2410, nota 14.

**19.** *Naçen canas*: el sufrimiento por amor provoca el envejecimiento de aquel que lo padece, y de ahí que le salgan “canas”.

**20.** *Amar a ti*: la sustitución del pronombre personal átono *te* por el sintagma preposicional “a” + pronombre no solo se antoja necesaria para alcanzar el octosílabo, sino que también dota de una mayor fuerza expresiva al objeto del verbo “amar”.

**21-22.** *Mi libertat*: otra de las metáforas más habituales para la materialización de sentimientos fue la carcelaria; aquí se incide en la pérdida de libertad, enajenada en poder de la mujer.

**23-24.** Ese poder que lo tiene cautivo podría, sin embargo, ayudarlo: la pérdida de libertad no supone un problema.

**25-32.** *Tod'ora*: fusión del adverbio *todo* más el sustantivo *ora*; equivale a ‘siempre’.

*Quando no pienses de mí*: la secuencia es de difícil interpretación, pero quizá puede entenderse que “pensar de” equivale a “pensar en”; el poeta hace referencia al momento en que la *senyora* no lo tiene en el pensamiento, no se acuerda ya de él.

*Verás tal gozo*: la interpretación no es fácil. No hemos de entender estos versos en sentido literal; en realidad, la dama, castillo de virtud, se limita a no conceder favor al enamorado y esto es lo que provoca su dolor. El poeta, sin embargo, la acusa de querer causarle pena y, por ello, proclama con ironía (véase sobre el recurso 13-ID2612) que, cuando ya no se acuerde de él, tendrá gran gozo: el sufrimiento lo llevará a la muerte.

*Pasmará*: aquí entendido en la acepción traslaticia “ocasionar, causar suspensión o pérdida de los sentidos y del movimiento” (Cuervo 1953-1994: *s. v. pasmar*); hemos de relacionarlo con el gozo, que es el desencadena esta especie de desmayo. El verbo aparecía ya en 4-ID2413, verso 65.

*Finará*: de *finar*, ‘terminar, acabar’, pero también ‘morir, fallecer’ (Alonso 1986: *s. v. finar*), sentido más adecuado al texto.

*El tu sirviente*: en la etapa medieval, la construcción de artículo determinado con posesivo en posición prenominal convivía con la que prescindía de él, si bien la primera fue cayendo en desuso a lo largo del siglo XV (Eberenz 2000: 265-266); en las obras literarias, constituía sobre todo un recurso enfático, de inconfundible tono retórico o realzador de la posesión (Lapesa 1971: 278).

**33.** *Valer*: es *mot tornat* (aparece ya en el v. 15), si bien en este caso el significado del verbo es distinto al que adquiriría en aquel contexto (es aquí ‘amparar, proteger, socorrer’; Alonso 1986: *s. v. valer*).

**34-36.** *Mándame que desespere*: la súplica alcanza en esta estrofa su punto más bajo en lo que toca a las expectativas amorosas del enamorado, que solicita como única correspondencia por parte de ella el que le ordene desesperarse.

Nótese el abrupto encabalgamiento de los versos 35 y 36.

*Pluquiere*: idéntica forma verbal aparece en el *retronx* de 10-ID2602.

**37-40.** *Gozaré*: se confirma en estos versos que el amante, vivo reflejo de Macías, lejos de sentirse atormentado, encuentra consuelo en la desesperación (vv. 37, 39-40) e incluso gozo (v. 38).

**41-42.** *Qué m'á*: 'qué me ha'. La paráfrasis de esta secuencia podría ser "Si preguntas qué me ha impulsado a ser tu amante", de ahí que haya que considerar el "qué" interrogativo (como hace Álvarez Pellitero).

*Seer*: cuando la /d/ románica (< -D-) se encontraba entre vocales idénticas (*creder*, *\*seder*, *\*veder*) se perdió antes que cuando estaba entre vocales distintas, de modo que dio lugar a un hiato (*creer*, *seer*, *veer*) que a veces se reducía (*ser*, *ver*) (Penny 2006: 243 y 264).

**43-44.** *Sentido*: como ocurría en 12-ID2611 (v. 7), el entendimiento es una de las virtudes que enamoran al poeta (en este caso, por encima de la habitual belleza, que ni tan siquiera aparece mencionada).

*Conocerle tan bastante*: al contrario que en las demás ediciones, el verso figura en esta entre comas por considerar que "tu sentido" es el referente de "le", de carácter pleonástico ("conocer[le] tu sentido tan bastante" –y, por tanto, es ejemplo de leísmo–).

**45.** *Juventut*: cultismo que se hizo usual antes que el adjetivo *joven* del que deriva (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *joven*); el sustantivo se refiere a un momento del pasado, lo que da pie a pensar que, cuando el poeta formula la idea, ya no se siente en esa etapa vital.

**46.** *Era'stragado*: el sujeto de este verbo y su atributo es el *yó*, quien, tras haber explicado lo que lo mueve a amar a la dama (vv. 41-44), recuerda su estado emocional antes de conocerla (en su juventud). *Astragado* fue la forma más frecuente en los siglos XIII y XIV, procedente de un latín vulgar *\*STRAGARE*, 'asolar, devastar' y este derivado de *STRAGES*, 'ruinas', 'devastación', 'matanza' (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *estragar*), lo que casa bien con la pieza: hasta que conoció a la dama, el poeta se sentía 'arruinado'.

**47-48.** En el manuscrito se lee "tu virtud", no "en virtud", como transcriben Vendrell y Dutton. La conjunción "sino" ha de entenderse aquí como 'salvo' (Corominas y Pascual

1980-1991: *s. v. sz*): la virtud de la dama (v. 47) ha restablecido al poeta (v. 48) de la ‘ruina’ en que vivía siendo joven (vv. 45-46).

**49-52.** *Buena*: a pesar de sufrir en sus propias carnes los martirios de amor a que lo somete esta *senyora*, no por ello deja el amante de considerar la *bondad* una de sus más altas cualidades (en ella incide igualmente en los versos 7 y 17), y quizás el ser “buena” conlleve (“por esa misma parte”) el que lo “ponga en pena” al no concederle favor.

**53.** *Dios*: en varias ocasiones he incidido en la presencia de elementos del ámbito de la religión para la expresión de sentimientos amorosos (la llamada *religio amoris*; véase apartado 1.3.1.), si bien en este caso la mención de la divinidad parece dicho común para expresar dolor superlativo.

**54-56.** *Callo*: la pareja antitética *callar/dezjir* gozó de una gran fortuna en la poesía cancioneril (véase apartado 1.3.1.); el secreto amoroso implica que el poeta debe controlar que sus sentimientos no afloren en ninguna circunstancia (debe *callar*), y por ello, como buen amator, asegura aquí permanecer en silencio (solo Dios conoce su dolor).

**57-58.** *Mengües*: forma del verbo *menguar* que en la Edad Media tiene, además del valor de ‘disminuir’, el de ‘faltar’ —con sus sentidos de ‘carecer’, ‘incumplir’ u ‘ofender’— (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. menguar* y Cejador 1990: *s. v. menguar, minguar, mengoar, mengar*). A pesar de que Álvarez Pellitero considera que se trata de un error por “niegues” (así lo consigna en nota, si bien no interviene en el texto), el valor de ‘faltar’ como ‘ofender’ es aceptable en el contexto, entendiendo que el galán pide a su amada que no lo ofenda con su incredulidad; la petición armoniza, además, con las juras con las que el poeta se prodiga en su poesía (véase 2-ID2410, nota 2) al objeto de encarecer la autenticidad de sus palabras.

*Que te ame como digo*: enlaza por el sentido con lo indicado en la estrofa anterior y, al tiempo, por la forma con la secuencia que sigue.

**59.** *Ausadas*: vocablo procedente de la locución adverbial *a osadas*, ‘con resolución, sin miedo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. osar*); es llamativo que esta poco frecuente variante (CORDE: *s. v. ausadas*; *Cancionerovirtual*: *s. v. ausadas*) se localice también en la canción ID2290 “Pues tanto tuyo feziste” de Francisco Bocanegra (v. 16), citada por García de Pedraza en su *dezjir* 4-ID2413 (vv. 21-24).

*Vees*: véase nota 41-42.



**60.** *Tu sentir sea testigo*: se trata de un pasaje de difícil interpretación; he entendido esta secuencia como un inciso en el que el galán conmina al sentir de ella a que actúe o sea testigo de su amor.

**61-64.** *Atorgar*: derivado del latín vulgar \*AUCTORICARE (que en castellano dio el resultado *otorgar*), tiene aquí el significado de ‘conceder’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. autor*); a pesar de que la variante con *a-* se localiza en textos castellanos (*CORDE*: *s. v. atorg-*), fue más habitual en el oriente peninsular (Coromines 1980-1991: *s. v. atorgar*).

*Falleçe*: de *falleçer*, ‘faltar’, ‘errar’, ‘engañar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. fallir*). Se alude en esta semiestrofa al opuesto comportamiento de galán y dama en la relación amorosa, pues mientras que ella es reacia a conceder el galardón (vv. 61-62), él es un amante entregado a su sentimiento (vv. 63-64).

**65.** *Tu discreta ordenança*: aunque su sentido no es claro, parece que aluda al pensamiento o juicio de la dama, pues un sintagma similar utiliza Álvaro de Luna en su canción ID2577 “A tu discreta ordenança”: “A tu discreta ordenança / inclino mi voluntat / con fiança” (vv. 1-3). Espera que ella lo recuerde (“aya memoria”) tal y como se presentó en la estrofa precedente: lleno de amor.

**67-68.** *La fin*: descendiente semiculto del latín FINIS, ‘límite’, ‘fin’, “el género femenino, hoy desusado en la lengua culta, se hallaba ya en latín, y era frecuente en la Edad Media” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. fin*). Sobre el sustantivo incide el complemento “de mi esperança”, que hace pensar en el final del amante.

*Salut / gloria*: el sentido resulta muy intrincado, pero cabe entender que, ya que la dama conservará un positivo recuerdo de él cuando ya no hay esperanza y llega el fin, su salud recibe gloria.

**69-72.** *No s’estiende en fazer*: la interpretación del pasaje resulta oscura; “s’estiende”, cuyo sujeto es “mi deseo”, puede tomarse como forma de *extenderse*, con el sentido de ‘continuar’: tal vez quiere decir que no hay para él opción de satisfacer su deseo.

Nótese que en los versos 69-70, la compensación se aplica practicando la sinalefa entre la vocal final del octosílabo y la primera del quebrado.

*Muy feo*: expresión equivalente a ‘con fealdad, feamente’.

*Defiende*: en lo antiguo, el verbo *defender* tuvo muy frecuentemente la acepción de ‘prohibir’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. defender*), que es posible atribuirle aquí: el deseo del

amante no continuará haciendo aquello que es prohibido por el amor (sin que quede muy claro a qué se refiere).

**73-76.** *No tardes*: de forma opuesta al resto de los editores, opto por separar esta forma de imperativo del resto de la secuencia, por considerar que el “que” tiene un valor causal (‘pues’).

Adviértase el paralelismo entre el comienzo de la finida y la canción ID6834 “No tardes muerte que muero” de Jorge Manrique (véase Beltran 2013: 80); la temática del deseo de la muerte fue también desarrollada por el comendador Escrivá en ID6278 “Ven muerte tan escondida”.

*M’atiende*: durante la Edad Media, *atender* equivale en ocasiones a ‘esperar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. tender*), acepción que parece corresponderle en el texto.

La muerte acecha a los mártires de amor; es por ello por lo que en la finida, sintiéndola acercarse, la súplica del poeta toma carácter de urgente (de ahí el “No tardes” con que se abre), apremiando a la dama para que lo corresponda (pero es ya demasiado tarde: la muerte lo espera).

## 7. DIEGO HURTADO DE MENDOZA



## 15-ID2395 “PUES NO QUIERO ANDAR EN CORTE”

SA7-1 (f. 1r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 127-128), Dutton (1990-1991, IV: 84), Álvarez Pellitero (1993: 3-6).

*Métrica:* 5; 2x27; a8 b8 b8 a8 c8 / d8 c8 / c7 e8 / e8 f8 / f8 g8 / g7 h8 / h7 i8 / i7 j8 / j8 k8 / k8 l8 / l8 m8 / m8 n8 / n7 ñ8 / ñ7 o8 / o7 h8 / h8 p8 / p7 c8 / c7 e8 / e7 i8 / i8 q8 / q8 r8 / r8 s8 / s8 t8 / t8 u8 / u8 v7 / v8 c8 / c8 w8 / w7 8j. Rimas: **a:** -orte, **b:** -eo, **c:** -(i)ón, **d:** -arcos, **e:** -adas, **f:** -arios, **g:** -(i)os, **h:** -eros, **i:** -ones, **j:** -ado, **k:** -uevas, **l:** -erra, **m:** -(u/i)esta, **n:** -ada, **ñ:** -eto, **o:** -istas, **p:** -ajes, **q:** -anos, **r:** -ía, **s:** -iellos, **t:** -uras, **u:** -í, **v:** -ixos, **w:** -uerpo/-uerco (véase Gómez-Bravo 1998: núm. 2230-1).

El perqué es la pieza que abre actualmente el *Cancionero de Palacio*. De tono lúdico, en él se formulan una serie de cuestiones de diversa índole (social, política, jurídica, religiosa, militar, agraria, popular...) de las que no se espera respuesta; las demandas presentan una evidente finalidad humorística de la que no está ausente la sátira, asociada al contexto inmediato del autor. Los hechos por los que se pregunta semejan fruto de la paradoja (Casas Rigall 1995: 141), de ahí que tampoco se espere respuesta. Tal planteamiento, junto con la crítica social encerrada en algunas de las preguntas, acerca el texto a la *Balade de sens* del poeta francés Oton de Grandson, su posible modelo (Vendrell 1945: 26). En lo formal, el perqué aparece encabezado por una quintilla a modo de *exordium* en el que el autor declara su intencionalidad: cansado de la vida cortesana (vv. 1-2) e incentivado por el deseo de entretenimiento (“deporte”, vv. 4-5), se propone elaborar una pieza poética desconcertante (v. 3); la finalidad lúdica expresada en esta primera estrofa habla de la concepción de la poesía como entretenimiento cortesano, nota común a la mayor parte de las piezas de *Palacio* y que aquí se menciona explícitamente. A esta quintilla siguen “una serie de dísticos octosílabos cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica. La frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente, con lo cual el final de la frase deja siempre la rima en suspenso, ab : bc : cd : de, etc.” (Navarro Tomás 1993: 89). En este caso se observa, además, en cuanto al metro, una marcada inclinación al heptasílabo, pues encontramos varios versos de esta medida que no pueden regularizarse a través de las licencias métricas. Y es que, como apunta Chas Aguión, es su configuración formal, consistente en “la sucesión, no limitada, de dísticos octosílabos

en los que no hay coincidencia entre la rima y la estructura sintáctica” (2012b: 27) lo que permite delimitar esta interesante categoría literaria, de la cual el de don Diego constituiría una de las primeras muestras.

**Perqué. Diego Furtado de Mendoça**

[1r]

Pues no quiero andar en corte  
nin lo tengo por desseo,  
quiero fer un devaneo  
con que aya algún deporte  
e qualque consolación. 5

¿Por qué en el lugar de Arcos  
no usan de confesión?

¿Por qué la dissensión  
faze pro a las devegadas?

¿Por qué malas penyoladas 10  
fazen falsos los notarios?

¿Por qué mandan los vicarios  
ir fraires de dos en dos?

¿Por qué los de por Dios  
andan todos los senderos? 15

¿Por qué los escuderos  
no se pagan de mesones?

¿Por qué grandes ladrones

se van por lo mal poblado?

¿Por qué biven en cuidado  
muchos por saber de nuevas? 20

¿Por qué meten en las cuevas  
vitüallas en la guerra?

¿Por qué hombre bien aferra  
con maneras su reqüesta? 25

¿Por qué en día de fiesta  
no fuelgan los de Granada?

¿Por qué es publicada  
la mierla por mal secreto?

¿Por qué en el *Decreto*  
leen simples canonistas? 30

¿Por qué muchas conquistas  
ordenan finos guerreros?

¿Por qué buenos caballeros  
non olvidan sus corajes? 35

¿Por qué muchos potaxes  
fazen mala digestión?

¿Por qué fazen buen son  
las cuerdas bien acordadas?

¿Por qué muchas pisadas se fazen entre mojones?	40	
¿Por qué muchos corazones se cativan con sus manos?		[1v]
¿Por qué usan los romanos revelarse cada día?	45	
¿Por qué mantienen porfía los que están en los castiellos?		
¿Por qué andan a Muriellos los que viven en baxuras?		
¿Por qué usan de corduras los que biven sobre sí?	50	
¿Por qué aman más que a sí los padres a sus fixos?		
¿Por qué siembran pocos mixos los vezinos d'Aragón?	55	
¿Por qué pide grant mantón el que tiene chico cuerpo?		
¿Por qué parece huerco el que anda despoxado?		

10. penyoladas] penoladas SA7 | 20. Por qué biven] que *parece interlineado entre* Por y biven SA7 | 35. guerreros] *la segunda e interlineada entre las dos r* SA7 | 36. potaxes] una j *sobrescrita*



*con una tinta diferente sobre la primitiva x SA7 | 38. fazen] interlineado por la misma mano entre qué y buen (prácticamente ilegible debido al desgaste del folio) SA7 | 48. a Muriellos] u interlineada sobre la m en otra tinta más oscura SA7 | 50. Por qué usan] qué interlineado entre Por y usan SA7 | 54. pocos] c retocada y ello originó la ruptura del papel SA7*

**Rúb.:** Perqué] Por qué *Álvarez Pellitero* | 6. Por qué] porque *Vendrell* (*así lo transcribe en todos los inicios de las estrofas*), lugar] lugar *Vendrell*, Arcos] arcos *Vendrell*, nos *Álvarez Pellitero* | 8. dissensión] dis[tincion] *Vendrell* | 29. mierla] [nueva] *Vendrell* | 38. fazen] [facen] *Vendrell*, no fazen *Dutton*, fac *Álvarez Pellitero* | 48. a Muriellos] a muriellos *Vendrell*, amuriellos *Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb.:** la rúbrica aparece mutilada, producto de la reducción de los márgenes originales en las reencuadraciones sufridas por el manuscrito (véase Tato 2003: 498-501); con todo, es posible leer su contenido sin dificultad. Asimismo, el folio está plagado de anotaciones, especialmente en el margen derecho e inferior; a primera vista, parecen pruebas de pluma sin sentido (véase apartado 4.2.), un fenómeno bien conocido en manuscritos e impresos antiguos. Sobre las *probationes calami* véase Tato (2011), en donde puede encontrarse otra bibliografía.

*Perqué:* la rúbrica indica la categoría poética de la pieza, un perqué; es esta la primera vez que se emplea la voz como término técnico, algo no demasiado frecuente en el cancionero cuatrocentista, que apenas cuenta con siete textos más así rotulados (Dutton 1990-1991, VII: 586). En cuanto al origen de la denominación, fue la pregunta “¿por qué?”, que encabezaba los dísticos en las primeras muestras del género (como aquí sucede), la que le dio nombre (Navarro Tomás 1993: 184). *Álvarez Pellitero* ofrece el epígrafe *Por qué*.

3. *Fer.* aun cuando los infinitivos de la tercera conjugación latina se adaptaron al modelo de los de la segunda mediante el cambio de acentuación y vocal temática antes del surgimiento del español escrito, el verbo FACERE escapó parcialmente a este cambio, manteniendo su forma rizotónica y reduciéndose en español medieval a *fer*. Coexistía en los textos medievales con *fazer* (variante que sigue el camino normal de los infinitivos de la tercera conjugación) e incluso con *far* (reflejo del latín hablado \*FARE), pero fue *fazer* la que finalmente acabó por imponerse antes del fin de la Edad Media (Penny 2006: 264).

*Devaneo*: formado a partir del verbo *devanear* “decir o hacer desconciertos o devaneos; disparatar, delirar” (Alonso 1986: *s. v. devanear*). Anuncia el carácter del texto que, como he indicado, se compone de una sucesión de preguntas ciertamente sorprendentes en tanto carecen de respuesta.

4. *Deporte*: ‘solaz, entretenimiento’. En su acepción actual de “actividad comúnmente al aire libre, con objeto de hacer ejercicio físico” es calco moderno del inglés *sport*; todavía en el *Diccionario* de la Academia de 1884 no se registra este significado (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. portar*).

El autor indica aquí, por tanto, la naturaleza de su perqué: es un “devaneo” y un solaz, en este caso sustitutivo del que produciría el “andar en corte”; ello nos habla del carácter de divertimento propio del poema (Chas Aguión 2012b: 17).

5. *Qualque*: forma probablemente debida al influjo occitano o a los dialectalismos (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. cual*); tiene el significado de ‘alguno o cualquiera’ (Alonso 1986: *s. v. cualque*).

6-7. *Lugar*: *gu* es grafía característica del aragonés (Alvar 1973-1978, I: 277) y explicable por la procedencia geográfica de los copistas de SA7 (véase apartado 6). Vendrell prescinde de este rasgo y ofrece “lugar”.

*Arcos*: el manuscrito plantea problemas, pues hay una mancha en este lugar y la lectura no es clara. Tanto Vendrell como Dutton leen “arcos”, mientras que Álvarez Pellitero, sin ninguna explicación, se inclina por “nos”; he optado también por la forma “Arcos”, que es lo que con dificultad se lee en SA7, pero, dado el contexto, entiendo, como Dutton apunta en el Índice global (1990-1991, VII: 376), que se trata de un topónimo. Es probable que el autor se refiera a la población de Arcos de la Frontera, situada actualmente en la provincia de Cádiz, y cuyos orígenes se remontan a la época romana: habitada por los musulmanes durante la Alta Edad Media, fue conquistada por Fernando III en 1250 y, tras rebelarse contra Alfonso X, sus habitantes mudéjares fueron expulsados y la villa se repobló con cristianos; de este modo, la localidad quedó en la frontera con el reino nazarí de Granada –característica que recuerda el topónimo–, y durante dos siglos sufrió invasiones hasta que fue dada en señorío, momento en que se convirtió en ducado, en el siglo XV (Albaigès 1998: *s. v. Arcos de la Frontera*). Lo cierto es que en la primera mitad del cuatrocientos, Arcos vivió varios cambios de titularidad: en 1401 había sido entregada por Enrique III al condestable Ruy López Dávalos, quien la poseyó hasta 1422; al año siguiente, pasó a manos del almirante Alonso Enríquez, aunque solo permanecería en este linaje hasta 1429, cuando Fadrique Enríquez la cambia a Juan II

por Palenzuela, volviendo a convertirse en territorio de realengo. Sin embargo, en 1440 el monarca concede la villa a Pedro Ponce de León con el título condal, aun cuando tanto sus vecinos como el adelantado mayor de la frontera, Per Afán de Ribera, opondrán resistencia a la autoridad de don Pedro hasta 1442, año en que la protesta se apaga (Carriazo Rubio 2003: 126-127).

Es la ubicación fronteriza de Arcos entre los reinos cristianos y musulmanes la que da la clave para la interpretación de estos versos: Diego Hurtado afirma socarronamente que en Arcos “no usan de confesión” (es decir, no participan del sacramento cristiano de la penitencia), porque con probabilidad existía una importante diversidad religiosa entre sus habitantes, en gran medida producto de la localización geográfica. A este respecto, apunta Ladero Quesada que en los señoríos del ámbito gaditano y jerezano existían grupos de judeoconversos, protegidos por los propios titulares, a quienes prestaban servicios eficaces como “facedores” de sus rentas y negocios; también habría que señalar la presencia de los elches o tornadizos, cristianos de lugares de frontera que se habían islamizado, e incluso los esclavos musulmanes, “guineos” o canarios, especialmente en los puertos (1998: 437-438), por no hablar de la frecuente y, en ocasiones, pacífica penetración de población morisca, en épocas de tregua, en territorios cristianos fronterizos por motivos comerciales (González Jiménez 1993: 106-107). Con respecto a la penitencia, no hay que olvidar tampoco que había adquirido, a partir del IV Concilio de Letrán (1215), un papel primordial entre los sacramentos cristianos, y en torno a ella giraba la vida moral de los fieles y la acción pastoral de la Iglesia (Soto Rábanos 2006: 415); así, en la Baja Edad Media se consideraba importante y necesaria la confesión secreta de los pecados, de lo que es muestra la proliferación de manuales de confesión durante los siglos XIV y XV en la Península Ibérica (*ibid.* p. 412).

**8-9.** *Dissensión*: ‘discrepancia, diferencia’ (Alonso 1986: *s. v. dissensión*); Vendrell lee erróneamente “dis[tincion]”.

*Pro*: ‘provecho’ (Alonso 1986: *s. v. pro*).

*Devegadas*: como ya señaló Álvarez Pellitero, se trata de un modismo adverbial equivalente a ‘de veces, a las veces’ (Alonso 1986: *s. v. devegadas*). La paráfrasis del dístico podría ser la siguiente: “¿Por qué a veces se saca provecho de la discrepancia?”. No es imposible que el autor, en el momento de formular la pregunta, tuviese en mente una situación cercana y conocida por su auditorio en la que un conflicto de intereses entre dos o más personas se hubiese resuelto favorablemente para un tercero merced a la diversidad de puntos de vista que manifestaban las diferentes partes.

**10-11.** *Penyoladas*: se trata de una forma derivada de *peñola* “pluma cortada que sirve para escribir” (Alonso 1986: s. v. *peñola*); parece estar empleada aquí en el sentido que más adelante adopta en el ámbito jurídico, como se percibe en refranes y frases hechas como “echar peñoladas”, que significa “escribir querellas, peticiones y cosas tales contra otro” (Correas 1992: s. v. *peñoladas*), “peñoladas y no puñaladas”, que alude a “que se venga uno por justicia, no matando” (*ibid.*), etc. Este significado viene corroborado por el verso siguiente, donde se habla de “notarios”, oficio vinculado con la escritura y hacia el que posiblemente apunte también el epíteto “malas”.

*Notarios*: “persona pública que confiere plena fe o autenticidad a los documentos que autoriza como tal en forma pública” (Simó Santonja 2007: 45). Covarrubias apunta que “antiguamente (los notarios) eran los que escribían con abreviaturas, con gran velocidad” (1994: s. v. *notario*), lo que enlaza con el significado del “penyoladas” del verso anterior. En la elaboración de documentos, eran los encargados de cuidar los conceptos, el lenguaje y la forma, y habían de sujetarse a los requisitos formales para la redacción de escritos (indicación del lugar y fecha en que se otorga, presencia de testigos, otorgamiento, autorización...); de no hacerlo, invalidaban la veracidad del instrumento público (Simó Santonja 2007: 212-230). Asimismo, se concedía especial importancia a la ausencia de *vicios* en el documento (rasuras, letras enmendadas, falso sello, etc.), en aras de evitar los instrumentos falsos o falseados (*ibid.* p. 46). Es probable que la pregunta de don Diego aluda a esta circunstancia: las “malas penyoladas” invalidarían el escrito notarial. Ha de tenerse en cuenta, además, que en la Baja Edad Media y en relación con este oficio se producen toda una serie de problemas, bien estudiados por los historiadores, que se agudizan en la última centuria del Medievo: algunos tienen que ver con quién nomina a estos escribanos públicos, también con la forma de transmisión del oficio, o con la capacitación profesional de quienes ocupaban el cargo (Rábade Obradó 1996: 126-130); de hecho, muchas personas no bien formadas desempeñaban esta responsabilidad (Riesco Terrero 2003: 181). Durante el reinado de Juan II, momento en que hubo de ser compuesto el perqué, los problemas alcanzaron un punto crítico: existían “notarios que adolecían de tal modo de la necesaria preparación para ejercer su oficio, que sólo eran capaces de trazar su firma y signo acostumbrados, notarios que, llevados igualmente por su escasa preparación, eran incapaces de confeccionar los documentos en la forma debida, ocasionando la anulación de cartas y escrituras, con los múltiples perjuicios que esto provocaba”; y es que, con frecuencia, “se obviaba el preceptivo examen para acceder al oficio notarial”, además de que muchos de ellos llevaban a cabo su trabajo mal y a sabiendas, tergiversando la verdad a favor de otros intereses (Rábade Obradó

1996: 132-133). Así es que la pregunta de Diego Hurtado se entiende perfectamente en este contexto de descrédito y descontrol de este oficio, cuya regularización hubo de esperar hasta la promulgación de la llamada *Pragmática de Alcalá* (1503) o “Real provisión de ordenanzas de Isabel I de Castilla con normas precisas para la elaboración del registro público notarial y la elaboración de copias autenticadas”, vigente durante casi las cuatro centurias siguientes (véase Riesco Terrero 2004; sobre la grave crisis institucional del notariado castellano bajomedieval véanse los trabajos de este investigador). Tampoco debe olvidarse, en relación con la biografía de don Diego, que hasta 1442 su padre se vio envuelto en numerosos pleitos con su hermanastra Aldonza y el marido de esta, Fadrique Enríquez, por la herencia del difunto almirante Diego Hurtado de Mendoza, lo que quizá el joven poeta tenía en mente al inventar esta pregunta.

**12-13.** Durante el siglo XIII se produce el nacimiento de las órdenes mendicantes, impulsadas por las figuras fundamentales de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán. Frente a la corrupción y ostentación de la Iglesia en esos momentos, San Francisco propone una vuelta a la pureza y humildad del cristianismo primitivo; por ello, el santo, como ya había hecho Jesús en el envío apostólico (“llamando a sí a los doce, comenzó a enviarlos de dos en dos, dándoles poder sobre los espíritus impuros”, *Mt* 6, 7-13), instituye la predicación de los frailes de su orden de dos en dos, disposición que, en adelante, seguirán los franciscanos (véase Cantera Montenegro 1998) y que, en última instancia, ha de responder también a motivos de seguridad personal. A ello se debe referir Diego Hurtado en esta pregunta.

**14-15.** *Los de por Dios*: alusión a los mendigos; la palabra se formaría a partir de la costumbre de estos de pedir “por Dios”; de aquí saldrán posteriormente derivados como *pordiosero*, *pordiosear*, etc. (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. Dios*). Se alude a la condición errante de los vagabundos (“andan todos los senderos”), posiblemente porque no disponen de domicilio.

**16-17.** *Pagan*: ‘contentan, satisfacen’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. pagar*); véase 2-ID2410, nota 17-20.

*Mesones*: ‘venta, posada rural’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. manido*). Aunque el oficio de escudero era desempeñado a menudo por un noble, joven y aprendiz (posteriormente podía ascender a la condición de caballero), algunos escuderos contaban con una posición social inferior. Así, por ejemplo, Antón de Montoro escribió una composición en la que describe los atavíos de un escudero que visita una posada; en ella se mofa retratándolo como

pobre (el texto ID3043 “Capirote y sombrero”). También el refranero se hizo eco de la estrechez en la que vivían estos hombres; se percibe en sentencias como “el escudero cuando viene a comer, toma la vihuela y empieza a tañer. Llega acá, mi vida, tomaréis placer; esta es la vida que habéis de tener”, dicha, según Correas, “a propósito de no tener qué comer, y se procuran alegrar y disimular su mala ventura” (1992: *s. v. escudero*); “escudero pobre, muéresele el caballo”; o “escudero pobre, taza de plata y cántaro de cobre” (*ibid.*), por no hablar, del escudero pobre del *Lazarillo* o, ya en el siglo XVII, del célebre Sancho Panza, labrador que don Quijote elige para desempeñar tal ocupación. Por tanto, los escuderos “no se pagan de mesones” porque no tienen dinero para frecuentar este tipo de lugares (y recuérdese que García de Pedraza, con quien Diego Hurtado sostiene relaciones literarias, podría haber ejercido este oficio al servicio de Íñigo López de Mendoza, padre de don Diego). Por otro lado, el propio Dutton considera este dístico como la cita de un refrán; sin embargo, no he localizado una sentencia cercana a esta formulación (véase apartado 2.3.2.)

**18-19.** Parece lógico que los ladrones, una vez cometido un robo, huyan por zonas poco habitadas (“lo mal poblado”) para no ser vistos y descubiertos.

**20-21.** *Cuidado*: ‘preocupación’ (véase 1-ID2406, nota 47-48). Quizá este dístico aluda a los chismosos, personas entregadas a murmuraciones, cuentos y rumores.

**22-23.** *Vitiallas*: ‘provisiones, avituallamiento’ (Alonso 1986: *s. v. vitualias*). Uno de los problemas que había que enfrentar en la guerra era el del aprovisionamiento de víveres, pues la táctica de los sitios buscaba rendir al enemigo por hambre y sed. Así, parece lógico que se guardasen alimentos en las cuevas, no solo porque se conservaban mejor dadas las condiciones ambientales, sino también, y sobre todo, porque así quedaban ocultos y a salvo del pillaje (véase Carlé 1977: 306-319).

**24-25.** *Maneras*: ‘mañas, procedimientos hábiles’, que luego pasó a significar ‘modo adecuado de hacer algo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. manera*).

*Requiesta*: ‘demanda, petición’ (Alonso 1986: *s. v. recuestar*), pero también ‘galanteo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. querer*). Se trate de una petición o un galanteo, lo que evidencia esta cuestión es que el hombre utiliza procedimientos hábiles para ver cumplido lo que pretende.

**26-27.** *Fuelgan*: ‘huelgan, descansan’ (Alonso 1986: *s. v. folgar*). Se refiere esta pregunta a los musulmanes que habitaban el sur de la Península Ibérica: ha de recordarse que el reino nazarí de Granada fue, hasta su toma en 1492 por los Reyes Católicos, el último estado islámico subsistente de Al-Ándalus; al ser su religión la musulmana, sus días festivos no coincidían con los establecidos por la cristiana, de ahí que el autor se pregunte por qué en días de fiesta

(desde el punto de vista del cristiano), los musulmanes siguen trabajando. La demanda no está exenta de la socarronería que se manifiesta en otras; sin embargo, y como sucede en otras ocasiones, reproduce una característica real del contexto de la época. Ha de tenerse en cuenta, además, que el tema granadino estaba muy presente en la mentalidad castellana de la época, pues en la década de 1430-1440, momento en que Diego Hurtado compuso sus piezas, se produce lo que Suárez Fernández denomina la segunda guerra de Granada (1430-1438; véase 1993: 33): tras la victoria de La Higuera (1431), claro triunfo para el condestable, este continuó desempeñando una política de avance hacia Granada, haciendo retroceder en los años siguientes la frontera del taifa e inculcando la idea de la destrucción de la ciudad (Suárez Fernández 1964: 131-132).

**28-29.** *Publicada*: “hacer notoria o patente, por voz de pregonero o por otros medios, una cosa que se quiere hacer llegar a noticia de todos” (Alonso 1986: s. v. *publicar*).

*Mierla*: Vendrell leía erróneamente “nueua”. Álvarez Pellitero lo considera femenino de *mirlo*, que documenta desde el siglo XV; lo cierto es que, en latín, la forma normal para designar a esta ave era el femenino MERŪLA, que pasó al castellano como *mierla* y, posteriormente y por influjo de otros nombres de pájaro, se convirtió en el masculino actual *mirlo* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *mirlo*). De hecho, se documenta otro ejemplo de la palabra para referirse al ave (independientemente de su género) en el siglo XV, en el *Libro de los exemplos por A. B. C.* de Clemente Sánchez de Vercial (*CORDE*: s. v. *mierla*). En su edición, Álvarez Pellitero, se hace, además, eco de una tradición por la cual el mirlo era conocido como mal guardador de secretos: si un marido sospecha de la fidelidad de su esposa, no tiene más que tomar el ala izquierda de un mirlo y ponerla en el pecho izquierdo de su mujer cuando ella duerma; de esta manera, la esposa dormida contará a su marido todo lo que ha hecho. Efectivamente, debía de ser esta la creencia a la que aludía el poeta, pues como recoge también Collin de Plancy en su *Diccionario Infernal*, “si se coloca su corazón (del mirlo) debajo de la cabeza de una persona dormida, y se pregunta a esta, contestará a cuanto se le pregunte y dirá todo cuanto ha hecho en aquel día” (1842: s. v. *mirlo*).

**30-31.** *El Decreto*: se trata de una mención al *Decretum Gratiani* o *Concordia discordantium canonum*, obra de la primera mitad del siglo XII escrita por el monje camaldulense Graciano – auténtico padre de la ciencia canónica– en la que se coleccionaron y concordaron los textos canónicos de los once primeros siglos del cristianismo (García y García 1999: 33-35). La aparición de esta y otras producciones legales conocidas como las *Decretales* de los Papas, junto con la intensa actividad legislativa de estos, dio lugar desde finales de ese siglo a un

“importante desarrollo de la ciencia canónica que se prolongó hasta fines de la siguiente centuria. Estos estudiosos de los textos legales, formados en Bolonia, se dedicaron fundamentalmente a su aclaración y comentario siguiendo la técnica de los glosadores” (Artola 1993, V: *s. v. canonistas medievales*). El *Decreto* y otras colecciones posteriores se leían e interpretaban en las universidades durante toda la Edad Media y solo tras cuatro años de estudio los canonistas se encontraban capacitados para “leer” (es decir, explicar) un “título” (parte de un libro de esta materia); tras cinco podían “leer” una obra completa (García y García 1999: 84). Entre las universidades ibéricas, de tradición boloñesa, Salamanca fue la principal; no obstante, parece ser que sus profesores no poseían la misma formación que los boloñeses, pues, dada la escasez de doctores, frecuentemente aparecen en la ciudad licenciados e incluso simples bachilleres como titulares de cátedras en las que se impartía la lectura ordinaria de los cánones. Igualmente, en tiempos de peste, se documentan casos de bachilleres que concurren con doctores y con licenciados para suplencias de las clases de los docentes ordinarios ausentes a causa de la enfermedad, e incluso los simples estudiantes que no habían alcanzado el bachillerato podían sustituir a los bachilleres en esas y otras ocasiones (*ibid.*).

Aunque probablemente quepa aducir otras explicaciones, es posible que la pregunta de Diego Hurtado encubra una censura a ese tipo de circunstancias, pues lo que resulta claro es que se trata de una crítica hacia la formación de los canonistas contemporáneos (en este sentido, la utilización del adjetivo “simples” es muy significativa). En otro orden de cosas, tampoco ha de perderse de vista que en la época en que don Diego escribió sus piezas, la religiosidad se vio profundamente marcada por el Gran Cisma de Occidente y las subsiguientes crisis conciliares, una de las cuales llevó en 1431 a la celebración del Concilio de Basilea, al que los castellanos se incorporaron a partir de 1433, si bien pronto se decantaron por una postura de apoyo al por entonces Papa Eugenio IV (Suárez Fernández 1960: 107-112, 135-136).

**32-33.** *Finos*: ‘lo sumo, lo perfecto’, posteriormente también ‘sutil’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. fino*). Acaso haya que entender que se cuestione aquí la aparente contradicción que entrañaba el ideal de caballería y cortesía cuatrocentista con el quehacer propio del campo de batalla, pues, a la vez que atendía a sus ocupaciones militares (tales como la guerra y conquista de territorios), el caballero bajomedieval había de tomar parte en las galanterías palaciegas, que a veces lo alejaban de los deberes del guerrero (véase Baranda Leturio 1994).



**34-35.** *Corajes*: ‘accesos de enojo’, sentido que el término, también empleado en plural, presenta ya en el *Libro de buen amor* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *corazón*). Hay, asimismo, ejemplos de ese furor guerrero en la épica (véase Armistead 2000: 69-77 y 170-173). La pregunta asocia esa actitud con los buenos caballeros.

**36-37.** Es claro que excederse en el comer acarrea consecuencias negativas para el organismo y la digestión.

**38-39.** *Fazem*: en el manuscrito no se percibe el vocablo con claridad: el copista, como en otras ocasiones, incurre en error por omisión y no copia la palabra que figura en la fuente que utiliza como modelo; sin embargo, probablemente al revisar el texto, advierte el descuido y entre el “qué” y el “buen” escribe encima la palabra correspondiente, hoy difícil de leer debido al desgaste del folio. En su edición, Vendrell reconstruye “facen”, mientras que Dutton ofrece por “no fazen” y Álvarez Pellitero “fac”. La lectura de Dutton resulta un tanto improbable, pues la existencia de dos vocablos es hipótesis difícil de sostener si se observa con atención el manuscrito; posiblemente su propuesta se explique porque, así, consigue el octosílabo (no obstante, el poema presenta otros ejemplos de hipometría difícilmente solucionables). Por su parte, Álvarez Pellitero justifica “fac” como forma apocopada de presente con carácter dialectal y advierte de que tanto la falta de concordancia que ello provoca (pues el singular no conviene al sujeto plural de la oración, “las cuerdas bien acordadas”) como la hipometría eran todavía frecuentes en esta época; sin embargo, no se explica su lectura, pues si bien la palabra escrita en el verso ha de ser corta (de ahí que la postura de Dutton sea difícil de aceptar), las razones aducidas no justifican suficientemente su elección. He optado por la forma “fazen”, tal y como proponía Vendrell (en su caso con la grafía *c* en lugar de *z*), tanto porque es lo que con dificultad se lee en el códice, como porque la utilización de esta forma verbal no es ajena al poema (versos 11, 37 y 41) y, además, casa con el sentido de la pregunta; con respecto a la elección de la grafía *z*, sigo el uso del manuscrito, que emplea este grafema en los demás ejemplos de *fazer* presentes en el texto. En cuanto a la exégesis de la pregunta, es evidente que un instrumento musical de cuerdas bien afinadas (“bien acordadas”) emite un bello sonido.

**40-41.** *Mojones*: “señal permanente para fijar los linderos” (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *mojón*). Parece que se trate de otra obviedad, pues la distancia entre dos mojones es necesariamente larga.

**42-43.** El vuelto del folio se inicia con un epígrafe debido a una mano posterior que reza *Obras de Diego Furtado de Mendoza*; es posiblemente la misma mano que, en el recto del folio 2, escribe *Obras de don Alvaro de Luna condestable de Castilla*.

En lo que concierne a la interpretación de la pregunta, esta no resulta muy clara. Como hipótesis, se puede apuntar que quizá se refiera a la facilidad con que determinadas personas sucumben al enamoramiento y se dejan arrastrar por sus devastadores efectos (recuérdese que el corazón como símbolo del amor fue objeto de diversos juegos poéticos en poesía de cancionero; véase apartado 1.3.1. y 13-ID2612, nota 1).

**44-45.** *Revelarse*: indudablemente, el vocablo ha de entenderse en este contexto como sinónimo de ‘sublevarse’ (en español actual, *rebelarse*). En el marco de la profunda crisis religiosa desencadenada por el Cisma de Occidente y los concilios convocados durante la primera mitad del siglo XV, Roma fue también campo de luchas intestinas entre partidarios y detractores del papado (Suárez Fernández 1960: 65); así, por ejemplo, uno de los episodios más conocidos acaecidos en el marco del Concilio de Basilea (1431-1439) fue la revolución iniciada en esta ciudad por los enemigos del Papa, que llevó al pontífice Eugenio IV a abandonar Roma como fugitivo (Álvarez Palenzuela 1999: 25). Otros sucesos semejantes quizá motivaron que Diego Hurtado se preguntase por la asiduidad de estas insurrecciones.

**46-47.** La guerra medieval, en su forma más corriente, consistía en una sucesión de asedios a castillos y ciudades, acompañados de otras acciones como las escaramuzas y devastaciones, con algunos combates de mayor importancia; por ello, ante el asedio a un castillo, sus ocupantes (como es lógico) oponían resistencia (“mantienen porfía”), y el sitio se prolongaba a veces durante meses. Así ocurrió, por ejemplo, en Montsegur (1244), prototípico ejemplo de resistencia que se prolongó durante un año entero (Contamine 1984: 127).

**48-49.** *A Muriellos*: en el manuscrito, las dos palabras aparecen aglutinadas y se omite la *u* de “Muriellos”, que parece estar interlineada sobre la *m*. Así lo entienden los demás editores de SA7, si bien con matizaciones: Vendrell separa “a” de “muriellos”, sin dar otra explicación, en tanto Dutton ofrece esta misma segmentación pero, además, en el Índice global entiende “Muriellos” como topónimo (1990-1991, VII: 376); por su parte, Álvarez Pellitero lo lee como una única palabra, “amuriellos”, y apunta que la lección correcta sería “amariellos”, que, a su juicio, concuerda perfectamente con el verso siguiente. Lo cierto es que la fijación de una lectura que arroje luz sobre el significado de esta pregunta no resulta tarea fácil; en este sentido, lo primero que ha de recordarse es que la segmentación de palabras que ofrece

el manuscrito no se ajusta a nuestros usos, y resulta harto frecuente la aglutinación de dos o tres vocablos en una misma forma (especialmente cuando existe algún elemento átono).

González Ollé, en un breve artículo sobre la pregunta (1964), interpretaba “muriellos” como diminutivo de ratón, y el sustantivo “baxuras” del verso siguiente como ‘basuras’ (‘desperdicios’); aplicando estas soluciones, su paráfrasis de la secuencia es la siguiente: “¿Por qué se ocupan de (o ‘andan tras’) los ratoncillos / los que viven en medio de (o ‘entre’) basuras?”. Esta solución no parece la idónea, puesto que, por un lado, es poco probable que “baxuras” equivalga a “basura”; por otro, resulta difícil aceptar “muriello” como diminutivo de ratón, forma no documentada en ningún otro texto (*CORDE*: s. v. *muriello*). Y es que, normalmente, la forma de diminutivo era *morcillo*, *morezillo* o *murezillo* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *mur*); con todo, no es imposible que pueda tratarse de un orientalismo no documentado –la diptongación en *-iello* es frecuente en aragonés (Zamora Vicente 1989: 217). La lectura de Álvarez Pellitero, quien entiende que se trata del aragonesismo “amariellos” (en castellano “amarillos”), no es totalmente descartable: esta palabra se refería ya desde el latín a “la palidez de los que padecían de ictericia, enfermedad causada por un trastorno en la secreción de la bilis o humor amargo”, y durante la Edad Media fue también sinónimo de ‘pálido’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *amarillo*); aceptando la propuesta, la pregunta haría alusión al hecho de que “los que viven en baxuras” enfermasen de ictericia (quizá por sus malas condiciones de vida). Aún así, la consideración de “amuriellos” como una única palabra con el significado de ‘enfermos de ictericia’, supone la aceptación de que la letra *u* es error por *a*, vocal necesaria para formar “amariellos”; bajo este punto de vista, tampoco la solución de Álvarez Pellitero resulta completamente convincente.

Aunque con dudas, la propuesta de Dutton –adoptada en esta edición– parece la más aceptable: el investigador, aunque no explica su elección, entiende “Muriellos” como un topónimo; esto lo lleva a separarlo de “a”, que considera preposición. La probada existencia de una población en la montaña asturiana con este topónimo (VVAA, 1832: s. v. *Muriellos*), la vinculación del autor con esa zona (los Mendoza tenían dominios señoriales en Asturias), así como el hecho de que en el texto aparezcan otros topónimos (“Arcos”, v. 6; “Granada”, v. 27; “Aragón”, v. 55) son algunas de las razones por las que, presumiblemente, podría tratarse de la aldea de “Muriellos”, que se compone de los barrios de Villarejo, Muriellos de Abajo y Muriellos de Arriba, poco distantes entre sí (*ibid.*). La paráfrasis a esta pregunta podría ser la siguiente: “¿Por qué van a Muriellos los que viven en baxuras?”, sin que quede muy claro a qué se refiere el autor con el vocablo “baxuras” (quizá tenga que ver con la distinción entre Muriellos de arriba y de abajo, pero ello es pura especulación). Resta por saber cuál fue el

contexto concreto de redacción de esta pregunta, tarea en extremo ardua y que rebasa los límites de esta edición.

**50-51.** *Biven sobre sí*: parece que ha de entenderse como sinónimo de “estar sobre sí”, que significa “ser dueño de sí mismo” (Cuervo 1953-1994: *s. v. sobre*), y podría aludir a la sensatez de quien se sabe cuidar solo.

**52-53.** *Sí*: es *mot tornat*, pues aparece ya en el verso anterior.

El amor filial que profesan los padres a sus vástagos es también objeto de interrogación para don Diego.

**54-55.** *Mixos*: se refiere a la semilla de la “planta de la familia de las gramíneas originaria de la India, con los tallos de unos seis centímetros de longitud, hojas planas, largas y puntiagudas, y flores en panojas terminales encorvadas en el ápice” (Alonso 1986: *s. v. mijo*). Con respecto al sentido de esta pregunta, parece que se trate de una burla hacia la agricultura aragonesa bajomedieval, fundamentada casi exclusivamente en el secano (Ubieto Arteta 1994: 103) y que no debía de ser muy boyante, pues “noticias del siglo XV revelan, en efecto, el escaso desarrollo que en general tenía la agricultura aragonesa” (Altamira y Crevea 1902-1914, II: 220). Para la confusión de sibilantes, véase apartado 5.

**56-57.** Parece que alude en este caso a la codicia del hombre y al afán de riqueza, ejemplificado a través de un individuo que pide una vestidura más grande de la que necesita, muy probablemente no solo en tamaño, sino también en calidad – piénsese que, como prenda, el mantón era “el nombre de un manto muy rico” (Bernís 1956: 40). Quizá constituya también una censura hacia quienes lo portaban no correspondiéndoles por ser de posición social baja (recuérdese que Diego Hurtado adquirió la condición de noble por derecho de linaje); pretendían, así, externamente ascender de categoría.

**58-59.** *Huervo*: “personaje mitológico que personifica la Muerte o el Infierno, del latín ORCUS ‘Plutón’” (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. huervo*). Quizá sugieren estos versos el parecido que guarda quien está desposeído de riquezas (un mendigo errante, que probablemente vestiría ropas oscuras y desvencijadas) con la figura de la muerte; y es que, posteriormente, como apunta Covarrubias, el vocablo *huervo* comenzó a usarse también como antonomasia para designar al que “está siempre llorando y triste, escondido en las tinieblas y oscuridad, por ser un retrato de la muerte” (1994: *s. v. huervo*).

## 16-ID2400 “YA CON TANTA FERMOSSURA”

SA7-6 (f. 3r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 131), Dutton (1990-1991, IV: 85), Álvarez Pellitero (1993: 9), Dutton y Roncero (2004: 137).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 y8 x8 / a8 b8 b8 a8 a8 c8 c8 x8. Rimas: **x:** -ura, **y:** -ira, **a:** -ado, **b:** -ar, **c:** - (i)ente (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-550, 1174-44).

Es la primera de las canciones de Diego Hurtado de Mendoza que se copia en SA7. De una sola vuelta, al igual que las otras muestras suyas de este género, la pieza es de difícil exégesis. Tras anunciar en la cabeza que la “fermosura” de la dama mata la virtud del amante y causa, así, su enajenación mental, el poeta insiste en que nada ni nadie puede controlar el pensamiento de quien está enamorado, porque la Naturaleza hizo a su dama hermosa sin límite ni tacha, y el verla provoca que el pensamiento vuele; por ello, el yo lírico considera que solo alguien con osadía será valiente en amar, lo que recalca en la suerte de epifonema que sirve de colofón a la pieza: lo que procede es que ese valiente enamorado, con gesto gracioso, deje a un lado la cordura para entregarse al sentimiento. Uno de los aspectos más llamativos es el distanciamiento respecto a lo poetizado, pues si bien el autor se dirige a la dama en la primera estrofa, no así en la segunda, sin que exista tampoco ninguna alusión a su situación personal: al contrario de lo que sucede habitualmente, no participa de las circunstancias referidas en esta pieza. La *derivatio* de formas verbales (“vedado”-“vedar”, “obrar”-“obrado”) es, al igual que en 19-ID2414 e 21-ID2417, el principal procedimiento formal empleado.

### **Canción. Diego Furtado de Mendoça**

Ya con tanta fermosura  
matades a quien vos mira:  
la virtud qu'en vos espira  
engendra mucha locura.

El pensar no es vedado 5  
 nin se podría vedar,  
 pues Natura quiso obrar  
 lo que pudo aver obrado;  
 e, por ende, quien, osado,  
 en amar será valiente, 10  
 ¡con gracioso continente,  
 levar de sí la cordura!

**Rúb.** Diego Furtado] e *interlineada entre la i y la g; y r entre la u y la t SA7* | **1.** tanta] -nt-  
*sobrescrito sobre algo borrado, probablemente una a SA7* | **7.** pues] e *está interlineada entre la u y la s*  
*SA7*

**7.** pues] pus *Vendrell* | **12.** levar de sí] leva desí *Dutton y Roncero*

## NOTAS

**Rúb. Canción:** el texto se presenta en el manuscrito con el término técnico que permite considerarlo como una muestra de ese género. Formalmente, las canciones de Diego Hurtado están muy próximas al modelo que triunfará en la segunda mitad del siglo XV: una cabeza de cuatro versos octosílabos, a los que sigue una estrofa de ocho que integran la mudanza (cuatro primeros) y la vuelta, en la que se recuperan las rimas de la cabeza (cuatro últimos).

**1. Fermosura:** la belleza de la dama es la primera de las cualidades en ser elogiadas por los poetas cancioneriles (Green 1949: 290-292).

**2. Matades / vos mira:** como es lógico, siendo esta la primera de las cualidades en ser alabada, la contemplación de la hermosura femenina es causa del amor (y de ahí el empleo del verbo *mirar*); en este caso, el amar parece identificarse con el morir, el famoso tópico de la muerte por amor, que asocia a esta con alguno de los extremos del sentimiento y vínculos amorosos (Casas Rigall 1995: 70), si bien es la dama la causante de esa muerte (“*matades* a quien vos mira”).

**3. Espira:** ha de entenderse aquí en el sentido de ‘morir, expirar’; muchas veces la grafía *s* corresponde a la moderna *x* (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. espirar*).

4. *Locura*: trastorno mental que, según la tratadística médica medieval, era propio de la enfermedad de amor (véase Cátedra 1989: 57-69 y Serés 1996: 87-136). En esta primera estrofa, don Diego afirma que la belleza de la dama mata (vv. 1-2); a continuación, sigue la exposición de lo que eso conlleva (de ahí la utilización de los dos puntos): la virtud del enamorado muere (“espira”) por culpa de la mujer (“en vos”, v. 3), lo que ocasiona la locura del amante.

5-6. *Vedado / vedar*: el verbo *vedar*, procedente de un latín VETARE, ‘prohibir, vedar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *vedar*), se resalta aquí por medio de la derivación, un tipo de *annominatio* que encuentra en el vértice del verso un contexto especialmente propicio y que permite extraer una mayor riqueza de matices de un mismo vocablo (Casas Rigall 1995: 227-228); en este caso, la repetición serviría al propósito de incidir en la imposibilidad de controlar el pensamiento del amante (nada ni nadie puede hacerlo), y de ahí que se encuentre expuesto a sufrir de locura. Este empleo de la *derivatio* de formas verbales en posición de rima se repite en los versos siguientes (vv. 7-8) y es recurrente en las canciones de Diego Hurtado de Mendoza; a pesar de que el recurso fue habitual en la poesía cancioneril castellana de la primera mitad del siglo XV, fue visto por la crítica como un rasgo gallego-portugués de sus obras (véase apartado 2.3.).

7-8. *Natura*: al contrario que el resto de los editores, transcribo este sustantivo con mayúscula inicial al considerar que se trata del principio creador del mundo y del hombre, que organiza y mantiene el orden cósmico y perpetúa las especies, un concepto ampliamente divulgado en Occidente que parece haber nacido con la meditación filosófica de los presocráticos (véase Lida 1977: 206-215).

*Obrar / obrado*: formas procedentes del latín OPERARI, ‘trabajar’, verbo muy usado durante el período medieval (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *obrar*). Se trata de un nuevo caso de derivación verbal en el vértice del verso, cuyo sentido semeja en este caso más difícil de desentrañar: quizá habría que entender que la Naturaleza creadora hizo lo que quiso, es decir, a la dama hermosa sin límite ni tacha (ha tenido la voluntad de *obrar* todo lo que podía ser *obrado* como principio creador del ser humano).

9-10. *Por ende*: el origen de este sintagma se encuentra en el latín PROINDE y su valor habitual es el de ‘por esto’, ‘por lo mismo’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *ende*).

*Valiente*: el poeta parece concluir que solo alguien con osadía (“quien, osado,”) será valiente en amar.

11. *Continente*: ‘porte, gesto, semblante, ademán’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *tener*).

12. *Levar*: derivado de un latín LEVARE ‘aliviar’, ‘levantar’, ‘desembarazar’, la forma con *l-* fue general o poco menos hasta fines de la Edad Media (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. llevar*); como apunta Álvarez Pellitero en su edición, su valor aquí ha de ser el de ‘quitar’, documentado ya en el *Cid* y *Apolonio*. Nótese que el infinitivo “levar” no parece la forma requerida en el contexto: lo esperable sería un futuro de indicativo (“levará”); así las cosas, quizás ello se explique porque el futuro convertiría el verso en hipermétrico (y la lectura en presente “leva” de Dutton y Roncero tampoco hace sentido). La forma de infinitivo podría tomarse, quizá, como una suerte de grito expresivo al estilo de los que se encuentran en la poesía tradicional.

*Cordura*: la colocación de esta palabra en el vértice del último verso de la vuelta, que recupera la rima de la cabeza (*-ura*), no es casual, pues la opone al “locura” que ya figuraba en posición de rima en el final de la cabeza (v. 4); a pesar de su sentido opuesto, ambos versos se refieren a la misma realidad (la locura de amor).

En los versos finales, parece que el poeta considera que lo que procede, cuando hay un amante osado, valiente y de gesto gracioso dispuesto a entregarse a ese sentimiento, es que este deje a un lado la cordura.



## 17-ID2408 “AQUEL ARBOL QUE BUELBE LA FOXA”

SA7-16 (ff. 6v-7r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 137), Roncaglia (1953: 58-59), Alonso y Blecua (1956: 15-136), Dutton (1990-1991, IV: 87), Álvarez Pellitero (1993: 16), Dutton y Roncero (2004: 138).

*Métrica:* 2, 6x3; x11 x6 / a9 a11 x6 / b9 b11 x6 / a11 a11 x6 / b11 b11 x6 / a11 a11 x6 / b11 b11 x6. Rimas: **x:** -oxa, **a:** -ar, **b:** -er (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 16-1, 85-1..4, 86-1..2).

La pieza llamó la atención de la crítica por su excepcionalidad, y de ahí que se convirtiese en uno de los poemas más célebres y aludidos del cancionero castellano (véase apartado 2.3.). La escasez de otras muestras de esta categoría poética impide conocer muchas de las características formales y temáticas que la definían, pero sabemos que el *cosaute* fue una “danza cantada de tipo cortesano” originaria de Francia, cuya práctica se realizaría entre dos personas o de forma grupal (Asensio 1970: 181). Formalmente, a la influencia francesa se suma la todavía más patente huella de la lírica gallego-portuguesa, pues la pieza se construye a través de una original disposición de dísticos paralelísticos con *leixa-pren* (el verso 4 se repite en el 9, el 7 en el 12, el 10 en el 15 y el 13 en el 18), a los que sigue el último verso del tema a modo de *retronx*; tal disposición facilitaría la improvisación de la pieza en un contexto áulico, adecuándose a la función de danza colectiva y al canto alternado. La simplicidad formal con que se construye, así como la *amplificatio*, los procedimientos de repetición, y la alternancia de versos cortos y largos (véase apartado 2.3.3.2.2.) permiten ligar el poema a la llamada lírica tradicional, con escasa presencia en la poesía culta de la primera mitad del XV. En cuanto al tema, el texto es una clara incitación al amor sensual articulada en torno al árbol como símbolo y representación del amor, motivo con precedentes en la literatura francesa medieval: la pieza presenta a un voluble, bello y antojadizo árbol que comienza a florecer, lo que es utilizado por el poeta como pretexto para apremiar al auditorio femenino a acercarse a ver sus flores y poder, así, conseguir su intencionalidad última, que las damas corten y cojan sus nacientes frutas. El erotismo que subyace a la composición es evidente (“flores” y “fruta” se asocian habitualmente al gozo amoroso), mientras que la repetición del segundo verso del estribillo tras cada estrofa (“algo se le antoja”) subraya la veleidad de este árbol, trasunto del amante en busca del placer circunstancial y sin compromisos, en opuesto contraste con los valores de la lírica cortés. Por estas y por otras razones, parece justo el lugar que la pieza

ocupa en el parnaso cancioneril; en palabras de Lapesa: “su célebre *cossaute* [...] obedece en la forma al arquetipo gallego-portugués; pero lo anima un arte distinto, que sabe combinar el simbolismo y la insinuación reticente” (1957: 36).

### **Cossaute. Diego Furtado de Mendoça**

A aquel árbol que buelbe la foxa,  
*algo se le antoxa.*

Aquel árbol de bel mirar  
faze de manya flores quiere dar:  
*algo se le antoxa.*

5

Aquel árbol de bel veyer  
faze de manya quiere florezzer:  
*algo se le antoxa.*

Faze de manya flores quiere dar;  
ya se demuestra, sallidlas mirar:  
*algo se le antoxa.*

10

Faze de manya quiere flozeçer;  
ya se demuestra, sallidlas a ver:  
*algo se le antoxa.*

Ya se demuestra, sallidlas mirar;  
vengan las damas la fruta cortar:  
*algo se le antoxa.*

15

[7r]

Ya se demuestra, sallidlas a ver;  
vengan las damas la fruta coxer:  
*algo se le antoxa.*

20

## 1. A aquel] Aquel SA7

**Rúb.** Cossaute] Gossante Vendrell, omit. Roncaglia, Cossante Dutton, Álvarez Pellitero, Gossaute Dutton y Roncero, Diego Furtado de Mendoza] omit. Roncaglia, Alonso y Blecua | 1. A aquel] Aquel Vendrell, Alonso y Blecua, Dutton, Álvarez Pellitero, Dutton y Roncero, buelbe] mueve Roncaglia | 3. de] del Alonso y Blecua | 4. faze de manya] face de manera Roncaglia, face de mani[er]a Alonso y Blecua, faze de manera Dutton y Roncero | 6. de] del Alonso y Blecua | 7. faze de manya] face de manera Roncaglia, face de mani[er]a Alonso y Blecua, faze de manera Dutton y Roncero | 9. Faze de manya] Face de manera Roncaglia, Face de mani[er]a Alonso y Blecua, Faze de manera Dutton y Roncero | 12. Faze de manya] Face de manera Roncaglia, Face de mani[er]a Alonso y Blecua, Faze de manera Dutton y Roncero | 16. la fruta] las fructas Roncaglia, la fructa Alonso y Blecua | 19. la fruta] las fructas Roncaglia

## NOTAS

**Rúb.** *Cossaute*: mientras que Vendrell lee *Gossante*, tanto Dutton como Álvarez Pellitero transcriben *Cossante*, una lectura que fue ya propuesta por los primeros estudiosos que se fijaron en esta poesía, quienes, a partir de esta pieza, extendieron el uso del término para denominar a un amplio abanico de textos que tenían en común el ser “bailadas encadenadas” o “cantigas paralelísticas” (Asensio 1970: 182) —y que van desde las cantigas gallego-portuguesas hasta aquellas piezas presentes en los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI. Sin embargo, como demostró en su día Asensio, ni el vocablo puede leerse *cosante* ni debe utilizarse como sustituto de “canción paralelística”, pues alude únicamente a una “danza cantada de tipo cortesano” originaria de Francia para la que existieron otros desarrollos formales en la Península Ibérica, como prueban los *cosantes* de Fernando de la Torre, cuya estructura está más próxima a la de la canción francesa (Asensio 1970; véase apartado 2.3.). Aun cuando la teoría de Asensio es segura, la confusión de gran parte de la crítica se debe a la similitud que presentan en el manuscrito las letras *m*, *n*, *i*, *u* y *v*, sin que pueda distinguirse claramente qué grafema se representa (como sucede en este caso, en que la *u* parece una *n* —y sin descartar que realmente lo sea y se trate de un error de copia por el desconocimiento por parte del copista de ese vocablo de origen galo). No se entiende la lectura *Gossante* de la antología de Dutton y Roncero, pues en nota demuestran conocer el término *cosaute* y el estudio de Asensio.

**1-2.** A pesar de que la decoración del cancionero es, en ocasiones, no motivada, parece que en este caso ha de ponerse en relación con el motivo de la pieza, pues no solo aparecen flores en dos de las capitales (y en el texto se poetiza sobre un árbol que *florece*), sino que también los animales que se localizan podrían guardar cierta vinculación: figura un perro, uno de cuyos simbolismos es la potencia sexual y, por consiguiente, “la perennidad, seductor, incontinente desbordante de vitalidad como la naturaleza en primavera” (Chevalier y Gheerbrant 2007: *s. v. perro*); un sapo, el cual, como animal simbólico, tiene “un significado predominantemente negativo, debido a su aspecto poco atractivo y a la secreción corrosiva de su piel” (Biedermann 2013: *s. v. sapo*), representa la fealdad y la torpeza (Chevalier y Gheerbrant 2007: *s. v. sapo*) y es “el aspecto inverso e infernal de la rana” (Cirlot 2001: *s. v. sapo*). Ya que el perro se abalanza sobre el sapo, podría entenderse como un triunfo de la vida y la sensualidad sobre los aspectos negativos que implica el segundo (sobre la decoración, véase apartado 4.2.).

*A aquel:* en el manuscrito se lee sin la preposición inicial, que aquí se reconstruye, pues es este un fenómeno corriente de asimilación de vocales; con todo, como apunta Beltran, este elemento, que ya incluye Roncaglia, viene exigido por la sintaxis (2009a: 869), ya que introduce el complemento indirecto del verbo pronominal *antojarse* que figura en el verso 2.

*Árbol:* entendido como representación o símbolo del amor, el árbol es el absoluto protagonista de la pieza, a cuyo proceso de paulatina floración y fructificación asistimos a lo largo de la misma. No ha de olvidarse que este es uno de los temas simbólicos más ricos y más extendidos; en el sentido más amplio representa “la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (Cirlot 2001: *s. v. árbol*). Con todo, como ya he señalado, el motivo del árbol del amor tiene precedentes en la literatura francesa medieval y ha de ponerse asimismo en relación con los códigos que, en toda la lírica tradicional romance, significan el encuentro de los enamorados: de manera similar a lo que ocurre con las citas junto al agua o la entrada a los jardines, que tipifican una escena amorosa, los árboles, y especialmente los floridos o frutales, sirven de cobijo al amor (Beltran 2009b: 190-193), como se puede observar en algunas miniaturas del *Codex Manesse*, pero también lo representan, como ocurre en el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut, que comienza con un esquema de los elementos del amor en esta forma (Beltran 2009a: 188). En la poesía cancioneril castellana, este elemento está presente y normalmente es empleado para aludir a otra realidad; así, por ejemplo, no son infrecuentes las alabanzas construidas a partir de este término: “*árbol* de grand maravilla” y “*arbol* de mucha limpieza” llama Alfonso Álvarez de Villasandino al futuro Alfonso V de Aragón y a su hermano el infante Enrique en ID1150

“Fablen poetas de aqui adelante” (v. 6) e ID1212 “Noble infante de Aragon” (v. 54) (véase Dutton y González Cuenca 1993: 15-16 y 95-96). También aparece en poemas de tipo religioso: el “santo *arbol* de las doze ramas” que figura en ID1384 “El tiempo poder pesa a quien mas sabe” de Francisco Imperial (v. 210; véase Dutton y González Cuenca 1993: 306-318) o el “*arbol* de fruto precioso” de ID3919 “Dios te salue cruz preçiosa” (v. 8). Algunas veces forma parte simplemente de un refrán incorporado en una poesía: así ha de entenderse el “Qui a verde *árbol* se aplega / de su dolçor se le allega” de ID2687 “Gradiosso e muy briosso” de Villasandino (vv. 24-25; véase Álvarez Pellitero 1993: 341); o el “de sombra de *castaño* / me guardase” de ID0857 “Este gentil mensagero” de Guevara (vv. 7-8). Tampoco falta su aparición en poemas de tipo amoroso: en este sentido debe entenderse el “*árbol* de figura desordenada” que aflige a Juan de Dueñas en ID2494 “Con grant sentimiento de mi corazon” (v. 13; véase Álvarez Pellitero 1993: 112), o aquel “graçioso *árbol*” que el dios Amor plantó en ID2471 “Pues por ti peno amor” de Alfonso de Montoro (v. 8; véase Álvarez Pellitero 1993: 66); por no hablar del célebre *Juego trobado* de Pinar (ID6637 “La copla de su alteza dize”), en el que la reina Isabel y sus damas reciben distintos tipos de árboles de acuerdo con su carácter (véase Rodado Ruiz 2012: 83-134).

Por otro lado, el árbol mencionado por Diego Hurtado no se encuentra lo suficientemente caracterizado en la pieza como para sostener, como hacen Dutton y Roncero, que se trata del espino blanco u oxiacanto, “cuyo florecer en mayo coincide con las fiestas antiguas, las mayas, para garantizar una buena cosecha, y también la fecundidad de las mujeres; cpse. francés: *fiils de mai*, hijo de mayo” (2004: 138, n. 64); pero ello recuerda a la hipótesis de Michaëlis, para quien se podría imaginar esta pieza “dançada provavelmente em alguma festa palaciana em volta de uma arvore enfeitada”, un refinamiento cortés a semejanza de las tradicionales mayas (1904, II: 928).

*Buelbe la foxa*: así figura en el manuscrito; la lectura “mueve la foxa” de Roncaglia es errónea. Dutton identifica esta secuencia como refrán (le asigna el número ID8127), cuyo uso constata también en autores como el duque don Fadrique (ID2568 “Quien por servir vos enoxa”) o Pere Torrella (ID0043 “Quien bien amando persigue”); su significado, según Correas, sería el de “mudar de parecer” (1992: *s. v. hoja*), que casa perfectamente con el sentido del tema inicial: ya que trasunto del amante, el árbol cambia de parecer (que “buelbe la foxa”, expresión que ha de entenderse aquí también como un paso previo a la floración) porque algo nuevo le apetece (“se le antoxa”), lo que parece ser una alusión velada al deseo de nuevas conquistas amorosas.

*Algo se le antoxa*: el hexasílabo que constituye el segundo verso del arranque actuará a modo de vuelta *retronzada* tras cada pareado; la repetición de ese segmento no solo daría cuerpo al poema, sino que hubo de constituir la parte que repetía el coro tras la ejecución de los pareados: así sucedía en las bailadas gallego-portuguesas (Rodrigues Lapa 1952: 115) y, según sugieren algunos críticos como Le Gentil, ocurriría en esta pieza (1949-1952, II: 282). Por otro lado, el refrán *volver la hoja* en combinación con el verbo *antojarse* en el vértice del verso aparece también en la mencionada pieza de Fadrique Enríquez copiada dos veces en *Palacio* (ID2568 “Quien por servir vos enoja”; “que non sé /dizir qué vos *antoxa* / por qu’el vuestro corazón / se *buelva como la foxa*”, vv. 8-11; véase Álvarez Pellitero 1993: 184), una circunstancia que Roncaglia quiso entender como influencia de Diego Hurtado (a quien creía el almirante nacido hacia 1366) sobre don Fadrique. Sin embargo, asumiendo la identificación de don Diego con el hijo de Santillana de igual nombre sostenida en este trabajo (nac. *c.* 1415-1417, †1479), el influjo, si es que existió, podría haber conocido el camino inverso: el duque murió en extrañas circunstancias estando preso en el castillo de Peñafiel en 1430 (sus obras hubieron de ser, por tanto, compuestas antes de esa fecha), mientras que Diego Hurtado debió de crear sus textos en esa década (véase apartado 2.2.2.4.). Paralelamente, si bien el Enríquez es uno de los poetas que Santillana recuerda con admiración en su *Proemio* (lo que, dicho sea de paso, indica la preeminencia literaria de que debió gozar este personaje, hoy oscurecida por la escasez de textos suyos conservados; véase Tato 2014: 895), las relaciones entre estos dos nobles no eran cordiales por aquel entonces, pues ambos litigaban por la herencia de Aldonza de Mendoza, mujer de don Fadrique y hermanastra de don Iñigo (ello da pie a pensar que tampoco Diego Hurtado, hijo de Santillana, se relacionaría demasiado con su tío político). De todas formas, la combinación del sintagma *volver la hoja* con el verbo *antojarse* en posición de rima no es un procedimiento exclusivo de las piezas de don Diego y don Fadrique, sino que otros poetas cancioneriles como Antón de Montoro (ID1976 “Tanto la vida me enoja”), Guevara (ID0857 “Este gentil mensagero”) o Tapia (ID6616 “Madre daquestos señores”) procedieron de igual modo, habida cuenta, además, de que la rima en *-oxa* no permite demasiadas combinaciones léxicas. Sobre la confusión de sibilantes véase apartado 5.

**3-4.** *Bel mirar*: del occitano antiguo *bel* (probablemente sea un préstamo de la lengua de los trovadores); según Corominas y Pascual, esta forma masculina solamente parece hallarse ante sustantivo, por lo que puede considerarse apocopada por proclisis (1980-1991: *s. v. bello*). Llamativamente, los ejemplos que arroja el cancionero castellano indican un uso preferente ante infinitivo sustantivado (como en el caso que ahora interesa), pues se localizan sintagmas

análogos como “bel catar” (ID0753 “Yo mera mora morayma”, v. 2), “bel semejare” o “bel cantare” (ID7385 V 0753 “Yo mera mora morayma, vv. 2 y 4), “bel mirar” (ID3956 “Serrana del bel mirar”, v. 1), “bel ver” (ID1280 “Pues non tengo que fazer”, v. 4) o “bel folgar” (ID7332 “Yo mestamdo em coimbra”, v. 2); más específicamente, parece que existe un cierto grado de lexicalización del sintagma *bel* + un verbo sustantivado de percepción visual, pues los ejemplos con verbos de este tipo se extienden a otros textos del período y aún de otras épocas (*CORDE*: s. v. *bel*). En todo caso, la expresión ha de equivaler a “ser agradable a la vista”.

*Manya*: vocablo procedente probablemente de un latín vulgar \*MANIA, ‘habilidad manual’, derivado de MANUS ‘mano’; en la Edad Media una de las acepciones del término es la de ‘modo, manera’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *maña*). Tanto Roncaglia como Alonso y Blecua, quizá por la confusión que crea al lector moderno el dígrafo *ny* (con el que habitualmente se representa la nasal palatal en el manuscrito; véase apartado 6), cambian la palabra por su parónimo “maniera” en esta y en el resto de las ocasiones en que aparece a lo largo del poema; algo similar ocurre en la antología de Dutton y Roncero, quienes transcriben “manera”.

En esta segunda estrofa, el poeta presenta al árbol como bello y, además, alude a su proceso de floración, que semeja ya iniciado; diríase, además, que mediante la expresión “faze de manya” el árbol participa en ese proceso (lo anhela). En este sentido, ha de tenerse en cuenta que las flores indican la llegada de la primavera (tiempo propicio para el amor) y que son elementos de la naturaleza tradicionalmente asociados al gozo amoroso (véase Beltran 2009b: 185 y ss.).

**6-7.** *Bel veyer*: las formas verbales con yod, del tipo *veyer* o *creyer*, son habituales en el oriente peninsular durante el período (Zamora Vicente 1989: 261-262; véase también *CORDE*: s. v. *veyer*, donde una gran parte de los ejemplos localizados corresponden a textos de la Corona de Aragón); su presencia en este contexto quizá pueda atribuirse a la labor de los copistas de SA7, pues no ha de olvidarse que en castellano las formas *ver* y *veer* (esta segunda, reflejo de una pronunciación más conservadora) convivieron durante largo tiempo, siendo ambas todavía aceptadas por Nebrija (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *ver*). Al igual que en el verso 3, el sintagma equivale a “agradable a la vista” (y nótese que se trata nuevamente de un verbo de percepción visual).

El paralelismo entre esta estrofa y la anterior es patente (ambas forman una unidad, como es usual en este procedimiento), tanto sintáctico como semántico, pues la única variación que se

produce entre los primeros versos de ambas es la sustitución del verbo “mirar” (v. 3) por “veyer” (v. 6) –palabras que son sinónimas–; mientras que entre los segundos tan solo se cambia el sintagma “flores quiere dar” (v. 4) por “quiere florecer” (v. 7) –expresiones también equivalentes.

**9-10.** *Sallidlas*: variante antigua de *salir*; véase 1-ID2406, nota 9.

Como he anticipado, el *leixa-pren* provoca que el verso 9 reproduzca exactamente el contenido del 4 (se incide una vez más en el deseo del árbol por mostrar sus flores), si bien en el 10 se introduce un concepto nuevo, esto es, la constatación de que, efectivamente, el árbol ha hecho aparecer sus flores (“ya se demuestra”), razón por la cual el portavoz lírico insta al auditorio a comprobarlo con sus propios ojos (“sallidlas mirar”).

**12-13.** De forma análoga a lo sucedido en las estrofas anteriores (la segunda y tercera, muy similares entre ellas), este pareado mantiene el paralelismo con el anterior (tan solo varían las expresiones sinónimas “flores quiere dar” / “quiere florecer” en los primeros versos de ambas y “sallidlas mirar” / “sallidlas a ver” en los segundos), a la vez que, tal y como exige el *leixa-pren*, recupera el contenido exacto del verso 7 en el 12, sin renunciar a introducir en el 13 el elemento léxico nuevo que hace avanzar la composición (y que en este caso es la sustitución del verbo “mirar” por su sinónimo “ver” en el segundo verso del pareado).

**15-16.** *Las damas*: la introducción del sujeto femenino, a quien se solicita su intervención en la recolección de la fruta, ha de ser puesta en relación con la verdadera intencionalidad de la pieza, hasta ahora solo insinuada de forma sutil; y es que la “fruta” es, aún de forma más explícita que las flores, uno de los elementos que se relacionan con el gozo amoroso.

En cuanto a la estructura del pareado, como en ocasiones anteriores, el primer verso repite el contenido del 10, mientras que el segundo inserta un nuevo concepto, instando al auditorio femenino a emprender la labor de recolección.

**18-19.** *Coxer*: por si alguna duda quedase acerca del tipo de amor que se propugna en este poema, la elección del verbo “coxer”, uno de cuyos significados fue el de “realizar el acto sexual” (que todavía mantiene en Hispanoamérica; Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. coger*), viene a apuntalar la idea sugerida mediante el “cortar las frutas” de la estrofa anterior. Para la confusión de sibilantes, véase apartado 5.

Siguiendo el procedimiento adoptado en los anteriores, el pareado final duplica en su primer verso el contenido del 13, e innova en el segundo con un nuevo y sugerente verbo (sustituye el “cortar” del 16 por el “coxer” que aquí figura).



## 18-ID2409 “VN DIA DESTA SEMANA”

SA7-17 (f. 7r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 137-138), Dutton (1990-1991, IV: 87), Álvarez Pellitero (1993: 17), Dutton y Roncero (2004: 139).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 x8 y8 / a8 b8 b8 a8 a8 x8 x8 y9. Rimas: **x:** -ana, **y:** -al, **a:** -ía, **b:** -ava (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 261-507, 1175-7).

Como habitualmente sucede con otras muestras poéticas de este tipo, la serrana adopta el molde formal de la canción (en este caso de una sola vuelta, como es habitual en el de Mendoza). Más que con el *dezir a manera de cantiga* que Pedro González de Mendoza “el de Aljubarrota” escribió a la serrana Menga en los albores del fenómeno cancioneril, la pieza guarda notable parentesco con el resto de las serranas conservadas en SA7 y aun con las de su padre Íñigo López. Y es que, al igual que en aquellas, se produce aquí el clásico encuentro entre el viajero y la mujer de la sierra, en cuya excelencia incide el poeta; como en las de don Íñigo, tras establecerse un diálogo entre ellos mediante el que el cortesano pretende iniciar un acercamiento a la muchacha (aquí relatado en estilo indirecto), ella se excusa con algún pretexto, en este caso la entregada vida religiosa que lleva en Rascafría, hacia donde se dirige. Como señala Marino, no parece existir ningún precedente de esta “serrana devota”, lo que dota a la pieza de una mayor originalidad (1987: 69), si bien no ha de desdeñarse una interpretación del poema en clave irónica. Otros aspectos que ligan la composición con esa categoría literaria cuatrocentista son la utilización del gerundio inicial (“partiendo de mi ostal”, v. 2) o la mención del topónimo (v. 7).

### Serrana. Diego Furtado de Mendoça

Un día d'esta semana,  
partiendo de mi ostal,  
vi passar gentil serrana  
qu'en mi vida no vi tal.

Preguntele dó benía 5  
o a qué terras passava;  
dixome que caminava  
al prior de Rascafría,  
a fazer, donde solía,  
penitencia en la solana, 10  
por dexar vida mundana  
e todo pecado mortal.

6. o a qué] a *interlineada entre o y qué SA7* | 9. fazer] r *añadida posteriormente (la tinta es más oscura) SA7* | 11. mundana] *la sílaba -na añadida posteriormente (la tinta es más oscura) SA7*

6. o a qué] por que *Vendrell, Dutton y Roncero*

## NOTAS

**Rúb. Serrana:** término técnico que sirve para adscribir el texto a esta modalidad poética condicionada por su tema (véase apartado 2.3.3.); SA7 es el primer cancionero que lo utiliza para hacer referencia a estas muestras poéticas en las rúbricas (Ozanam 2001: 440).

1. *D'esta semana:* con la precisión temporal en el inicio de la pieza se nos presenta un episodio reciente, lo que daría validez a la teoría que entiende las serranas como divertimento palaciego en el que se narran las aventuras al regreso de un viaje (Pérez Priego 1999: 44).

2. *Ostal:* tomado del occitano antiguo *ostal*, ‘posada’ o ‘casa’, que procede del latín HOSPITALE ‘habitación para huésped’, es probable que lo introdujeran los cluniacenses para designar los albergues de peregrinos y residencias monásticas; su valor en castellano es el mismo que en la lengua de Oc (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. huésped*) y, dado que se trata de un episodio de viaje por la sierra, aquí ha de equivaler a ‘posada’ o ‘venta rural’.

En cuanto a la utilización de la construcción con gerundio (“partiendo de mi ostal”), esta forma verbal no es infrecuente en el inicio de este tipo de textos: sin ir más lejos, Íñigo López, padre de don Diego, emplea el análogo “Partiendo de Conejares” (ID3430 “En toda la su montaña”, v. 4; véase Pérez Priego 1999: 108) o el “Madrugando en Robredillo” (ID1855 “Madrugando en Robredillo”; *ibid.* 128-129), al igual que el “Legando a Pineda” de Francisco Bocanegra (ID2428 “Legando a Pineda”; véase Álvarez Pellitero 1993: 30), por no

hablar del *dezir* a imitación del *Infierno* escrito por Pedraza, que tiene un comienzo muy similar (“Partiendo de madrugada”; véase 1-ID2406, nota 1-4).

**3-4. Serrana:** la voz literalmente designa aquí, al contrario que en la rúbrica, a la mujer de la sierra que protagoniza la pieza. En relación con este personaje, ha de notarse que, al igual que a Santillana y al resto de los autores de serranas incluidas en *Palacio*, interesa a don Diego incidir en la excelencia de la pastora, acentuada por el uso de un superlativo absoluto (“*qu'en mi vida no vi tal*”) similar al de otras muestras poéticas de SA7: “Después que nascí, / *non vi tal serrana / como esta mañana*” afirma su padre don Íñigo en ID2427 “Después que nascí” (vv. 1-3; véase Pérez Priego 1999: 110), mientras que Mendo de Campo, probablemente emulando al maestro, asegura “*vi tal graçiossa / serrana estar, / que nunca su par / vy ni tan fermossa, / gentil et geytossa, / que, desque nascí, / nunca yo tal vy* en ID2429 “Vy una serrana” (vv. 5-11; véase Álvarez Pellitero 1993: 31). Ello confirma la idea de que la mayoría de las piezas pertenecientes a esta modalidad literaria compiladas en el *Cancionero de Palacio* (si no todas), hubo de ser compuesta bajo ciertas indicaciones acordadas (García 2005: 28-31): en ellas Santillana habría jugado un papel preeminente (véase apartado 1.2. 1.). Sobre el personaje de la serrana véase también apartado 1.3.3. y 7-ID2424, nota 3-4.

**5-7. Dó:** ‘de dónde’ (Alonso 1986: s. v. *dó*).

El diálogo en estilo directo que tan definitorio había sido en la pastorela ultrapirenaica (Bec 1977-1978, I: 120) se sustituye por el estilo indirecto, de tal manera que la conversación sostenida entre viajero y serrana se conoce a través del *yo*. A pesar de que este no fue procedimiento del gusto de Santillana, quien suele introducir en sus serranillas un vivo diálogo del poeta con la muchacha (Marino 1987: 95), los versos de Diego Hurtado son muy similares a los de la serrana sexta de su progenitor: “*Preguntele dó venía / después que la hove saluado, / o cuál camino fazía. / Díxome que...*” (ID3433 “Entre Torres y Canena”, vv. 13-16; véase Pérez Priego 1999: 120). Por otra parte, el tratamiento que don Diego brinda a la joven es, como en don Íñigo, cortés, de modo que no cuesta imaginar que su protagonista es un hombre de extracción social alta (no así en el *dezir a manera de cantiga* que Pedro González de Mendoza escribió a la serrana Menga, en el que este semeja un hombre rudo).

**8. Prior de Rascafría:** al contrario de lo que sucede en otras serranas, en las que la indicación geográfica aparece en los primeros versos, en esta hemos de esperar hasta el séptimo, pero es también muy significativa, pues Rascafría es un pueblo de la Sierra de Guadarrama, lugar en que los Mendoza tenían parte de sus señoríos. Ello permite, además, adscribir el poema al pequeño grupo de textos copiados en SA7 (tres de ellos serranas) relacionados con esa

familia y en los que se mencionan topónimos de esa serranía (“Lozoya”, “Navafría”, “Lozoyuela”, “Mata el Pino” y “Rascafría”; véase apartado 1.3.1. y 1-ID2406, nota 1-4 y 7-ID2424, nota 1). En cuanto al lugar mencionado, el “prior de Rascafría”, ha de referirse a la cartuja de El Paular, ubicada en esa localidad serrana, una comunidad religiosa en cuyo patronato intervinieron tanto los Mendoza como los señores de Pedraza y que no dispuso de *prior* hasta 1392, *terminus post quem* para la composición del texto (véase apartado 2.2.1.).

**9-12.** *Solana*: derivado de *sol*, está empleado aquí en el sentido de “lugar donde da el sol”, que también parece haber conocido la variante masculina *solano*, utilizada ya por Berceo, aunque fue el femenino el que se impuso (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. sol*).

*Mundana*: “perteneciente o relativo al mundo” (Alonso 1986: *s. v. mundano*); la definición de *Auts*. permite percibir con más claridad el sentido negativo del término: la “mujer mundana” es aquella “ramera ó mugér perdida, que se ha echado al mundo” (*s. v. mundano, -a*).

La solución de la hipermetría del verso 12 no es clara: según Álvarez Pellitero, suprimir la conjunción “e” “rompería el sentido iterativo que la conjunción tiene en este caso”; no obstante, no es imposible, pues cabe también la yuxtaposición “por dexar vida mundana, / todo pecado mortal”.

La secuencia es inteligible, pero su comprensión resulta complicada, debido probablemente a la falta de contexto. Es evidente que lo que en estos versos se poetiza es el rechazo por parte de la serrana de las intenciones amorosas del *yo*, al que evita mencionando su propósito de dirigirse a un lugar donde habitualmente hace penitencia (de ahí el “donde solía” del verso 9) para llevar una vida más espiritual (v. 11). Sin embargo, aunque queda claro que ese sitio se encuentra en el entorno del “prior de Rascafría” (esto es, bajo el mando de una comunidad religiosa conventual organizada –con un *prior*–), no se entiende muy bien que la acción religiosa vaya a llevarse a cabo en “la solana” (v. 10; como se vio más arriba, estrictamente es un lugar donde da el sol). Cabe conjeturar que quizá se trate de un paraje próximo a la cartuja y vinculado al culto religioso (¿tal vez el pórtico de entrada?) o, lo que semeja más probable, que ese emplazamiento nada tuviese que ver con la espiritualidad y, con ironía, el que el autor se ganase la complicidad de su auditorio caricaturizando a esta rústica mujer como una falsa devota que acude a Rascafría con otras intenciones; en este sentido, resulta curioso que, actualmente, en el núcleo urbano de Rascafría, exista una plazoleta denominada *La Solana* (véase *Callejero de Rascafría*). Sea como fuere, lo cierto es que la originalidad del final es notable, pues ni las de su progenitor ni el resto de piezas de esta modalidad poética conocen igual desenlace, lo que acentúa todavía más la relevancia de la muestra.



si me faze desdonar,  
 plazerm'á ser desdonado 10  
 e jamás non ser ganado  
 si me non quiere ganar.

4. olvidar] *una letra borrada entre ol- y -vidar SA7* | 8. me] *interlineado entre que y quise SA7*

5. cuidado es maginar] *cuitado esmaginar Dutton y Roncero* | 11-12. e jamás non ser ganado / si me non quiere ganar] e jamás non ser ganado / la virtud que en vos espira / si me non quiere ganar *Dutton y Roncero*

## NOTAS

1-4. *Contemplar*: tomado del latín CONTEMPLARI, ‘mirar atentamente, contemplar’, la palabra es ya usual en el siglo XV (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. contemplar*). Compárese con 8-ID2431, nota 20.

*Cuidar*: del latín COGITARE, ‘pensar’, en la Edad Media significa siempre ‘pensar, juzgar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. cuidar*). Al igual que Álvarez Pellitero, coloco entre comas el sintagma “con grant dolor” por entenderlo como complemento circunstancial insertado entre los verbos “contemplar” y “cuidar” y su complemento directo, la oración subordinada sustantiva interrogativa indirecta de los versos 3-4 (“por qué puse mi amor / en quien me quiere olvidar”).

*Por qué*: Dutton y Roncero colocan los versos 3-4 entre interrogaciones, entendiéndolos como una interrogativa directa; no obstante, resulta innecesario pues, como Álvarez Pellitero, considero que es una subordinada de complemento directo de los verbos “contemplar” y “cuidar” (interrogativa indirecta). Ha de tenerse en cuenta que la interpretación causal también es posible (y, en ese caso, “por” y “que” deberían formar una única unidad): *ya que* se enamoró de quien no debía (vv. 3-4), el poeta ha de asumir las consecuencias (vv. 1-2). Así las cosas, parece más lógico que se trate de una combinación de la preposición *por* y el pronombre interrogativo *qué*, y de ahí que lo segmente en dos unidades: el yo lírico, enamorado, se ve abocado a reflexionar, a preguntarse por qué tuvo que enamorarse de alguien que ahora quiere olvidarlo (vv. 3-4). Debe, pues, reflexionar sobre por qué ama a quien ama.

*En quien me quiere olvidar*: perífrasis para aludir a la dama.

Estos versos son citados por Pedraza en su *dezir* 4-ID2413, lo que prueba la relación literaria entre ambos y la difusión de las poesías del de Mendoza en algunos entornos cortesanos (véase también 4-ID2413, nota 33-36).

**5-8.** *Cuidado*: “pensamiento, reflexión”; véase 1-ID2406, nota 47-48.

*Maginar*: como sugieren las fuentes consultadas, esta variante de *imaginar* hubo de conocer mayor desarrollo en la poesía cancioneril que aquella, pues los ejemplos localizados utilizan la forma con aféresis de la *i-* (*Cancionerovirtual*: s. v. *maginar*, *imaginar*). Su significado en este contexto es muy similar al actual “representar en la mente la imagen de algo o de alguien” (*DRAE*: s. v. *imaginar*), que viene refrendado por el contenido del verso 6: su primera reflexión es darle vueltas al pasado.

*Namorado / namorar*: como afirma Casas Rigall, “la *derivatio* tiene en el vértice de verso un contexto especialmente propicio”, pues suelen ser palabras clave (1995: 227); no es otra la circunstancia que aquí se produce: estos derivados del sustantivo *amor* tienen la función de incidir no solo en la condición de amante desdichado del yo lírico (v. 7), sino también en su voluntaria entrega a este sentimiento (v. 8). El empleo de la *derivatio*, que se repite en los versos siguientes (vv. 9-10, 11-12), es recurrente en las canciones del de Mendoza y fue visto por la crítica como un rasgo gallego-portugués de sus obras (véase apartado 2.3.3.).

En la mudanza, el poeta precisa cuál es su cuidado (reflexionar sobre el pasado) para intentar resolver la cuestión que se planteaba en la cabeza.

**9-10.** *Desdonar / desdonado*: el significado de ambas formas no resulta muy claro: como infinitivo, su uso se registra tan solo en este poema (*CORDE*: s. v. *desdonar*), mientras que hay algunos ejemplos del participio *desdonado* en el *Cancionero de Baena* y otras obras cuatrocentistas, en las que equivale a ‘sin gracia, insulso’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *desdonado*), acepción que no parece convenir a este contexto. Por su parte, Cejador recoge el verbo con el valor de ‘desairar, desagraciar’ (1990: s. v. *desdonar*), significado que casa mejor con el sentido de la secuencia: de nuevo por medio de la *derivatio* en posición de rima, el poeta incide en su total sumisión a los designios de la *senyora*, hasta el punto de que si esta decide desairarlo (v. 9), él lo aceptará gustoso (v. 10).

**11-12.** *Ganado / ganar*: el verbo *ganar* ha de entenderse aquí en sentido figurado como “ser correspondido en el amor”. En lo que respecta al sentido de los versos, tras explicar en la mudanza cuál es su cuidado, concluye aquí con la determinación de aceptar lo que la dama haga: él será lo que ella quiera que sea.

*Me non quiere ganar*: compárese con el “me non quiere perder” de García de Pedraza en 10-ID2602 (véase la edición de la pieza, nota 6).

Ha de ser un error la interpolación del verso 3 de su canción 16-ID2400 que figura en la edición de Dutton y González Cuenca entre el 11 y el 12.



## 20-ID2430 D 2414 “SI AMOR SSE QUE SE PARTE”

SA7-37 (f. 14v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 150), Dutton (1990-1991, IV: 91), Álvarez Pellitero (1993: 32), Dutton y Roncero (2004: 139-140).

*Métrica:* 1x4; a8 b4 b4 a8. Rimas: **a:** -arte, **b:** -ío (véase Gómez-Bravo 1998: núm. 316-1).

Además de ser el texto más breve del repertorio poético de Diego Hurtado de Mendoza, es quizá el más enigmático. Ello es debido a su insólita rúbrica, que presenta la pieza como una *mudança*, epígrafe para el que no existe otro testimonio en la poesía cancioneril. Estudiosos como Dutton, Álvarez Pellitero (con dudas) o Dutton y Roncero optan por considerarla una deshecha a la canción anterior, esto es, un breve poema con un esquema estrófico diferente del texto precedente que retoma y subraya el tema principal del mismo (Casellato 2001: 35; véase también Le Gentil 1949-1952, II: 174-176). Ahora bien, en tal caso, se trataría de una deshecha como contrapunto, siguiendo la terminología propuesta por Casellato (2001: 38); es decir, un cambio de punto de vista con respecto al texto previo: frente al de la canción anterior, en que se poetizaba un amor sumiso y desgraciado, aquí el portavoz lírico planta cara al dios profano y declara vehementemente su intención de dejar atrás este sentimiento. Quizá sean estas circunstancias las que justifiquen, en última instancia, tan excepcional rótulo: la pieza *muda* rima pero también, y sobre todo, el parecer del yo, que toma las riendas de su vida y se aleja de la senda amorosa; con todo, no ha de descartarse que el término, al igual que ocurre con su *cosaute*, haya de ser puesto en relación con la música (véase apartado 2.3.3.). Sea como fuere, es claro que la composición hubo de guardar alguna relación con su predecesora, pues su rúbrica, si bien es idéntica en tipo de letra a las que anteceden a otros poemas, no repite la atribución, lo que la acerca a los epígrafes secundarios que presentan apéndices finales del tipo *fin*, *desfecha*, etc. El esquema métrico, con rima abrazada y quebrados en el segundo y tercer verso, es también inusual, hasta el punto de ser la única composición que lo desarrolla, lo que confiere un valor añadido al poemilla.

## Mudança

Si Amor sé que se parte  
con desvío,  
desafío  
qu'en mí no avrá más parte.

**Rúb.** Mudança] Dudaça Vendrell, Dutton, Dutton y Roncero | 1. Amor] amor Vendrell, Álvarez Pellitero, Dutton y Roncero, sé que se parte] sé que parte Dutton y Roncero

### NOTAS

**Rúb.** *Mudança*: Vendrell, Dutton, y Dutton y Roncero leen *Dudaça* pero, como Álvarez Pellitero, entiendo que ha de ser *Mudança*, y no solo porque es lo que en el manuscrito figura, sino porque la solución con *D* carece de sentido en este contexto. Y es que, a pesar de que la palabra “dudaça” es habitual en poesía cancioneril (especialmente utilizada en el sintagma “sin dudaça”, que expresa seguridad en lo dicho –véase un ejemplo en 4-ID2413, verso 10), solo se localiza con otro sentido tiempo después, en Fernando de Herrera, quien utiliza el término para referirse a una figura retórica (diapóresis o dudanza según el crítico, pero más conocida actualmente como *aporía*) y cuyo uso “es para mostrar que estamos inciertos y dudosos de lo que debemos decir o hacer” (Gallego Morell 1972: 316 y 528; la cita en la primera). Sin embargo, no parece que sea la intención de esta pieza poner en duda ningún tipo de circunstancia, sino que más bien expresa una firme voluntad de cambio vital en el poeta. Tampoco puede descartarse que tal voz se relacionase con la música (véase apartado 2.3.3.1.1.). Por otro lado, si bien en esta rúbrica no existe indicación del autor, hemos de suponer que el texto es imputable al de Mendoza, cuyo nombre consta ya en la canción anterior, mientras que en la siguiente se utiliza el rótulo *El mesmo*, que suele emplearse para indicar la autoría sin necesidad de repetir el nombre del escritor (véase apartado 2.2.1.).

1. *Amor*: contrariamente al resto de los editores, transcribo aquí el sustantivo con inicial mayúscula, considerando, como en otras ocasiones, que alude a la entidad abstracta de carácter divino.

No se entiende la omisión del pronombre “se” en la antología de Dutton y Roncero, que convierte al verso en hipométrico.

2. *Con desvío*: Alonso recoge *desvío* con el significado de “senda o camino extraviado y oculto” en Alonso de Palencia (1986: s. v. *desvío*); podría entenderse, pues, que indica la forma en que el Amor parte: de manera no clara y franca, sino oculta y con engaño.

3-4. *Desafío*: ha de entenderse como verbo en primera persona singular del presente de indicativo del verbo *desafiar*, que podría utilizarse aquí en su sentido primigenio de ‘retar’, que todavía hoy conserva: se presupondría un objeto directo omitido pero implícito (“desafío [al Amor]”), que se completaría, en el verso siguiente, con la subordinada a la que le falta la preposición (“desafío [al Amor / a] qu’en mí no avrá más parte”, vv. 3-4). Si Amor parte de forma oculta y engañosa, él lo desafía a que no tomará más parte de sí en adelante.

*Parte*: *mot equivoc*; la palabra es la misma que en el verso 1, pero no así su sentido: en el primero se trataba de la tercera persona singular del presente de indicativo del verbo *partir(se)*, mientras que en este caso es un sustantivo (el verbo *haber* ha de entenderse con su valor medieval de *tener*).



## 21-ID2417 “AMOR QUANDO ME QUITASTE”

SA7-38 (f. 14v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 151), Dutton (1990-1991, IV: 91), Álvarez Pellitero (1993: 32-33), Dutton y Roncero (2004: 140).

*Métrica:* 4, 8; x8 y8 y8 x8 / a8 x8 a8 x8 x8 y8 y8 x8. Rimas: **x:** -aste, **y:** -iste, **a:** -aras (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-548, 937-1).

Queja del poeta dirigida al desconsiderado dios Amor, responsable de su desdicha, al haberlo apartado de la mujer amada. Aunque escrita desde un tiempo presente, la pieza alude a un episodio del pasado, y de ahí la profusión de este tipo de formas verbales, colocadas estratégicamente y sin excepción en el vértice de cada uno de los versos (fundamentalmente el perfecto simple de indicativo, aunque hay también algún imperfecto de subjuntivo). Este procedimiento entra, además, en combinación con la *derivatio* (“trataras”-“trataste”, “enganyaras”-“enganyaste”), lo que permite oponer lo cierto a lo esperable, la fortuna a la desdicha, la realidad al deseo, creando un interesante juego de contrastes. El tratamiento temático es igualmente particular, pues en ella se desarrollan los motivos de la herida y el robo de amor, el primero con claras resonancias de la obra del poeta gallego Macías. No de menor interés es su métrica: al igual que en 19-ID2414, la mudanza comparte rimas con el estribillo, lo que podría traslucir la influencia del *virelai* (Beltran 1988: 49); la vuelta presenta *retronx* de palabra y de los dos últimos versos. Por todo ello, no es de extrañar que ya Lapesa llamase la atención sobre su gran artificiosidad formal (1957: 37).

### Canção. El mesmo

Amor, quando me quitaste  
de la senyora que viste,  
*yo te digo que me diste*  
*lançada que me pasaste.*



de Pedraza, quien lo incorpora en el mismo *deszir* citador en que introduce también este y otro pasaje de Diego Hurtado de Mendoza (4-ID2413; véase la edición del poema, notas 9-12, 33-36, 69-72). Ello ha de ponerse en relación con la más que posible reputación del autor gallego en el círculo de poetas en que se integran tanto Diego Hurtado como Pedraza (véase también 1-ID2406, nota 28-29). En relación con este asunto, recordaré el parentesco de estos versos con los citados por Santillana en su *Querrela* (“De ledo que era, triste, / ¡ay amor!, tú me tornaste, / la ora que me tiraste / la senyora que me diste”, vv. 21-24; véase Pérez Priego 1999: 216), que, tal vez, remontarían a un texto de Macías hoy perdido, del que bebería tanto don Íñigo como Diego Hurtado (véase apartado 2.3.2.).

**5-8.** *Trataras / trataste; enganyaras / enganyaste*: una vez más se vale de la *derivatio* en el vértice del verso (véase apartado 2.3.3.1.1.); en este caso, el juego se produce entre los modos indicativo y subjuntivo y los aspectos perfectivo e imperfectivo (todas las formas verbales están en pasado, como sucede en el resto de la composición): mientras que el pretérito imperfecto de subjuntivo se utiliza para conjeturar lo que podría haber ocurrido (“pensé que me trataras”, v. 5; “que non me enganyaras”, v. 7), el perfecto simple de indicativo indica lo que realmente sucedió (“trataste”, v. 6; “me enganyaste”, v. 8). Apunta Beltran: “nótese cómo la frase bascula en torno a la rima, ocupada siempre por los verbos; y cómo los cuatro versos de la mudanza terminan en sólo dos verbos, según la rima de *macho e femed*” (2016a: 548).

El portavoz lírico, animado por el buen trato recibido de este dios en algún momento del pasado (vv. 5-6), parece haberse consagrado a él sin miramientos, pero este aprovechó esa entrega para engañarlo (vv. 7-8), y de ahí el reproche.

**9.** *Robaste*: como indica Casas Rigall, se produce aquí una *translatio* del robo de amor, una metáfora no muy habitual en los cancioneros y según la cual la dama o el dios Amor roban al galán su corazón, su alma, sus sentidos o todo su ser (1995: 77).

**10-12.** Al *retronx* de dos versos se añade aquí otro de palabra, un procedimiento del que ya se vale también Francisco Bocanegra en ID2290 “Pues tanto tuyo feziste” (Tato 2016a: 712, n. 580). El poeta incide en el agravio perpetuado por el dios profano, quien no solo lo hirió con una lanza (vv. 3-4 y 11-12), sino que lo despojó de lo que era suyo (vv. 9-10).





## 8. MOSÉN MONCAYO



**22R<sub>1</sub>**-ID2524 R 2458 “AUNQUE NO TENGO TAL GRADO”,

**22R<sub>2</sub>**-ID2525 R 2458 “POR EL MAL POR MI PASSADO”,

**22R<sub>3</sub>**-ID2459 R 2458 “DEVODO A DIOS SI LLEGADO”,

**22R<sub>4</sub>**-ID2460 R 2458 “SI FUESE TAN BIEN FADADO”,

**22R<sub>5</sub>**-ID2461 R 2458 “BUEN SENYOR SI LIBERTADO”

Esta serie de respuestas, que fue afectada por un desplazamiento de folios y se reencuadró en desorden (véase apartado 4.2.2.), es una “extraordinaria contestación a la convocatoria que adivinamos en el ausente texto inicial, sin igual entre las demandas amatorias en verso” (Chas Aguión 1998, I: 209, n. 5), a cargo de Juan de Villalpando, mosén Moncayo, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y mosén Marmolejo. La desaparición de la cuestión planteada por Francisco de Villalpando, ID2458, plantea un importante escollo hermenéutico, si bien las respuestas de los participantes en el intercambio permiten suponer que aquel manifestaría su desazón por haber caído preso en una alegórica cárcel de amor y solicitaría ayuda para poner fin a su cautiverio. Notas comunes a las cinco piezas son la incapacidad de los participantes para cumplir la demanda, acentuada por el uso del pretérito de subjuntivo en posición de rima (“respondiesse”, “oviesse”, “pudiesse”, “guaresçiesse”, etc.) y un tenaz deseo de liberación del preso, expresado repetidamente mediante los distintos *retromx*. Y es que mientras que Moncayo, Enríquez y Marmolejo son asimismo convictos en la prisión de amor (de ahí su imposibilidad para liberarlo), Juan de Villalpando no se ve capaz de llevar a cabo esta empresa y, en el caso de Juan de Tapia, aunque tiene intenciones firmes, el subjuntivo indica que sus propósitos quedarán solo en eso. Las respuestas sirven a los participantes, además, como pretexto para el ejercicio de introspección en primera persona; así, a través de estas es posible conocer la diferente reacción de cada uno de ellos: la empatía con el interlocutor (Juan de Villalpando), la desdicha y desesperación de quien no puede ver a su dama (Moncayo), los deseos de peregrinación y promesa de castidad ante el Santo Sepulcro (Tapia), las virtudes de la enamorada (Enríquez) o la preocupación amorosa de quien ve su caso reflejado en el del otro (Marmolejo). Las respuestas, excepcionalmente desarrolladas bajo el molde formal de la canción, presentan una “casi total identidad en metro, rima y estrofa” (Chas Aguión 1998, I: 210): todas cuentan con dos vueltas y *retromx* de dos versos (salvo en el caso de Juan de Tapia, con solo uno).

22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 “AUNQUE NO TENGO TAL GRADO” (JUAN DE  
VILLALPANDO)

SA7-134 (f. 64r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 237-238), Dutton (1990-1991, IV: 119), Álvarez Pellitero (1993: 145-146), Baldissera (2005: 78-79).

*Métrica:* 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 / a8, b8, b8, a8, x8, y8, y8, x8 / c8, d8, d8, c8, x8, y8, y8, x8.

*Rimas:* **x:** -ado, **y:** -iesse/-iese, **a:** -ura, **b:** -ión, **c:** -(i)ento, **d:** -é (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-1268, 1287-76, 1289-205).

**Repuesta de Johán de Villalpando**

[64r]

Aunque no tengo tal grado,  
senyor, que vos respondiesse,  
*si de vós liçencia oviesse,*  
*ya lo avría delibrado.*

Atender buena ventura 5  
fue siempre vuestra intención;  
si hora sentiés pasión,  
muy en breve avréis folgura  
de vuestra dama, de grado,  
que de vós s'adoleçiesse: 10  
*si de vós liçencia oviesse,*  
*ya l'avría delibrado.*

Vos aquexe pensamiento  
mas esperança tené,  
que ge lo combatiré, 15  
por sacarvos de tormento,  
al Amor que l'á furtado,

a quien mucho mal Dios diese:

*si de vós licençia oviese,*

*ya l'avría delibrado.*

20

**Rúb.** Villapando] *una mancha de tinta cubre parcialmente la segunda a SA7* | **10.** s'adoleçiesse] *una mancha de tinta sobre la ss SA7* | **11.** si de vós liçencia oviesse] si de vos s'adoleciesse SA7 | **14.** tened] tiene SA7 | **15.** que ge lo combatiré] que yo ge lo combatiere SA7

**Rúb.** Repuesta] Respuesta *Vendrell, Dutton* | **10.** que de vos s'adoleçiesse] *Vendrell omit. el verso, Dutton lo duplica* | **11.** si de vós liçencia oviesse] si de vos s'adoleçiesse *Vendrell*, si de vos s'adoleçiesse *Dutton*, si de vos s'adoleciesse *Álvarez Pellitero* | **14.** tened] tiene *Vendrell, Dutton, Álvarez Pellitero* | **15.** que ge lo combatiré] que yo ge lo combatiere *Vendrell, Dutton, Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb.** *Repuesta*: al igual que ocurre con el resto de las intervenciones, la de Juan de Villalpando se rotula con un epígrafe inicial que indica su modalidad literaria, una respuesta. Como señala Chas Aguión, las respuestas no pueden ser entendidas sin las preguntas, pues ambas constituyen una única categoría poética: mientras que la pregunta presenta una cuestión a un destinatario, solicitándole una solución (lo que da lugar al intercambio), la respuesta “siempre es reclamada por una demanda previa” (2002: 96-100; la cita en la p. 99); de ahí que en este caso, la falta de la demanda dificulte la comprensión de la serie poética. En otro orden de cosas, las respuestas de Juan de Villalpando, Moncayo, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez y Marmolejo adoptan el molde formal de la canción a dos vueltas (véase apartado 3.3.3.1.), una circunstancia ciertamente excepcional, pues tan solo se cuentan tres casos más en que intercambios de este tipo toman la forma del género cortesano por excelencia en el cuatrocientos (Chas Aguión 2016b: 642).

**1.** *Grado*: del latín GRADUS, ‘paso, marcha’, ‘peldaño’ o ‘graduación’, derivado de GRADI, ‘andar’. Señalan Corominas y Pascual que, aunque en los orígenes del español el vocablo aparece con el sentido de ‘peldaño, escalón’, en Berceo consta ya en su acepción figurada de ‘rango, dignidad’, que será la corriente en la Edad Media y en lo sucesivo, sin que se olvide del todo la primitiva, especialmente por parte de los cultos (1980-1991: *s. v. grado I*). En este segundo sentido (‘rango, dignidad’) ha de entenderse en la pieza, si bien tampoco es

totalmente descartable que aluda, más específicamente, al “título u honor que en las Universidades se da al que se gradúa en alguna facultad o ciencia”, valor que le atribuye Álvarez Pellitero; en todo caso, el poeta se refiere a una condición inferior a la esperable.

**2.** *Senyor*: el tratamiento de “senyor” que Juan brinda a su hermano Francisco, junto con la modestia que manifiesta en su respuesta, fueron dos de las razones aducidas por Conde Solares para sostener que Juan tenía una edad y rango inferiores a los de su hermano Francisco, teoría que el investigador perfiló con reveladores datos históricos sobre los personajes (2009: 29-30). Con todo, el término *senyor* alude a “toda persona respetable o de posición superior, vieja o joven” (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *señor*) y es frecuente en la poesía cancioneril (de hecho, en esta serie, no será Juan el único que utilice la denominación para interpelar al autor de la pregunta), por lo que no siempre remite a un individuo de mayor edad (y recuérdese el caso de Santillana y el condestable de Portugal, véase 8-ID2431, nota 1).

**3-4.** *Delibrado*: en este vocablo confluyen durante el cuatrocientos un antiguo *delibrar* medieval, derivado de *librar* (LIBERARE), cuyos valores fueron los de ‘librar, libertar’, ‘dar a luz’, ‘despachar, acabar, concluir’ o ‘despachar, matar’ con el latinismo *deliberar* (DELIBERARE), ‘reflexionar’, ‘discutir públicamente’ o ‘resolver’, introducido en el siglo XV y que suele conservar la *e* entre *b* y *r* –si bien los sentidos de vocablo nuevo y viejo se confundieron en parte (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *delibrar*). En cuanto a la aparición de la voz, es necesario apuntar que se trata de una de las palabras clave del texto, que se repetirá en varias de las intervenciones de los participantes, pues, como estas, giran en torno al binomio libertad / cautiverio: Francisco parece cautivo en una alegórica cárcel de amor, y de ahí que solicite auxilio a sus interlocutores para conseguir su liberación. Al sentido evidente de ‘liberar’ que posee el verbo, podría añadirse en este caso el de ‘despachar’ o ‘resolver’ (que le otorga Baldissera en su edición): Juan comunica a su hermano Francisco que, si bien no está suficientemente capacitado para responder adecuadamente a su demanda (vv. 1-2), si aquel, pese a ello, lo autorizase a hacerlo, él lo liberaría/resolvería el asunto de la pregunta (vv. 3-4). No parece adecuado, sin embargo, el valor que le atribuye Álvarez Pellitero de ‘merecido’.

**5-6.** *Atender*: además de su valor de ‘poner atento el ánimo’ hacia una cosa, presente en otros romances, el verbo tuvo también durante el período medieval el de ‘esperar’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *tender*), que quizá parece convenir en este contexto: Francisco siempre esperó tener buena suerte.

**7-9.** *Hora*: como señala Álvarez Pellitero, ha de tratarse de “una aféresis poética por *ahora*, no desconocida en el siglo XV”; tampoco resulta descabellado considerar, con la editora, que a su valor temporal pueda añadirse otro como distribuidor de elementos en la oración, habida cuenta del “muy en breve” que figura en el verso siguiente: Juan le dice a su hermano que aunque ahora sienta pasión (v. 7), pronto tendrá descanso de la dama (vv. 8-9).

*Sentiés*: parece equivaler a ‘sentís’.

*Folgura*: ‘holgura, descanso, reposo’ (Alonso 1986: s. v. *folgura*). Adviértase el encabalgamiento que se produce entre los versos 8-9.

*De grado*: ‘de buena gana, con voluntad’, pues *grado* es en este caso derivado del latín tardío GRATUM ‘agradecimiento’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *grado*).

**10-12.** *S’adoleçiesse*: su sentido aquí ha de ser el de ‘compadecerse’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *doler*). La aparición de esta forma verbal en el vértice del verso 10 explica el error de copia del 11, “si de vós s’adoleciesse”, cuando la lectura ha de ser “si de vós liçencia oviessse”, primer verso del *retronx*. Los editores precedentes no resolvieron esta cuestión con igual fortuna: Vendrell, probablemente detectando un problema, opta por suprimir el verso 10 (dando como resultado una estrofa anómala de siete versos), en tanto Dutton, que transcribe lo que allí figura, indica ya la anomalía mediante la marca (!); Álvarez Pellitero advierte en nota del error (si bien no interviene en el poema). La coyuntura fue también puesta de manifiesto por Chas Aguión (1998, I: 212).

En la primera copla, y posiblemente debido al tono de desesperación que debió de imprimir Francisco a su demanda, su hermano Juan lo sosiega manifestándole que a ese inicial período de angustia amorosa que ahora experimenta (vv. 5-7), seguirá otro en el que la *senyora* le proporcionará cierta correspondencia (vv. 8-10); como en la cabeza, Juan incide en el *retronx* en su capacidad para acometer la empresa, cuya ejecución necesita, en cambio, de la aprobación de Francisco (vv. 11-12).

**13.** *Aquexe*: según Álvarez Pellitero, “el sentido requiere *aquexa*” pero, como indica Baldissera, “è accettabile il congiuntivo con valore concessivo: “vi tormenti pure”).

**14-18.** Chas Aguión advirtió que en el manuscrito se produce una ruptura en la rima de los versos 14-15, que es aguda en las demás respuestas de la serie en esta posición (-ê); la situación resulta ciertamente anómala dado que “la sujeción a un patrón de metro y rima era una de las constantes en la técnica de elaboración no sólo de las preguntas y respuestas sino en el ámbito más amplio de la poesía dialogada cancioneril” (1998, I: 212), de ahí que haya

que concluir que se trata de un error de copia. Vendrell y Álvarez Pellitero no intervienen (aun cuando esta última puntúa con diéresis la forma verbal “tiene”, defendiendo una acentuación paroxítona); Baldissera, en cambio, propone una solución satisfactoria, adoptada en esta edición: en el verso 14, sustituye el verbo en presente (“tiene”) por su imperativo (“tené”); en el 15, reemplaza “combatiere” por el futuro “combatiré” (como ya proponía Chas Aguión 1998, I: 212) y suprime el pronombre personal (“yo”) para no caer en la hipermetría. De esta manera, Juan de Villalpando insta a su interlocutor mediante el imperativo a tener esperanza (v. 14), pues él combatirá contra el Amor para sacarlo de esa situación (vv. 15-17).

*Amor*: al contrario que en el resto de ediciones, figura con mayúscula inicial por entender que se trata de la deidad profana.

*L’á*: ha de interpretarse como la unión del pronombre *la* más la tercera persona singular del presente de indicativo del verbo *haber* (“ha”); el sustantivo al que reemplaza el pronombre “la” ha de ser “esperança”, si bien el marcado hipérbaton que se produce en estos versos, junto con la elipsis, dificulta en cierto modo la interpretación de los mismos, cuya paráfrasis podría ser: “a vos os aqueja pensamiento, mas tened esperanza, que, por sacaros de tormento, yo combatiré al Amor (a quien mucho mal Dios diese), que ha hurtado vuestra esperanza”. Nótese que, además de la carcelaria y la bélica (“combatiré”), se produce aquí la metáfora del robo de amor (véase 21-ID2417, nota 9).

**19-20.** La intervención de Juan de Villalpando concluye con el *retronx* en que este recuerda a su hermano que, de contar con su aprobación, se habría puesto ya manos a la obra.





es dolor con amargura,  
la qual yo bien he provado,  
si dezir vos la deviesse 10  
*et luego vos guareciessse,*  
*lo faría de buen grado.*

La mayor dolor que siento,  
Villalpando, vos diré,  
es ir ver non la poré, 15  
de que vos juro, non miento,  
ya vivo desesperado;  
et solamente la viesse  
*e luego vos guaresçiesse,*  
*lo faría de buen grado* 20

6. a sinraçón] asin raçón SA7 | 9. bien] vier SA7

**Rúb.** Repuesta de mossén] Respuesta. Mossen Vendrell | 9. bien] vier Álvarez Pellitero, vien Vendrell | 11. guareciessse] guaraciesse Vendrell

## NOTAS

**Rúb.** *Mossén*: se trata de un título de respeto que se otorgaba a caballeros aragoneses o catalanes, e incluso a algunos castellanos relacionados con la Corona de Aragón (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. señor*; véase apartado 3.2.1.). En el caso que ahora interesa, la designación de Juan de Moncayo como “mosén” queda sobradamente justificada tanto por sus orígenes aragoneses como por la preeminencia social de su figura en ese territorio (véase apartado 3.2.2.4.); sin embargo, no así en el de Marmolejo, de procedencia sevillana según Tosar López y sin una clara conexión con Aragón, más allá de su participación en el intercambio (2014: 438, n. 4). Es posible que este título figurase también en la rúbrica que presentaba la pregunta de Francisco de Villalpando, pues los epígrafes de otras composiciones suyas recogidas en SA7 consignan tal dignidad.

1-4. *Guaresçiesse*: ‘protegiere, salvase, resguardase’ (Alonso 1986: *s. v. guarecer*).

*De buen grado*: ‘con voluntad, gusto’, al igual que ocurría en el verso 9 de 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458.

Resulta evidente que el “mal” al que se refiere el poeta en el verso 1 es el sufrimiento por amor, del que demuestra poseer ya sobrada experiencia, y de ahí que exprese su voluntad de liberar y proteger al desventurado preso en la cárcel de amor (vv. 22-24). No obstante, y como indica el uso de los pretéritos de subjuntivo (“pudiesse”, “guaresçiesse”), esta posibilidad no está en sus manos, habida cuenta de que, como expondrá a continuación, él se encuentra también cautivo en las redes de Amor.

5. *Presión*: se trata de una variante que convive con *prisión* durante la Edad Media, registrada en autores como don Juan Manuel (Alonso 1986: s. v. *presión*).

6-7. *Sinraçón-raçón*: la vacilación en el uso de las sibilantes, que refleja el cambio fonológico que se produjo desde finales de la Edad Media y durante los Siglos de Oro en este subsistema consonántico, es en este caso muy evidente: así, y aunque *raçón* aparece frecuentemente en los textos antiguos con -ç- sonora, no faltan tampoco ejemplos en esta época de *raçón* por cultismo (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *raçón*), como aquí ocurre (nótese que, además, esta pareja de contrarios es colocada en el vértice de los versos, favoreciendo el equívoco). En cuanto a la segmentación por la que he optado en el verso 6, “a sinraçón”, frente a la que figura en el manuscrito, “asin raçón” (transcrita sin más por Vendrell y Álvarez Pellitero), tomo la secuencia como modificador de la palabra “companyero”, núcleo de un sintagma que actuaría como atributo de una cópula omitida; habría de entenderse, pues, como “soy, sin razón, compañero de vuestra prisión oscura”, es decir, que Moncayo también está preso en esa alegórica cárcel de amor (como se verá, el resto de la estrofa refuerza esta interpretación). Por otra parte, este tipo de construcción, “a sinrazón”, es empleado alguna otra vez en el cancionero: en esta serie poética, Marmolejo la utilizará (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, verso 7), y también Pedro de Santa Fe se vale de “a sinjusticia” en ID2674 “Senyora dona Timbor” (véase Tato 2004: 254 y 256).

8. Recuerda el verso a la *definitio* sobre el concepto de amor, una de las nociones más frecuentemente explicadas en los cancioneros, y en la que se intenta ofrecer una descripción propia sobre el sentimiento (Casas Rigall 1995: 65-66).

9. *Bien*: en el manuscrito figura como “vier”, lectura que siguen Dutton y Álvarez Pellitero (si bien ambos detectan que se trata de un error), mientras que Vendrell transcribe “vien”. Como indica en nota Álvarez Pellitero, “vier” ha de estar por “bien”, pues aunque aquella es forma de infinitivo (*ver*) en el dialecto aragonés (Zamora Vicente 1989: 267), no hace sentido

en el contexto; no así “bien”, que casa perfectamente con el contenido de la estrofa: el poeta confiesa conocer los padecimientos de quien está enamorado (vv. 5-8), pues él mismo se ha visto en esa tesitura en otras ocasiones (v. 9) –de ahí que *bien* lo haya experimentado.

**13.** *La mayor dolor*: el sustantivo, actualmente masculino, aparece con relativa frecuencia en femenino en textos medievales y de épocas posteriores (*CORDE: s. v. dolor*). Recuerda este verso al inicio de un texto de Pedro de la Caltraviesa (“Mayor dolor a que siento”, v. 1) en el que probablemente el poeta juega con el doble sentido de la palabra “Mayor” –como comparativo y como nombre propio femenino– (ID1858 “Mayor dolor a que siento”; véase Tato 2013a: 143-144).

**14.** *Villalpando*: una primera lectura puede hacernos pensar que el apóstrofe se dirige a Juan de Villalpando, autor de la respuesta anterior, pero no es así: Moncayo, al igual que Juan de Villalpando, se dirige a quien lanza la demanda, Francisco de Villalpando, para darle respuesta. Alfonso Enríquez también lo interpela con el antropónimo Francisco, lo que no deja lugar a dudas sobre la identidad del autor de la pregunta (véanse 22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, nota 1-4 y apartados 4.2.1. y 4.3.2.).

**15.** *Ir ver non la poré*: el hipérbaton oscurece en cierta medida la interpretación del verso, cuyo orden lógico podría ser “non la poré ir [a] ver”, secuencia constituida por un adverbio de negación (“non”), un pronombre personal en función de complemento directo referido a la *senyora* (“la”), un verbo en forma personal (“poré”), y una perífrasis verbal de infinitivo (“ir ver”). Toda la secuencia actuaría como sujeto de “es”.

“Poré” es variante dialectal de la forma de futuro del verbo *poder*, procedente del latín vulgar \*POTERE (Alvar 1973-1978: 166). Y es que en catalán, “la norma general de fonètica històrica conduïa a reduir el grup format per la -T- llatina (mès la -R-) a -r simple (*poré, poría*)”; no obstante, el catalán moderno ha restaurado algunas formas más regulares (*podré, podria*) (Coromines 1980-1991: s. v. *poder*).

**16-17.** No solo jura sentirse desesperado, sino que hace hincapié en la misma idea con “non miento”.

**18.** Tal vez “et” sea error por “si”, que haría más sentido.

Tras confesar a su interlocutor sus circunstancias, Moncayo lo pone ahora al corriente (v. 14) de los padecimientos que experimenta: la imposibilidad de ver a la dama (vv. 15-16) provoca su congoja (vv. 13 y 17) y solo ansía la contemplación de su figura para sanar los males de la ausencia (v. 18), lo que recuerda al motivo de la visión de la amada como origen del amor,

tópico de amplísima tradición y harto frecuente en la poesía cancioneril amorosa (Green 1949: 290-292). Pero no por ello desdeña el aragonés su sana intención de auxiliar a Villalpando y de ahí que, junto con la expresión de sus deseos amorosos, no olvide el referirse a la salvación de su amigo, a la que alude en el *retrornx* final (vv. 19-20).



## 22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458 “DEVODO A DIOS SI LLEGADO” (JUAN DE TAPIA)

SA7-136 (f. 64v) + SA768bis (f. 24r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 239 y 167), Dutton (1990-1991, IV: 120 y 97), Álvarez Pellitero (1993: 147 y 52), Giuliani (2004: 54-55).

*Métrica:* 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 / a8, b8, b8, a8, x8, y8, y8, x8 / c8, d8, d8, c8, x8, y8, y8, x8.

*Rimas:* **x:** -ado, **y:** -iesse/-iese, **a:** -ura, **b:** -ión, **c:** -(i)ento, **d:** -é (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-1118, 1287-56).

### Respuesta de Johán de Tapia

Devodo a Dios, si llegado  
a Jerusalén yo me viesse,  
cavallero me fiziesse  
*por delivrar al cuitado.*

Resçebiré grant tristura 5  
fast'acavar m'intençión  
et mi buena debuçión,  
qu'en el Sepulcro me dura,  
en el qual he devodado:  
si los pies en él me viese, 10  
castidat me prometiese  
*por delivrar al cuitado.*

¡O tan alegre me sientol 24r]  
Car ..... -é  
porque sé que livraré 15  
quien tiene tan grant tormento.  
¡O Amor desaventurado!,

si fallar yo te pudiese,  
por çierto, yo te fiçiese  
*delivrar este cuidado.*

20

9. devodado] denodado SA7 | 11. castidat] que castidat SA7 | 19. fiçiese] fi- *sobrescrito sobre algo borrado y s repasada por encima SA7*

5. grant] gran *Álvarez Pellitero* | 7. et] en *Vendrell, Dutton* | 9. devodado] denodado *Vendrell, Álvarez Pellitero* | 11. castidat] que castidat *Álvarez Pellitero*, que castidad *Vendrell* | 12. al] el *Vendrell, Dutton* | 13. alegre] alegra *Vendrell* | 16. grant] gran *Álvarez Pellitero* | 17. O Amor] d'amor/qu'amor *Vendrell* | 19. fiçiese] façiese *Vendrell*

## NOTAS

1-4. *Devodo*: de *devodar* ‘echar un voto o juramento’, procedente de un latín DEVOTARE ‘invocar una divinidad’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *voto*); la expresión equivale a la más habitual de “Juro a Dios”. No se entiende la acentuación esdrújula de la palabra que figura en la edición de Álvarez Pellitero.

*Jerusalén*: como apunta Rucquoi, “a pesar de las numerosas vicisitudes que sufrió la Tierra Santa de mano de los árabes y luego de los turcos, la ciudad bendita no dejó nunca de ser el objetivo soñado por los cristianos occidentales”, quienes peregrinaban a la ciudad sagrada atraídos por su significación y simbolismo (1981: 92).

*Por*: señala acertadamente Giuliani que esta preposición ha de entenderse aquí con valor final (‘para’) (2004: 54, n. 4).

Para dar respuesta a la demanda de Villapando, Tapia declara su intención de peregrinar a Jerusalén (vv. 1-2) y hacerse caballero (v. 3), lo que, según él cree, servirá al objetivo de liberar a su compañero (v. 4).

5-8. *Intençión*: es evidente que se refiere al propósito mencionado en los versos de la cabeza.

*Et*: Vendrell y Dutton leen “en”; sin embargo, en el manuscrito se lee “et”. El valor copulativo parece, además, el más conveniente: el poeta estará triste hasta llevar a término su intención y buena devoción.

*Debuçión*: variante no muy frecuente de *devoción*; se localiza en algún texto de los siglos XV-XVI (CORDE: s. v. *debuçión, debuçión*).



*Sepulcro*: Giuliani incide en la buscada ambigüedad que se produce en este verso entre el sepulcro personal y el de Cristo en la Tierra Santa (2004: 54, n. 5-8).

9. *Devodado*: en el manuscrito figura “denodado”, lectura que siguen el resto de los editores de SA7; sin embargo, aunque *denodarse* y *denodado* son voces frecuentes en la Edad Media y Siglo de Oro (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *denodarse*), ha de tratarse de un error de copia por “devodado” (*n* y *u* se confunden con frecuencia en el manuscrito), hipótesis señalada ya por Giuliani en su edición de la respuesta (2004: 54, n. 9): el *yo* alude a un voto de castidad efectuado en el Santo Sepulcro. Menos probable resulta la propuesta de Álvarez Pellitero, quien lo entiende como “denotado” (“he anunciado”).

11. El verso, tal y como aparece en el manuscrito y transcriben los editores de SA7, es hipermétrico. Regularizo el cómputo silábico siguiendo la propuesta de Álvarez Pellitero (elisión de un “que” inicial de valor meramente expletivo). Con todo, es posible también prescindir del pronombre personal “me”, solución adoptada por Giuliani en su edición de la respuesta.

12. Tras indicar en la cabeza de la canción su firme voluntad de peregrinar a Jerusalén y convertirse en caballero (vv. 5-7), en la mudanza parece haber llegado al Santo Sepulcro, donde hace promesa de castidad (vv. 8-11). Es claro que ello ha de ponerse en relación con la *religio amoris*, materializada en este caso a través del ingreso en una orden religioso-militar que exige la aceptación de determinados códigos de conducta y rituales: es la orden del enamorado (Giuliani 2004: 54). Todo ello, no se olvide, por ayudar a su amigo Francisco de Villalpando, como se recuerda en el *retronx*, cuya cobertura alcanza en esta canción un único verso (v. 12).

13. La segunda copla de la respuesta de Tapia fue fruto de una transposición en el manuscrito, lo que provoca que aparezca actualmente separada de la primera (véase apartado 4.2.). Aun conociendo esta circunstancia, los modernos editores de SA7 dieron variadas soluciones a la misma: mientras que Vendrell transcribe esta estrofa tanto en la actual ubicación como tras la primera vuelta de la respuesta, Dutton la deja en el lugar en que equivocadamente figura hoy en día (si bien indica que se encuentra fuera de orden); por su parte, Álvarez Pellitero la edita en nota antes de la respuesta de Alfonso Enríquez (ID2460).

14. Existe una laguna en el verso, que el copista comienza a transcribir y deja incompleto, probablemente porque ya figura deturpado en la fuente de copia (es ilegible o no acaba); es posible reconstruir la rima basándose en el esquema del resto de las respuestas.

17. *¡O Amor*: Vendrell transcribe “qu’amor” en la página 167 de su edición y “d’amor” en la 239 (recuérdese que duplica la estrofa en dos ubicaciones); no obstante, la lectura ha de ser “O Amor”, entendiendo que se trata de un apóstrofe dirigido al dios Amor, causante de la desdicha de Francisco.

19. *Fiçiese*: la sílaba *fi-* fue sobrescrita sobre algo borrado, probablemente la sílaba *fa-* y la letra *-s-* fue repasada por encima, pues su trazo es más grueso que en el resto de las letras.

20. La irregularidad en la cobertura de este *retronx* (se sustituye “al” por “este”) fue una de las razones aducidas por Tato para considerar que quizá esta segunda copla no perteneciese a Juan de Tapia, sino a otro autor que habría intervenido en la serie poética: el intercambio podría haber conocido una mayor extensión que la actual, pues la pérdida de un folio podría haber suprimido alguna otra respuesta entre el 64 y el 24 (2005a: 62, n. 9). Con todo, son varios los errores detectables en la copia de las respuestas (quizá el mayor de todos ellos sea la laguna del verso 14), por lo que no es imposible que se trate de un error del copista, sin descartar que haya sido el propio Tapia quien modificase ligeramente el último verso de su intervención pues, como indica esta misma investigadora tras estudiar el género de la canción en SA7, “cuando hay más de una vuelta, pueden producirse irregularidades en la cobertura del *retronx*” (Tato 2016a: 712, n. 581).

Lo que quizá resulta más llamativo es que, si bien en la cabeza y primera estrofa se desarrollaba el tema de la peregrinación a Jerusalén y el ingreso en la orden del enamorado, no sucede lo mismo en la segunda, donde el poeta olvida por completo este asunto para expresar su felicidad por poder auxiliar a su atormentado amigo (vv. 13-16), a la vez que se dirige al escurridizo Amor para increparle el haberlo aprisionado (vv. 17-20). Fue este otro de los argumentos esgrimidos por Tato para poner en duda la paternidad de Tapia en esta copla (2005a: 62, n. 9); ahora bien, dado que existe un cambio de estrofa, considero que la variación temática no tiene por qué implicar una autoría distinta.

22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458 “SI FUESE TAN BIEN FADADO” (ALFONSO ENRÍQUEZ)

SA7-69 (f. 24r).

*Ediciones:* Vendrell (1945: 167-168), Dutton (1990-1991, IV: 97), Álvarez Pellitero (1993: 52).

*Métrica:* 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 / a8, b8, b8, a8, x8, y8, y8, x8 / c8, d8, d8, c8, x8, y8, y8, x8.

*Rimas:* **x:** -ado, **y:** -iese, **a:** -ura, **b:** -ión, **c:** -iento/-uento, **d:** -é (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-494, 1289-68..69).

**Repuesta de don Alfonso Enríquez**

Si fuese tan bien fadado  
que mi libertat toviese,  
*en verdat yo vos valiese,*  
*Françisco, de muy buen grado.*

Mas por la misma mesura 5  
que medís vuestra pasión,  
medit mi tribulación  
non con menos amargura;  
si no fuese namorado  
–a Dios, mi Senyor, pluguiese– 10  
*en verdat yo vos valiese,*  
*Francisco, de muy buen grado.*

Los dos que decís por cuento  
e otros dos que diré:  
graçia et bondat fallé 15  
en un lindo ayuntamiento,  
los quales m’an sojuzgado;  
mas si yo livre viviese,

*en verdat yo vos valiese,*  
*Francisco, de muy buen grado.*

20

1. fadado] o *repasada por encima* SA7 | 11. verdat] *verda (hay un borrón después de la a)* SA7 | 12. muy] y *emborronada* SA7 | 13. decís] s *ligeramente emborronada* SA7 | 14. dos] s *ligeramente emborronada* SA7 | 17. quales] *quevalles* SA7

**Rúb.** Repuesta] *Respuesta Vendrell* | 11. verdat] *verda Álvarez Pellitero* | 13. Los] *Pos Vendrell* | 17. quales] *quevalles Dutton, que valles Vendrell, Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb.** *Don Alfonso*: al igual que ocurría con la denominación *mosén*, *don* es título de respeto que precede al nombre propio (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *dueño*), si bien no es muy frecuente en SA7: como apunta Tato, en esta fuente apenas se antepone el “don” a los nombres de Fadrique Enríquez (duque de Arjona), Juan Pimentel, Alfonso y Juan Enríquez – significativamente, los cuatro pertenecientes a la familia Enríquez (Tato 2014: 902).

1-4. *Bien fadado*: ‘afortunado, dichoso’, de HADO, ‘destino, fatalidad’ (Corominas y Pascual 1990-1991: s. v. *hado*).

*Toviese*: en el español medieval, el pretérito fuerte del verbo *tener* llevaba radical /o/ en todo el paradigma; los ejemplos con /u/ comenzaron a aparecer en el siglo XV (especialmente delante de /ie/) y, en la primera mitad del XVI, la /u/ radical se impuso en todos los verbos que sobrevivieron en el español moderno (Penny 2006: 255).

*Valiese*: ‘socorriese’ (Alonso 1986: s. v. *valer*).

*Francisco*: la interpelación al autor de la pregunta por medio del antropónimo proporciona una de las pistas para identificar al poeta, que se completa con la aportación de Moncayo en su respuesta, en la que este indicaba el apellido, “Villalpando” (véase 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, nota 14).

Al igual que *mosén* Moncayo, Enríquez confiesa a Francisco en el tema su imposibilidad para liberarlo de la prisión, al encontrarse él en la misma circunstancia (vv. 1-2), situación que se perfila por la utilización del pretérito de subjuntivo (“*toviese*”, “*valiese*”); a la vez, incide en el *retronx* en que, si ello estuviese en su mano, lo llevaría a cabo con resolución (vv. 3-4).

**5-7.** *Medís / medít*: políptoton mediante el cual el Enríquez pondera la magnitud del dolor experimentado por Francisco y por él mismo; ambas formas verbales conectan con “mesura”, sustantivo de la misma familia.

*Tribulación*: ‘tormento, congoja’; véase 27-ID2655 v. 7.

**10.** –*A Dios, mi senyor, pluguiese*–: entiendo “mi senyor” como aposición de “Dios”, y de ahí que, al contrario que en el resto de las ediciones, figure en esta entre comas; por otro lado, parece también pertinente situar el verso entre guiones, pues se trata de un inciso en el que el *yo* expresa su deseo de no haber sucumbido al enamoramiento, causa de que no pueda liberar a su compañero Villalpando (vv. 9-12).

**13-16.** Al carecer de la pregunta que inició la serie poética, la total comprensión de esta mudanza no resulta posible, pues en ella se alude a dos aspectos que Francisco de Villalpando habría mencionado en su intervención, a los que Enríquez suma otros dos: “gracia” y “bondat”. Habida cuenta de que se trata de dos cualidades frecuentemente asociadas a la dama poetizada en los cancioneros, habría que suponer que Villalpando enumeró previamente otras dos virtudes de la mujer que lo mantienen preso en la cárcel de amor.

*Ayuntamiento*: es claro que este “lindo ayuntamiento” (suma de gracia y bondad) ha de identificarse con la amada.

**17.** *Quales*: en el manuscrito figura como “quevalles”, lectura que aceptan los demás editores (Vendrell y Álvarez Pellitero separan “que” de “valles”); sin embargo, ha de tratarse de otro error de copia, pues la palabra carece de sentido y convierte el verso en hipermétrico. Aunque no interviene en el texto, Álvarez Pellitero propone en nota la enmienda “los que veyes” (referido a la gracia y bondad mencionadas anteriormente por el poeta), pero esta lectura no soluciona la descompensación métrica; la propuesta “los cuales”, además de restaurar el octosílabo, dota de significado a la secuencia: su antecedente es la unión de la gracia y bondad de la dama (vv. 15-16), además de otros elementos aportados por Villalpando, todos ellos responsables de su prisión amorosa (v. 17).

*Sojuzgado*: véase 13-ID2612, nota 5-8.

**18-20.** Tras confesar a Villalpando las virtudes de la amada que lo han puesto en la prisión amorosa, Enríquez finaliza su intervención insistiendo en que si él estuviese en otras condiciones lo liberaría gustosamente.



22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458 “BUEN SENYOR SI LIBERTADO” (MOSÉN MARMOLEJO)

SA7-70 (f. 24v).

*Ediciones:* Vendrell (1945: 168-169), Dutton (1990-1991, IV: 97), Álvarez Pellitero (1993: 53).

*Métrica:* 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 / a8, b8, b8, a8, x8, y8, y8, x8 / c8, d8, d8, c8, x8, y8, y8, x8.

*Rimas:* **x:** -ado, **y:** -iese/-uese, **a:** -ura, **b:** -ión, **c:** -iento, **d:** -é (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-647, 1289-84..85).

**Repuesta de mosén Marmolexo**

[24v]

Buen senyor, si libertado  
del amor qu'è me sintiese,  
*non penséis que vos no fuese*  
*en delivrar de buen grado.*

Mucho tiempo ha que dura 5  
el Amor en su opinión  
de tenerm'a sinraçón  
en esta cárcel escura  
en que soy por mi pecado,  
que si libertat toviese, 10  
*non penséis que vos no fuese*  
*en delivrar de buen grado.*

En estranyo pensamiento  
m'avéis puesto, desque sé 15  
vuestra cuita: yo tomé  
por ello gran desatiento;  
por c'así fuesteis robado,  
si valer yo vos podiese,

*non penséis que vos non fuese  
en delivrar de buen grado.*

20

3. vos] s *ligeramente emborronada SA7* | 8. en esta] honesta SA7 | 16. gran] g *sobrescrita sobre algo borrado SA7* | 17. fuesteis] *la segunda s ligeramente emborronada SA7* | 18. se] e SA7 | 19. non fuese] qnon fuese (q *tachada; se añadieron una tilde de nasalidad sobre la o y la forma verbal fuese*) SA7 | 20. c'así] casi SA7

**Rúb.** Repuesta] Respuesta *Vendrell, Dutton* | 2. qu'é] que *Vendrell, Álvarez Pellitero* | 8. en esta] honesta *Vendrell*, ¡ho!n esta *Álvarez Pellitero* | 18. sí] e *Vendrell, Álvarez Pellitero*, podiese] pudiese *Álvarez Pellitero* | 20. de buen grado] de cuydado *Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb. Mosén:** al igual que ocurría con Moncayo, Marmolejo es tratado de *mosén* en la rúbrica que presenta su intervención; con todo, el título resulta en este caso más difícil de explicar, pues no disponemos de datos que permitan vincularlo con la Corona de Aragón —a excepción de su participación literaria en el intercambio— (Tosar López 2014: 438, n. 4).

1-4. *Buen senyor:* como Juan de Villalpando, Marmolejo utiliza el tratamiento *senyor* para dirigirse a Francisco, en este caso acompañado del adjetivo “Buen”, empleado por Pedraza en 8-ID2431 (véase la edición de la pieza, nota 1).

*Qu'é:* Álvarez Pellitero enmienda el “que” del manuscrito por un “yo” pero, como me indica Tosar López, es más lógico suponer que se trata de la unión de la conjunción “que” con un “é” del verbo *aver* (con el significado de ‘tener’; véase 1-ID2406, nota 16).

*Vos no fuese:* véase 10-ID2602, nota 6.

En cuanto al sentido del tema, siguiendo un proceder similar al de Moncayo o Enríquez, Marmolejo declara ya desde los primeros versos su incapacidad de socorrer al preso (3-4), al haber caído enamorado él mismo (1-2).

5. *Tiempo ha:* se trata del antiguo uso del verbo *haber* como impersonal con complementos que expresan tiempo, una situación en la que hoy se emplearía normalmente el verbo *haber* (DPD: *s. v. haber*); el complemento de tiempo puede variar, como se percibe en 24-ID2654, en que aparece “días ha” (véase la edición de la pieza).

6. *Amor:* lo transcribo con mayúscula inicial entendiéndolo como deidad de carácter profano.



7. *Tenerm'a sinraçón*: al igual que en el verso 6 de 22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, la segmentación de este sintagma ha de ser “a sinraçón”, como construcción equivalente a “irracionalmente”. No se explica la lectura de Álvarez Pellitero, quien transcribe “detener me á, sin raçón”, considerando “á” forma del verbo *haber*.

8. *En esta*: en el manuscrito figura “honesta”, lectura que acepta Vendrell; sin embargo, parece que ha de tratarse de un error por “en esta”, pues el “tenerm'a sinraçón” del verso anterior precisa de una preposición (“en”) que introduzca el lugar (la “cárcel oscura”, v. 8), donde Amor (v. 6) mantiene al poeta irracionalmente (v. 7) desde hace cierto tiempo (v. 5). La lectura de Álvarez Pellitero, “¡ho!n esta”, considerando que se conmutan las grafías de la forma exclamativa, resulta forzada.

9. *Mi pecado*: el enamoramiento, que lo ha conducido a la cárcel de amor.

10-12. Como sus compañeros, Marmolejo utiliza el *retronx* (y el verso previo que lo introduce) para recordarle a Villalpando que, de no encontrarse en la misma situación, lo socorrería con gusto, una forma de excusar su comportamiento.

13-16. *Desatiento*: el vocablo aparece en otros textos del siglo XV, algunos cancioneriles, y parece tener equivaler a ‘turbación’ (*CORDE: s. v. desatiento*).

Nótese el marcado encabalgamiento de estos versos, en los que el poeta expresa su contrariedad tras haber conocido las circunstancias en que se halla su amigo.

17. *Por c'así*: aunque Vendrell y Dutton segmentan “por casi”, ajustándose al manuscrito, parece más adecuada la lectura de Álvarez Pellitero, considerando que se trata de una abreviación de “por que así”, que introduciría el motivo por el cual el *yo* tomó “gran desatiento”: el ver a su amigo haber sido enajenado por los efectos del amor. Adviértase, además, que se produce también aquí la metáfora del robo de amor que ya aparecía en el verso 17 de 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458 (véase la edición, nota 14-18).

18. *Sí*: en el manuscrito figura “e”, lectura que transcriben el resto de los editores; sin embargo, parece pertinente sustituirlo por un *si* condicional, que dota de sentido a la secuencia: Marmolejo indica que *si* él pudiese “valer” a su interlocutor, lo haría gustosamente.

20. *De buen grado*: ha de ser despiste la transcripción “de cuydado” que figura en la edición de Álvarez Pellitero, pues la cobertura del *retronx* es regular en la intervención de Marmolejo.





no piense que me desdiga  
de servir la que serví.

11. desdiga] desdiguio SA7

11. desdiga] desdiguio Vendrell, Álvarez Pellitero

## NOTAS

**Rúb.** Al contrario de lo que sucede en otras ocasiones, el epígrafe inicial no precisa la modalidad poética. Se trata de una canción prototípica de SA7, consistente en una cabeza de cuatro versos octosílabos con rima abrazada a la que siguen una o más estrofas de ocho que integran la mudanza (primeros cuatro) y la vuelta (otros cuatro) (Tato2016a: 709-710).

1. *Senyora*: el vocativo con que se abre la pieza indica la destinataria de la misma, a la que en este caso se brindará un trato reverencial, que parecer alternar con la familiaridad en los versos 2 y 4.

2. *Plugniese*: forma de pretérito imperfecto de subjuntivo del verbo *placer*, que convive aún en el español actual con la variante *placiese*. Como modernamente, tiene en el texto el significado de ‘agradar, gustar’ y es “forma de uso general y aún popular en la Edad Media; viene a ser entonces la única expresión de esta idea” (Corominas y Pascual, 1980-1991: s. v. *placer*).

3-4. *Fiz*: variante del pretérito indefinido del verbo *fazer*, en la que se ha producido la apócope de la *-e* final, un fenómeno muy frecuente en este tiempo verbal en el dialecto aragonés (Zamora Vicente 1989: 260).

La cabeza de la canción contiene la disculpa propiamente dicha y, aunque en ella el poeta achaca ya sus faltas (vv. 1-2) al profundo amor que profesa hacia la dama (vv. 3-4), todavía no resulta claro que haya incurrido en un mal comportamiento.

5-6. *Que*: esta conjunción adquiere, en el contexto, un valor causal, existente en el español actual y no infrecuente en los textos medievales. A medida que avanza la historia de la lengua, el *que* causal retrocede en su uso, pues al ir ampliando y extendiendo sus valores para introducir otras clases de oraciones, se irá diluyendo el causal, que asumirá *porque* (Mosteiro Louzao 1999: 128-131).

*Perder / ganar*: se trata de una antitética pareja de contrarios que, como apunta Casas Rigall, se cimienta en la dualidad lógica de base representada por el binomio amor / desamor (1995: 196): mientras que *perder* es sinónimo de desamor, *ganar* equivale a ser correspondido.

*Mas ante*: *ante* es una forma adverbial que posteriormente derivará en el actual *antes*, del que es equivalente en el texto; como refieren Corominas y Pascual (1980-1991: s. v. *ante*), en la Edad Media funcionaba tanto de adverbio como de preposición, siendo por entonces sinónimo de los actuales *antes*, *antes de* y *delante*. Parece que el valor de esta construcción, documentada ya desde mediados del siglo XIII (*CORDE*: s. v. *mas ante*), ha de ser adversativo, similar al de ‘sino’.

Nótese el encabalgamiento abrupto que se produce en estos versos.

7. *Fizze lo que fiz*: el políptoton verbal provoca un juego conceptual entre la forma sin apocopar (“fize”) y la apocopada (“fiz”), dirigido en última instancia a incidir en una falta real cometida por el amante desdichado; téngase en cuenta, además, que de usar la misma variante, se produciría una hipometría (utilizando “fiz” en ambos casos) o una hipermetría (empleando “fize”). Sobre “fiz” véase nota 3.

*Cuidando*: ‘pensando, creyendo’; véase 19-ID2414, nota 1-4.

8. *La tu mercet*: se refiere a la dama, a la que se dirige mediante este tratamiento de cortesía habitual en la fraseología religiosa o cortesana (véase 9-a) ID2432 I 2433, nota 3); en cuanto a la construcción de artículo definido con posesivo en posición prenominal, véase 14-ID2619, nota 25-32.

En la mudanza, percibimos que la disculpa anticipada en la cabeza es necesaria; ahora explicita críticamente la razón que lo ha conducido a cometer el error amoroso: pretendiendo “ganar” ha perdido (vv. 5-6), pues, pensando contentar a su amada, ha conseguido lo contrario.

11. *Desdiga*: en el código figura “desdigo”, que es la lectura de todos los editores y también la que consigna Gómez-Bravo en su repertorio. Además de llamar la atención sobre la grafía aragonesa probablemente debida a los copistas, es preciso indicar, como advierte en nota Álvarez Pellitero (quien no interviene en el texto), que la rima en *-íga* del verso 9 exige “desdiga”.

12. Obsérvese que la utilización del políptoton verbal permite al yo lírico oponer una acción no terminada (“servir”) frente a otra que sí lo está (“serví”), juego mediante el que se encarece el amor intemporal por la dama, pasado pero también presente y futuro.

Por otra parte, adviértase que en la vuelta el poeta acepta con resignación su mala fortuna (vv. 9-10), que no lo va a hacer desistir en su servicio amoroso (vv. 11-12).

## 24-ID2652 “AY MI BIEN E NON ME DEDES”

SA7-293 (f. 139r)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 372), Dutton (1990-1991, IV: 157), Álvarez Pellitero (1993: 303).

*Métrica:* 4, 8, 4; x8, y8, y8, x8 / x8, a8, a8, x8, x8, b8, b8, x8 / x8, c8, c8, x8. Rimas: **x:** -edes, **y:** -ido, **a:** -at, **b:** -í, **c:** -ía (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-696..697, 1136-26).

Canción en la que el yo lírico profiere un dolorido lamento: se queja de la falta de correspondencia amorosa y recrimina a la amada su impiedad, tópico frecuente en la poesía cuatrocentista. La exclamación inicial, reforzada por la interjección, las sucesivas preguntas que dirige a su dama (de las que no espera respuesta), así como el hecho de que la interpele con más de un vocativo, intensifican la carga emocional del poema y nos dejan ver la desesperación del amante. Algunos recursos como la antítesis (“perder”-“ganar”, “pagar”-“dever”) o el políptoton verbal (“perdido”-“perdiendo”, “façerme”-“fazedes”) contribuyen a recrear el estado de contrariedad intrínseca de quien está enamorado y sufre. Formalmente, llama la atención la presencia de la finida que sirve de cierre, procedimiento inhabitual en SA7 pero del que Moncayo se vale también en 25-ID2653, o las coplas *capcaudadas*; también ha de señalarse la repetición de la rima del estribillo en la mudanza, una práctica que puede traslucir la influencia del *virelai* (Beltran 1988: 49) y que reaparece en otras canciones suyas.

### Canción de mosén Moncayo

¡Ay, mi bien, e non me dedes  
más afán de lo sofrido!  
de que seya oy perdido,  
perdiendo, ¿qué ganaredes?

Senyora, pues que sabedes  
días ha mi voluntat,  
¿por qué tanta crüeldat,  
façerme lo que fazedes?

5

Pues çiertamente tenedes  
todo lo mexor de mí, 10  
si de vós no, pues çde quí  
avré gracias e mercedes?

### Fin

E si non me respondedes  
así como yo querría,  
decitme: çes cortesía 15  
non pagar lo que devedes?

4. perdiendo] *la segunda d está algo emborronada SA7* | 10. mexor] *una mano posterior corrige en mejor SA7*

### NOTAS

**Rúb.** *Canción:* al contrario de lo que ocurría en 23-ID2463, en esta ocasión el epígrafe indica la modalidad poética de la pieza, una canción que, si bien se presenta aquí en la forma predominante en la colectánea salmantina, tiene la particularidad de poseer finida, un cierre no muy habitual en las muestras de SA7 (Tato 2016a: 725) del que Moncayo se vale en dos ocasiones.

1. *Mi bien:* nótese el vocativo con que interpela a la dama, que convierte a esta en fuente de *bien* para el amante; más adelante se vale del más común “senyora”.

*E:* la conjunción copulativa es expletiva, de modo que su supresión no afectaría a la gramaticalidad, aunque convertiría el verso en hipométrico y, además, la secuencia sería menos expresiva.

2. *Afán:* ‘trabajo, fatiga’ (Cejador 1990: s. v. *afán, afaño*).

*Sofrido:* hasta el siglo XVI, muchos verbos en *-ir* permitían variaciones entre /u/ y /o/ en el radical, si bien la mayor parte de ellos preferían /o/, como en el caso de *sofrir*; sin embargo, durante el siglo XVI la /u/ se convirtió en la única vocal radical permitida (a excepción de algún caso como *dormir* o *morir*), lo que explicaría la actual forma *sufrir* (Penny 2006: 219).



**3-4.** *Seya*: es hecho generalizado en el aragonés la epéntesis de una *y* entre vocales de cualquier clase, como aquí ocurre (Alvar 1973-1978: 157), lo que apunta hacia la procedencia oriental tanto del cancionero como del autor.

*Perdido / perdiendo*: políptoton verbal que permite un interesante juego de perspectivas pues, mientras que el yo lírico es sujeto de “perdido” (entendiendo que el verbo alude a la ausencia de correspondencia amorosa), la dama lo es de “perdiendo” (ella es quien lo desdeña y también desperdiciará una oportunidad).

*Perdiendo / ganaredes*: el enfrentamiento semántico entre esta pareja de contrarios tiene, otra vez, como dualidad lógica de base el binomio amor (*ganar*) / desamor (*perder*) (véase 23-ID2463, nota 5-6). Y es que en el tema, a la vez que el poeta solicita a la *senyora* el cese de sus padecimientos (vv. 1-2), la hace cuestionarse sobre la ventaja que obtendrá del abandono del amante (vv. 3-4).

**5-6.** *Días ha*: sobre esta construcción, véase la edición de 22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, nota 5.

El hipérbaton, posiblemente explicable por la rima, dificulta en cierto modo la recta interpretación de los versos, cuyo orden lógico sería: “senyora, pues que sabedes mi voluntat días ha”, es decir, la mujer conoce las intenciones del enamorado desde hace cierto tiempo.

**7-8.** La diéresis en “crüeldat” es precisa para alcanzar el octosílabo. Esta era, por otra parte, una prosodia frecuente en palabras de la familia léxica de “cruel” (véase 4-ID2413, nota 41-44).

*Façerme / fažedes*: nuevo caso de políptoton verbal, que en esta segunda pregunta serviría al propósito de incidir en la crueldad de la dama con el desdichado amante: ella conoce sus deseos (vv. 5-6) y, aun así, es desdeñosa (vv. 7-8).

**11-12.** *Quí*: en aragonés antiguo, la distinción entre *qui* y *que* se mantuvo hasta finales del siglo XV, al contrario que en Castilla, donde *qui* ya había desaparecido a mediados del siglo XIII; no obstante, su uso más abundante se dio referido a formas masculinas de persona (Zamora Vicente 1989: 255). El hecho de que esta variante aparezca en posición de rima con “mí” (atribuible, por tanto, al quehacer poético del autor y no al copista) es uno de los aspectos que delata la procedencia oriental de mosén Moncayo.

En la vuelta se incluye la tercera pregunta, en la que el yo lírico muestra su desesperación: él da lo mejor de sí mismo en la relación (vv. 9-10) y ella no le corresponde, lo que resta sentido al servicio amoroso.

**13-16.** *Pagar / devedes*: se trata de otra significativa pareja antitética mediante la que el galán incide nuevamente en la falta de reciprocidad en la relación amorosa. Las preguntas no buscan respuesta: en su formulación el poeta deja ya claro que no la hay, pues nada justifica la crueldad de la mujer.

## 25-ID2653 “NI VUE NIN PUDE AVER”

SA7-294 (f. 139r-v)

*Ediciones:* Vendrell (1945: 373), Dutton (1990-1991, IV: 157), Álvarez Pellitero (1993: 303-304).

*Métrica:* 5, 2x9, 6; x8, x8, y8, y8, y8 / a8, b8, b8, a8, a8, x8, y8, y8, y8 / c8, d8, d8, c8, c8, x8, y8, y8, y8 / y8, e8, e8, y8, y8, y8. Rimas: **x:** -er, **y:** -í, **a:** -ido, **b:** -ado, **c:** -ar, **d:** -io/-o, **e:** -ivo (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 397-1, 534-1, 1523-1..2).

El motivo fundamental remite al goce en el servicio amoroso, extremado por la correspondencia por parte de la dama, lo que, además de ser causa de gran contento, alienta al poeta a seguir amándola. Quizá el aspecto de mayor originalidad resida en que la acostumbrada imagen de la dama cruel y el galán suplicante se desdibujan aquí en favor de otra insólita modulación con protagonismo de la voz femenina; y es que el *retronx* reproduce las quejumbrosas palabras en las que tiene origen la dicha del amante, que puede entenderse están puestas en boca de la mujer para llamar la atención de aquel. Igualmente insólita es la estructura del poema, pues se trata de una canción con cabeza de cinco versos, seguida de dos estrofas de nueve y una finida de seis, extensión inhabitual en las muestras del género recogidas en SA7 (véase apartado 3.3.3.1.); otros procedimientos formales de interés son el políptoton verbal o la hipérbole sagrada.

### Otra canción de mosén Moncayo

Ni uve nin pude aver  
tan acabado placer  
desde'l día que nascí,  
como la ora que hoí:  
*“e no avéis piedat de mí”.*

5

Senyora, pues t'á plaçido  
dar a mí el mexor fado

[139v]

en me dar lo c'as tirado  
a cuantos lo an quesido,  
por merçé sea creído 10  
que, por tanto bien tener,  
con gran causa m'esmortí  
oyendo dezir así:  
*"e no avéis piedat de mí"*.

Si Dios por leal amar 15  
Paraíso jamás dio,  
cierto so d'averlo yo  
por ser vuestro sin pensar  
en cosa que fues' errar  
contra vós ni falleçer, 20  
por sentir lo que bien vi,  
tal dono quando sentí:  
*"e no avéis piedat de mí"*.

### Fin

Para ser tuyo nasçí  
he con tal creenca vivo, 25  
de nenguna non cativo;  
senyora, sí ovedeçí  
de la ora qu'entendí:  
*"he no avéis piedat de mí"*.

1. uve] vue SA7 | 18. ser] *hay un ligero borrón en la r (parece que se fuese a trazar otra letra, quizá una y) SA7* | 27. ovedeçí] *o incorporada posteriormente (con tinta más clara) SA7*

9. quesido] querido Vendrell | 12. m'esmortí] m'es morir Vendrell, mes morir Dutton | 25. creenca] creencia Vendrell, creença Dutton, creença Álvarez Pellitero

## NOTAS

**Rúb.** *Otra*: la indicación se justifica perfectamente atendiendo a la composición previa, una canción a cargo del autor aragonés. En este caso, la estructura de la pieza, como he indicado, no remite a la prototípica de las muestras del género en SA7.

1. *Uve / aver*: políptoton verbal que sirve al propósito de extremar el gozo experimentado por el amante en la acción que describe.

2. *Acabado*: ‘perfecto, cabal, consumado’, acepción con la que ya se registra en obras como la *Razón de Amor* (Alonso 1986: s. v. *acabado*).

3. La indicación temporal posee, como el políptoton, la finalidad de encarecer el placer experimentado por el yo lírico.

4-5. *Hoí*: es claro que se trata de la primera persona singular del pretérito perfecto del verbo *oír*, al que se ha añadido una *b-* adventicia –fenómeno frecuente en el manuscrito salmantino–; ello ha de ser así no solo porque su acentuación sea exigida por la rima en *-í* (lo que invalida la posibilidad de que se trate del adverbio de tiempo *hoy*), sino también porque semánticamente se ajusta al contenido de los versos: a lo largo de la composición, el *retrónx* es introducido por verbos referidos a la percepción sensorial a través del oído, como es el caso de “hoí”, pero también de “oyendo” (v. 13), “sentí” (v. 22) y “entendí” (v. 28), que dan paso a las palabras escuchadas, motivo del goce anunciado en los versos del tema. Ha de suponerse que la frase que funciona como *retrónx* fue pronunciada por otro sujeto, quizá la *senyora*; ello explica la satisfacción del amante, pues la mujer reclama la atención por parte del galán, una coyuntura ciertamente llamativa por inhabitual, que, además, integra la voz femenina en el texto (véase apartado 3.3.2.).

*Piedat*: como motivo literario, la crueldad de la dama es el tópico más repetido en la poesía cancioneril de temática amatoria (Rodado Ruiz 2000a: 121); por ello, el que en este caso sea pretendidamente el amante quien acuse esa falta de compasión hacia la mujer resulta, cuando menos, singular.

6. *Senyora*: la interpelación directa a la dama deja lugar a pocas dudas sobre quién es la destinataria de los versos, lo que refuerza la teoría de la voz femenina inserta en la composición.

*T’á*: el pronombre personal átono *te* se funde con la tercera persona singular del presente de indicativo del verbo *haber* (“ha”).

7. *Fado*: del latín FATUM ‘predicción, oráculo’, equivale a ‘destino o fatalidad’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. hado*), aquí entendido en sentido positivo habida cuenta del empleo del adjetivo “mexor”.

8. *En me dar*: sobre la colocación del pronombre, véase 2-ID2410, nota 14.

*Tirado*: la acepción ‘sacar, quitar, echar afuera’, la más conveniente en el contexto, fue también la más habitual en época antigua, aun cuando en el siglo XV su uso con ese valor comienza a decaer (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. tirar*).

9. *Quesido*: pese a que Vendrell transcribe “querido”, “quesido” es una variante alomórfica del participio del verbo *querer* conocida en aragonés; la forma se construiría, al igual que algunos gerundios, sobre el tema de perfecto del verbo (Fernández Murga y Pascual 1977: 58).

10. *Merçé*: podría tratarse de la variante propia del aragonés antiguo y del catalán del vocablo *merced*. Véase 9-a) ID2432 I 2433, nota 3.

12. *M’esmortí*: ‘me desmayé, perdí el conocimiento’. En el códice se segmenta “mes mortí”, lectura que Vendrell interpreta como “m’es morir”; Álvarez Pellitero señala ya que ha de tratarse de la forma “m’esmortí”, no documentada en castellano, pero conocida en catalán (Corominas 1980-1991: *s. v. morir*). Ello implica que, de nuevo, Moncayo se vale de una voz oriental, pues el hecho de que figure en el vértice del verso garantiza que se debe al autor.

En este caso es el gozo el que provoca el desfallecimiento del enamorado.

13-14. *Oyendo*: una vez más, un verbo de percepción sensorial introduce las palabras pronunciadas por la amada (véase nota 4-5).

*Ansí*: variante del adverbio *así* en la que, por influjo de la proposición *en* (empleada en muchas locuciones adverbiales como *entonces*, *en antes*, *en uno*, *en contra*, *en suso*), se intercala una *-n-* adventicia que no existía (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. así*).

15-20. *So*: ‘soy’. Procedente de un SUM latino, que perdió la -M (contrariamente al tratamiento normal de -M en los monosílabos) porque esta terminación carecía de formas análogas en el presente de indicativo; además, se produjo una abertura de la vocal final, que derivó en la forma medieval *so*, la cual dio lugar al moderno *soy* (Penny 2006: 220-221).

*Fallecer*: ‘errar, faltar’, acepción frecuente en la Edad Media (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. fallir*).

Se trata de una hipérbole sagrada (véase 2-ID2410, nota 12-14) por cuanto Moncayo equipara en estos versos el inaccesible Paraíso (vv. 15-16) a la correspondencia amorosa (vv. 17-18), auténtico “Edén” para el enamorado fiel y entregado (vv. 19-20).

**21-23.** *Sentir / sentí*: políptoton verbal que introduce la frase que funciona como *retronx*; en cuanto al valor semántico, véase 1-ID2406, nota 73.

*Ví*: nótese que, además del oído, entra en juego aquí el sentido de la vista, que permite al poeta comprobar con sus propios ojos aquello que también escucha, que no son más que las palabras de lamento de la dama (v. 23), auténtico *regalo* (v. 22) para los oídos y ojos del amante (v. 21).

*Dono*: ‘don, gracia’ (Alonso 1986: s. v. *dono*).

**25.** *Creencia*: en el código no se percibe la cedilla, de la que se vale Álvarez Pellitero; Vendrell y Dutton, por su parte, leen erróneamente “creencia”. La utilización de una *c* sin cedilla en palabras que debieran llevarla es, como se vio, un fenómeno conocido en textos aragoneses y que trasluce una posible influencia oriental (Alvar 1973-1978, II: 111).

**26.** *Nenguna*: este pronombre indefinido, procedente del latín NEC UNUS, dio en castellano antiguo *neguno* y, por el sincretismo de partículas negativas, formas como *nenguno*, *niguno* o *ninguno* en el medieval (Alvar y Pottier 1993: 147-148).

**27-29.** *Sí*: establecer el sentido exacto de este vocablo en la secuencia no ha resultado una tarea fácil pues, si bien el valor como conjunción condicional parecía el menos probable, no resultaba muy satisfactorio considerarlo adverbio de afirmación. Aunque con dudas, lo he entendido como variante del adverbio *así*, del latín SIC y con una *a-* inicial debida a una mera ampliación del cuerpo de la palabra (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *así*). Así, pues, habría que entender que el poeta explica a la *senyora* en la finida que las palabras pronunciadas por ella (vv. 28-29) son las causantes tanto de su obediencia (v. 27) como de su firme (vv. 24-25) y exclusiva (v. 26) entrega amorosa.

*De*: ‘desde’ (Alonso 1986: s. v. *de*).

*Entendí*: ‘escuché, oí’; esta acepción, que en la Edad Media no era galicismo, predominó en francés y en la lengua de Oc (Coromines 1980-1991: s. v. *tendre*). Adviértase que también en la finida se utiliza un verbo de percepción sensorial para introducir las palabras del *retronx*.





## 26-ID2654 “PUES VEO QUE DESECHAR”

SA7-295 (ff. 139v-140r).

*Ediciones:* Vendrell (1945: 374), Dutton (1990-1991, IV: 157), Álvarez Pellitero (1993: 304-305).

*Métrica:* 4, 2x8; x8, y8, y8, x8 / x8, a8, a8, x8, x8, b8, b8, x8 / x8, c8, c8, x8, x8, c8, c8, x8.

*Rimas:* **x:** -ar, **y:** -ía, **a:** -uerte, **b:** -ir, **c:** -edes (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 305-705, 1122-2, 1136-27).

Poetiza los temas del rechazo por parte de la dama y el placer en el martirio de amor como ideal de vida, dos motivos muy habituales en la poesía cancioneril. Para materializarlos, el autor recurre a la convención del silencio cortés impuesto por la dama, según la cual el amante ha de ser discreto y sufrir las duras pruebas que demuestren su firmeza ante la *senyora* (Le Gentil 1949-1952: 102-104); con todo, tampoco pierde la esperanza de que su discreción sea algún día compensada, si bien el tono imperante es el de la total sumisión del galán a los crueles designios de la amada, la ausencia y la tristeza que de esta condición derivan. Además del habitual políptoton verbal (“mandat”-“mandedes”, “callar”-“callaré”) o la sublimación de la *senyora*, otros procedimientos de interés son el empleo de la antítesis *callar / dezir* en la primera estrofa o la incorporación del dicho “sino ver e desear” en el verso final; igualmente, interesa señalar las coplas *capcandadas*, que vinculan las estrofas mediante la rima (Tato 2016a: 715), así como el hecho de que la mudanza comparta rimas con el estribillo, como sucede en 24-ID2652.

### Mosén Moncayo

Pues veo que desechar  
me quier vuestra senyoría,  
viviré sin alegría:  
mandat vós en qué logar.

Vós me mandades callar 5 [140r]  
e padecer pena fuerte,  
callaré fasta la muerte  
atendiendo tal logar  
que vos pueda yo vesar  
pies e manos, e dezir: 10  
“senyora, muy buen sofrir  
faze por tal alcanzar”.

Mas me quiero contentar  
de todo mal que me dedes,  
pensando que lo fazedes 15  
por mi voluntat provar;  
e non quiero porfiar  
contra vós, pues non queredes  
de vós aya más mercedes  
sino ver e desear. 20

**Rúb.** Moncayo] *la segunda o fue repasada SA7* | 2. quier] quiere SA7 | 6. padecer] -ece-  
*repasado SA7* | 18. queredes] s *emborrugada SA7*

2. quier] quiere *Vendrell, Álvarez Pellitero* | 5. mandades] mandedes *Álvarez Pellitero* | 11.  
buen] bien *Vendrell, Dutton* | 12. alcanzar] alcançar *Vendrell, Dutton, Álvarez Pellitero*

## NOTAS

**Rúb.** El epígrafe no indica la categoría poética, sino tan solo la atribución; sin embargo, se trata de una canción al uso.

1-4. *Quier*: los editores precedentes transcriben “quiere”, que es la lectura del manuscrito; sin embargo, como apunta Álvarez Pellitero en nota (sin intervenir en el texto), ello causaría hipermetría, error que, gracias a la autocita que el autor realiza de este pasaje en 27-ID2655, es posible enmendar con la variante “quier”, un caso de apócope de la -e final, frecuente en el dialecto aragonés.

*Vuestra senyoría*: fórmula de tratamiento (véase 3-ID2411, nota 4) aplicada a la dama, a quien se brinda un trato reverencial a lo largo del poema. No se explica el punto que Álvarez Pellitero coloca tras “senyoría”.

*Logar*: ‘lugar’. Procedente de un latín *LOCALE*, la /o/ inicial que presenta es la evolución normal en el español medieval, posteriormente reemplazada de forma gradual por /u/ (Penny 2006: 73).

Ya desde el tema, el amante se presenta como mártir de amor: el rechazo de la amada determina su tristeza (vv. 1-2) y le pide a ella que escoja el lugar donde ha de vivir penando (vv. 3-4).

**5-7. Mandades**: Álvarez Pellitero lee “mandedes”, que no figura en el manuscrito. Nótese el políptoton verbal, pues el verbo *mandar* aparecía ya en el verso 4.

*Callar / callaré*: nuevo políptoton verbal, de gran interés por cuanto el verbo *callar* figura en esta estrofa combinado con *dezir* (v. 10), pareja antitética frecuente en poesía cancioneril cuyos términos semánticamente pueden encerrar distintos matices: mientras que el *callar* puede referirse tanto a la conservación del secreto amoroso (la discreción del enamorado, normalmente impuesta por la condición noble de la dama) como a la no confesión del sentimiento a la *senyora*, el *dezir* suele asociarse a la proclamación del amor del galán a través de la palabra, el acto mismo de creación poética (véase Battesti-Pelegrin 1992: 187-202 y 2-ID2410, nota 16). En este caso, *callar* es sinónimo de preservación del secreto amoroso, un requisito que la mujer impone severamente al amante (vv. 5-6) y este acepta hasta sus últimas consecuencias (v. 7).

**8. Atendiendo**: ‘esperando’ (véase 14-ID2619, nota 73-76). El yo lírico callará *esperando* (vv. 7-8) que ella le indique el lugar donde poder expresarle su amor más libremente (vv. 9-12).

**9-10. Vesar / pies e manos**: se trata de una manifestación de respeto y obediencia del amante hacia la dama, a la que brinda un tratamiento cortés rayano en la divinización. Y es que besar los pies “es manifestar tambien, y con profundo sentimiento, la reveréncia y obséquio que à uno se le debe como à superior: y especialmente este acto se execúta con los Sumos Pontífices, a quienes los fieles Christianos prestan, en señal de su superioridad, esta reveréncia y acatamiento” (*Auts.: s. v. besar el piè*); por su parte, besar las manos es, como ya se ha visto, otro gesto reverencial (véase 3-ID2411, nota 5-7). Adviértase el abrupto encabalgamiento entre estos dos versos.

*Dezir*: véase nota 5-7.

**11-12.** *Buen*: tanto Vendrell como Dutton transcriben “bien”; sin embargo, en el manuscrito se lee claramente “buen”, adjetivo válido en este contexto.

*Fazę*: tal vez error por “fize”, que casaría mejor con el sentido de la secuencia (“padecí sufrimientos para alcanzar este estado”), si bien tampoco se puede descartar que equivalga a ‘prestar, gustar’.

*Alcançar*: aunque el resto de los editores optan por “alcançar”, la variante sin cedilla, que es la que figura en el manuscrito, es rasgo aragonesizante, que conservo.

**13-16.** *Mas*: su valor ha de ser aquí adversativo, equivalente a ‘pero’.

*Mi voluntat provar*: las duras pruebas que la *belle dame sans merci* impone a su enamorado, lejos de disuadirlo de sus intenciones, lo *contentan* y animan a superarlas.

**17-18.** Nótese el abrupto encabalgamiento de estos versos.

**19.** *Aya*: ‘tenga’ (véase 1-ID2406, nota 16).

**20.** *Sino ver e desear*: se trata de un refrán (o, al menos, de una frase tan extendida en el uso que puede asimilarse a ese tipo de fórmulas) introducido en el primer plano del discurso por medio de la acomodación, recurso frecuente ya desde los inicios de la tradición cancioneril en Castilla (Casas Rigall 1995: 189). “Ver y desear”, que ya Dutton identifica como paremia (ID8234) y opta por transcribir entre comillas (1990-1991, IV: 157), se utiliza para referirse a un estado en el que “se ven las cosas buenas que no se pueden haber” (Correas 1992: *s. v. ver y desear*), acepción que armoniza con la tónica de estos versos, en los que el poeta (quien acepta con sumisión los designios de la mujer considerándolos pruebas de amor que ella requiere, vv. 13-16) declara su intención de no contrariar a su dama (vv. 17-18) y conformarse con lo que le otorga, “ver y desear” (vv. 18-20). Como han estudiado Toro Pascua y Vallín, otros autores cancioneriles como Macías (ID0131), Alfonso Álvarez de Villasandino (ID1162), Gonzalo de Quadros (ID2515), Juan de Tapia (ID0560) o Cornago (ID3474) incluyeron esta sentencia en sus composiciones; posteriormente, la cita “ver y desear” penetró en la tradición popular: forma parte de un villancico recogido en el *Cancionero Musical de Turín* (2006: 173-180; véase también Vendrell 1945: 447, núm. 295).

## 27-ID2655 “EN LALUA ANTES DEL DIA”

SA7-296 (ff. 140r - 141v).

*Ediciones:* Vendrell (1945: 374-377), Dutton (1990-1991, IV: 157-158), Álvarez Pellitero (1993: 305-308).

*Métrica:* 7x8 - 4, 4; **estrofa 1:** a8, b8, a8, b8, b8, c8, c8, a8 / a8, d8, a8, d8; **estrofa 2:** e8, f8, e8, f8, f8, b8, b8, a8 / a8, g8, a8, g8; **estrofa 3:** a8, h8, a3, h8, h8, i8, i8, b8 / b8, a8, a8, b8; **estrofa 4:** b8, f8, b8, f8, f8, j8, j8, k8 / k8, i8, i8, k8; **estrofa 5:** l8, f8, l8, f8, f8, m8, m8, j8 / j8, h8, h8, j8; **estrofa 6:** n8, b8, n8, b8, b8, ñ8, ñ8, b8 / b8, ñ8, ñ8, b8; **estrofa 7:** ñ8, j8, ñ8, j8, j8, o8, o8, p8 / p8, q8, q8, p8; **finida:** p8, r8, r8, p8. Rimas: **a:** -ía, **b:** -ar, **c:** -ada, **d:** -(i)eron, **e:** -í, **f:** -ado, **g:** -eyes, **h:** -(i)ón, **i:** -ora, **j:** -ir, **k:** -ito/-ipto, **l:** -ura, **m:** -eza, **n:** -eo, **ñ:** -edes, **o:** -é, **p:** -eçe/-exe/-esçe, **q:** -er, **r:** -ida (véase Gómez-Bravo 1998: núms. 261-597..598, 305-698...703, 932-3, 934-355, 954-5..9).

Es la pieza más extensa de mosén Moncayo y resulta especialmente interesante por su parentesco con la *Querella de amor* del marqués de Santillana (copiada también en SA7); y es que, al igual que esta, es un *dezir* con citas que incorpora siete pasajes introducidos por un *verbum dicendi* (en este caso, todos, a excepción de una autocita, son de procedencia desconocida). Resalta también la similitud con la pieza de don Íñigo en la construcción del texto: un yo-narrador, que identificamos con el poeta, nos sitúa en un marco temporal y espacial semejante al de la *Querella*, en el que oye una voz desesperada y escucha lo que dice; a partir de ese momento el yo entabla una conversación con ese personaje, que le da cuenta del sentimiento que profesa hacia su *senyora*, la tristeza en que vive por la no correspondencia de esta, su persistencia en el servicio amoroso..., todo lo cual lo acerca al prototipo del mártir de amor poetizado en los cancioneros. Como en su modelo, en las tres primeras estrofas del *dezir* se alterna la narración (encuentro con el enamorado, interés en su situación, inicio del diálogo) con la voz del doliente enamorado, en cuya boca se ponen varias citas literarias con el propósito de encarecer la magnitud de su dolor; sin embargo, a partir de la cuarta copla la narración da paso a un vivo diálogo entre el poeta y el mártir de amor, menos dependiente del poema del marqués, en el que cada uno, en su intervención, introduce una cita mediante la que amplifica lo que dice. La distancia entre las dos piezas se acentúa en su remate: en la *Querella* la muerte del personaje da paso a una finida de carácter moralizante sobre la

peligrosidad del amor; aquí el enamorado porfía en su sentimiento hasta los versos de cierre. También la manera de insertar los pasajes ajenos en el *dezir* aleja el de Moncayo de su modelo, pues en 27-ID2655 la integración es mayor: el primer verso de la cita retoma la rima del que cierra la copla que antecede (Tomassetti 2000: 1711). En todo caso, ambas poesías logran una interesante pluralidad de voces en un doble plano: por un lado, las de los personajes que alternan en el texto, y, por otro, los ecos de los autores cancioneriles citados, constituyéndose en poemas polifónicos de gran originalidad. Al igual que Santillana, Moncayo consigue “empastar su propia voz con las de sus predecesores, fundiéndose en una lamentación armónica. Relato, diálogo y canciones mantienen la misma nota doliente” (Lapesa 1957: 102).

### Otro dezir de mosén Moncayo

(I)

En l'alva, antes del día,  
 m'en salí a passiar  
 cabo una pradería  
 en un donoso lugar,  
 do sentí alto gritar 5  
 una boz desesperada  
 de persona tribulada,  
 e hoí qu'esto dezía:

*“Mil anyos á e un día  
 que mis oxos no viéron 10  
 la que siempre e todavía  
 por senyora obedezieron”.*

(II)

De que tal voz yo sentí [140v]  
 estuve maravillado,  
 e miré, e luego vi 15  
 un hombre muy tribulado.

Yo le dixé qué pecado  
por allí le fazí'andar;  
él comencó de cantar,  
entendí qu'esto deçía: 20

*“Atórgenle senyoría  
grandes, chicas, de tres leyes,  
pues que tiene más valía  
que vasallas de mil reyes”.*

(III)

Tan gran llanto él façía 25  
que me tomó compasión  
de dor que .....-ía;  
le dixé por quál raçón  
el su triste coraçón  
façía llanto tod'ora. 30  
Respúsome: “Mi senyora  
aquesto me faz cantar:

*Pues veo que desechar  
me quier vuestra senyoría,  
veviré sin alegría: 35  
mandat vós en qué logar”.*

(IV)

Ahún más quise fablar  
con el hombre despagado,  
e tornéle demandar  
por qué era tan irado. 40  
Respúsome: “Desechado  
soy, amigo, por servir

una senyora que dezir  
me faz este jus escripto:

*Da derecho, pues soy quito,* 45  
*de servir otra senyora;*  
*¡mercet, mercet, algún ora*  
*avet, vós, del mi esprito!*

(V)

Muchos dizen qu'es locura [141r]  
amar e non ser amado, 50  
e no dizen si Ventura  
lo avrá así fadado.  
¡Ay!, que yo non fiz pecado  
ni yerro a su alteza,  
mas con toda su crüeza 55  
ál non faré que dezir:

*Sino que fasta morir*  
*es suyo mi coraçón*  
*esperando gualardón,*  
*el que non oso dezir?* 60

(VI)

“Mi amigo, según veo  
en el vuestro razonar,  
júrovos que, yo bien creo,  
vós devedes bien amar  
tal duenya que sospirar 65  
vos faz porque no la vedes;  
mas non vos desesperedes,  
e dezit este cantar:



*Tiempo tengo de gozar,  
senyora, si vós queredes,  
que algún día me dedes  
vuestras manos a besar”.* 70

(VII)

“Senyor bueno, non pensedes  
yo m’enoxe de servir,  
ni menos imaginedes 75  
d’ella me quiera partir;  
antes soy presto morir  
sirviendo la su merçé,  
e jamás ál non diré  
sinon lo que perteneçe: 80

*Mi corazón s’aborreçe,  
naçidas e por nacer,  
que d’otra non puede ser  
sinon de quien lo mereçe.*

**Fin**

Mas aünque yo me quexe 85 [141v]  
de vós, la mexor nasçida,  
non pensedes en mi vida  
sinon de quien lo meresçe”.

**Rúb.** Moncayo] Mocayo SA7 | **21.** senyoría] i *interlineada entre r y a con tinta diferente* SA7 | **23.** valía] *omit.* SA7 | **27.** de dor que ...-ía] de dor que SA7 | **40.** irado] y *sobrescrita sobre otra letra borrada (probablemente una a)* SA7 | **45.** Da derecho] Finda derecha SA7 | **56.** que

dezir] dezir SA7 | 71. día me] *sobre las dos palabras un tachón* SA7 | 81. s'aborrece] saboreçe SA7 | 83. otra] otro SA7

19. comencó] començo Vendrell, Dutton | 21. Atórgenle] Etorgenle Vendrell, Dutton | 23. valía] *omit.* Vendrell, Álvarez Pellitero | 27. de dor que ...-ía] de dor que Álvarez Pellitero, de d'oy que [tal dezía] Vendrell | 44. jus] ius Vendrell, yus Álvarez Pellitero | 45. Da derecho] Finda derecha Vendrell, Dutton, Álvarez Pellitero | 56. ál non faré que dezir] ál non faré dezir Vendrell, Dutton, Álvarez Pellitero | 61. Mi] Di Vendrell, Dutton | 81. s'aborrece] faboreçe Vendrell | 83. otra] otro Vendrell, Álvarez Pellitero

## NOTAS

**Rúb.** *Otro dezir*: el epígrafe podría traslucir la existencia de producción perdida, pues resulta llamativa la utilización del indefinido *otro* en masculino, concordando con *dezir*, cuando lo que precede en el manuscrito es una canción del aragonés rubricada como *Mosén Moncayo* (26-ID2654); esta anomalía podría explicarse entendiendo que quizá habría existido algún *dezir* compuesto por mosén Moncayo (hoy perdido) que antecedería a 27-ID2655 en la fuente de la que se copiaban sus composiciones o en alguno de los folios extraviados de *Palacio*. Así las cosas, tampoco puede desecharse que la concordancia del indefinido *otro* con *dezir* se deba simplemente a un error del copista por *Otra. Dezir de mosén Moncayo*, secuencia en la que *otra* ha de tomarse como pronombre (“otra composición”) (véase apartado 4.2).

1-4. Al igual que ocurre en la *Querrela* de Íñigo López de Mendoza, temporalmente el poema nos sitúa en el amanecer, momento en que el *yo* se encuentra en un determinado lugar en el cual escucha una queja amorosa; como señala Pérez Priego, ello recuerda al marco inicial de algunos poemas franceses como el *Débat du Reveille-Matin* de Alain Chartier, la *Fonteinne Amoureuse* de Guillaume de Machaut o la *Complainte de l'An nouvel* de Oton de Grandson (1999: 215).

*En*: ‘ende’. Se trata de un adverbio pronominal procedente del latín INDE, que frecuentemente precedía al verbo y presentaba diferentes variantes (*end, ent, en, ne*). El vocablo *ende* tendió a desaparecer del uso vivo desde el siglo XV; no obstante, pervivió en el dialecto aragonés, apoyado geográficamente en el catalán y el gascón, con un valor meramente expletivo (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. ende*), que parece ser el que posee en el texto.

*Passiär*: la palabra ha de leerse como trisílaba para evitar la hipometría, prosodia de la variante más común *pasear*.

*Pradería*: vocablo al parecer poco frecuente en la Edad Media, pues solamente se documenta en el siglo XV en *El baladro del sabio Merlín con sus profecías* y la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre (CORDE: s. v. *pradería*).

*Donoso*: ‘agradable, placentero’ (Alonso 1986: s. v. *donoso*).

**5-6.** *Sentí*: ya que más abajo figura “hoí”, aquí puede entenderse que *sentir* hace alusión a cualquier vaga y amplia percepción por los sentidos con predominio del auditivo (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *sentir*; véase también 25-ID2653, nota 21-22).

*Boz*: aunque en posición inicial, tras el proceso de desfonologización de /b/ y /β/ (representadas, respectivamente, por los grafemas *b* y *v* o *u*), en la escritura se adoptó el uso de *b* y *v* en el período medieval, por razones etimológicas el vocablo *boz* fue sustituido en el español moderno por *voz* (Penny 2006: 120).

Ha de notarse el componente emotivo del que Moncayo dota a su personaje desde la primera estrofa: aparece *gritando* los versos (v. 5) con “boz desesperada” (v. 6).

**7.** *Tribulada*: ‘atribulada’, esto es, persona con “congoja, pena, aflicción o tormento que inquieta y turba el ánimo” (Alonso 1986: s. v. *tribular*). El copista emplea la forma más antigua, procedente de *tribular*, documentado por vez primera en Juan Ruiz (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *atribular*); Santillana en su *Querrela* utiliza la variante “atribulado” (v. 20; véase Pérez Priego 1999: 216) para caracterizar el semblante de su protagonista (advértase el paralelismo entre modelo e imitación en la elección del adjetivo).

**8.** *Hoí*: como en 25-ID2653, se trata de la primera persona singular del pretérito perfecto simple del verbo *oír*, a la que se le ha añadido una *b*- adventicia (véase la edición de la pieza, nota 4-5).

*Dezía*: nótese que el primero de los pasajes incorporados es introducido por un *verbum dicendi* que no permite conocer más detalles acerca de las características de la pieza citada (no así en otros fragmentos del poema, en los que es posible suponer una ejecución musicada). Sobre la oposición cantar / *dezir* véase el artículo de Gómez-Bravo (1999a).

**9-12.** Al igual que ocurre con la mayor parte de las inserciones, la primera es de procedencia desconocida (Dutton 1990-1991, VII: 124), sin que pueda afirmarse siquiera a qué categoría genérica pertenecía (probablemente fuese una canción, por ser el género que con mayor frecuencia se cita en SA7).

*Mil anyos á e un día*: sobre el antiguo uso del verbo *haber* como impersonal con complementos que expresan tiempo, véase 22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, nota 5. Anota Vendrell que este verso “parece reminiscencia de un estribillo del Cancionero de la Biblioteca Colombina, fol. 13: *Mil años se me fas e un día*” (1945: 447); haya o no deuda entre uno y otro poema, estamos ante una hipérbole numérica (Casas Rigall 1995: 118), con la que se encarece el tiempo transcurrido sin ver a la amada.

*Vieron*: para lograr el octosílabo es preciso forzar la diéresis de palabra.

**13.** *De que*: ‘desde que’ (Alonso 1986: s. v. *de*).

*Sentí*: véase nota 5.

**16.** *Tribulado*: véase nota 7.

**17-18.** Vendrell coloca estos versos entre interrogaciones (desde “qué pecado...”); sin embargo, con Álvarez Pellitero, entiendo que se trata de una interrogativa indirecta insertada en el relato del *yo* y subordinada del verbo “dixe”.

*Pecado*: el yo-narrador parece asociar, de esta manera, al personaje con el penitente que expía su culpa.

**19.** *Comencó de cantar*: la perífrasis inceptiva *començar de* + infinitivo había sido la más frecuente hasta el siglo XIII frente a su variante *començar a* + infinitivo; no obstante, a partir del XIV su uso comienza a decaer notablemente, de tal forma que en el XV es sustituida por la otra variante (Yllera 1980: 183-184). Nótese que, al contrario que en el primer pasaje incorporado, el segundo es anticipado por un *verbum dicendi* (“cantar”), que permite ligar el fragmento con la música (a pesar de que en el verso 20 aparece *deçía*). Sobre esta cuestión véase también 4-ID2413, nota 6-8.

**20.** *Entendí*: ‘escuché, oí’; sobre esta acepción véase la edición de 25-ID2653, nota 27-29.

**21-22.** Se desconoce también la procedencia de la segunda de las citas incorporadas por Moncayo (Dutton 1990-1991, VII: 125); en ella, el penado de amor pone de manifiesto la excelencia de su amada. Interesa destacar la enumeración empleada en el fragmento insertado, con la que se encarece la superioridad de la *senyora*: es la mejor de todas las mujeres, cualquiera que sea la condición o religión de ellas.

*Atórgenle*: ‘concédanle’. La letra capital del manuscrito no es clara, y de ahí probablemente el que Vendrell y Dutton transcriban “Etorgenle”; sin embargo, es más probable, como cree Álvarez Pellitero, que se trate del vocablo “Atórgenle”, pues en aragonés existe el verbo

*atorgar*, procedente de un latín vulgar \*AUCTORICARE, que en castellano dio el resultado *otorgar* (Coromines 1980-1991: s. v. *atorgar*).

*Senyoría*: sustantivo derivado de *señor* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *señor*), que aquí se aplica a la dama en tanto ha de ser tomada como señora por las demás mujeres.

*Chicas*: ‘pequeñas’; es voz de creación expresiva común al castellano con el vasco, el catalán, el sardo y algunos dialectos italianos, y solo indirectamente relacionada con el latín CICCUM ‘membrana que separa los granos de la granada’, ‘cosa insignificante, pizca’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *chico*).

*De tres leyes*: se refiere a las tres religiones que convivían en la Península Ibérica en este período (cristiana, árabe y judía); de hecho, todavía actualmente una de las acepciones de *ley* es la de “religión, culto a la Divinidad” (DRAE: s. v. *ley*).

**23-24.** Continúa exaltando a la amada, ahora mediante una comparación que incluye a un buen número de mujeres y en la que se vale de una nueva hipérbole numérica (“mil reyes”).

*Valía*: como señalan Dutton y Álvarez Pellitero, en el manuscrito hay una laguna en este verso, que no permite conocer su final (ninguno de los editores propone solución al problema). Mi propuesta, “valía”, se justificaría no solo en que la terminación *-ía* está garantizada por la rima, sino también en que conviene al sentido del pasaje y, además, es voz de uso frecuente en el vértice del verso: es una de las palabras que recoge Guillén de Segovia en su diccionario de rimas (Casas Homs 1972, I: 136).

**25-26.** *Gran llanto*: los sollozos acentúan el patetismo del personaje, que produce la conmiseración del narrador.

**27.** El verso aparece incompleto en el manuscrito (y, como señala Dutton, se percibe claramente la existencia de un espacio en blanco); la reconstrucción del pasaje no está exenta de problemas: Vendrell, que lee mal la primera parte, opta por “de d’oy que [tal dezia]”, mientras que Álvarez Pellitero propone en nota “de do[lo]r que [él sentía]”, soluciones que no son concluyentes (cabría, por ejemplo, suponer un verbo “sufría” en el vértice del verso, o “de dolor que él avía”). A este respecto, ha de notarse que la utilización del sustantivo “dor”, variante gallego-portuguesa de *dolor* (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *doler*), hubo de resultar extraña a estas editoras (y más viniendo de un autor aragonés), lo que probablemente indujo a Vendrell a entender que se trataba de un error de copia que enmendó; Álvarez Pellitero, por su parte, lo sustituyó por el castellano “dolor”. No es imposible que Moncayo recuperase una palabra gallega; sin poder garantizar ninguna de las

dos hipótesis, he optado por reconstruir la rima esperable (en última instancia, el sentido del verso puede desprenderse del contexto).

**29.** *El su triste corazón*: sobre la construcción de artículo definido con posesivo en posición prenominal véase 14-ID2619, nota 25-32. Sobre la importancia del corazón en la poesía amorosa véase apartado 1.3.1.4.3.

**30.** *Tod'ora*: 'siempre'.

**31-32.** *Respúsome*: pretérito de *responder* (Alonso 1986: *s. v. respuso*).

*Cantar*: sobre el uso de este *verbum dicendi* para anticipar el tercer pasaje véase nota 19.

**33-36.** En la tercera cita, Moncayo incorpora la cabeza de su canción 26-ID2654, lo cual pone sobre aviso de que quizá alguno más de los pasajes mencionados podría deberse a su pluma; en sus versos, poetiza un amor no correspondido (vv. 33-34), desgraciado (v. 35) y sumiso (v. 36).

**38.** *Despagado*: 'descontento' (Cejador 1990: *s. v. despagado*). Es este otro adjetivo que se aplica al enamorado y denota su tristeza.

**40.** *Irado*: 'enojado' (Alonso 1986: *s. v. irado*).

**43-44.** *Este jus escripto*: el análisis detenido del sintagma revela dos posibles interpretaciones del verso. Por un lado, "jus" puede responder a la forma apocopada del adverbio *yuso*, que significa 'debajo' (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. yuso*), voz rara ya en los textos literarios castellanos del siglo XV pero habitual en textos aragoneses, donde suele usarse unido directamente a un sustantivo (Pascual 1974: 144-145); así, la paráfrasis de la expresión sería "esto abajo escrito", segmento que introduciría la cita que se consigna a continuación. Con todo, es posible otra exégesis del pasaje, pues el autor podría referirse al *ius scriptum* latino, *jus escripto* en la evolución del castellano medieval, esto es, el *derecho escrito* que, frente al consuetudinario (establecido por la tradición y costumbre), emana de una legislación recogida por escrito; aquel es el que regía en sociedad (véase Villa-Real Molina y Arco Torres 2006: *s. v. ius* y *DRAE*: *s. v. derecho*). La forma "jus escripto" se documenta en un texto notarial del siglo XIV: el escribiente hace constar su condición de "notario de jus escripto", esto es, notario de derecho escrito (*CORDE*: *s. v. jus escripto*); más frecuente es, sin embargo, la forma "derecho escrito", presente en textos notariales ya desde el siglo XIII (*CORDE*: *s. v. derecho escrito*). Esta segunda hipótesis se apoyaría, además, en el hecho de que en el verso siguiente (el inicio de la cita), el yo lírico solicite a la *senyora* el "derecho" de servir a otra dama, lo que nuevamente recuerda al lenguaje jurídico; en este sentido, cabe recordar que la *translatio* de

fórmulas jurídicas a la poesía de cancionero es un procedimiento retórico no infrecuente, cuya presencia en el *Cancionero de Palacio* es también recurrente (véase 4-ID2413, nota 1-2 y apartado 1.3 .1.4.1.). De ahí que quizá quepa entender que la paráfrasis a estos versos pueda ser “una senyora que dezir / me faz este derecho escrito”.

**44bis-46.** La cita es, como casi todas las demás, de origen desconocido (Dutton 1990-1991, VII: 125).

*Da derecho:* la lectura “Fin da derecha” del códice, que Vendrell transcribe sin más explicación, ha de ser error de copista, como ya indicó Dutton y recordó Álvarez Pellitero (si bien sin intervenir en el texto). Y es que, como propone aquel, “Fin” sería un epígrafe interno que anunciaría el comienzo de una finida; el copista de SA7 malinterpreta el *Fin* que lee en su modelo como parte del verso –quizá percibiendo que todavía no debe figurar aquí una finida– (véase apartado 4.2.2.). Aun tomando en consideración esta circunstancia, el verso resultante “Fin / Da derecha pues soy quito / de servir otra senyora” (vv. 45-46) carece de sentido, por lo que propongo la enmienda “derecho”, que hace sentido en el pasaje: “Fin / Da derecho, pues soy quito, / de servir otra senyora” (la lectura del manuscrito se explicaría entendiendo que el copista alteró un “derecho” original por “derecha” con el propósito de hacer concordar la voz, erróneamente, con el género gramatical del “fin da” inicial).

*Quito:* ‘libre o exento de una deuda u obligación’; se trata de un adjetivo documentado desde el *Poema de Mio Cid*, procedente por vía semiculta del latín QUIETUS ‘tranquilo, libre de gravas’ (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. quitar*). En este caso es el enamorado el que está libre de carga u obligación hacia su amada.

**47-48.** Una vez ha formulado la solicitud de servir a otra, parece arrepentirse de ello, quizás porque es consciente de la pérdida de su dama.

*Esprito:* aun cuando se documenta *espíritu* ya desde Berceo, no es infrecuente que aparezca como trisílabo adoptando diversas formas (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. espirar*); desde este punto de vista, no hay que olvidar que las variantes *espritu* y *esprito* se localizan hoy en algunas hablas y en el estrato vulgar.

**49-50.** La no correspondencia en materia sentimental es causa de la locura de amor, el llamado amor *hereos* (sobre ello véase Cátedra 1989: 57-69 y Serés 1996: 87-136). Nótese la utilización del políptoton verbal en el verso 50 (*amar / amado*), que colaciona el sentimiento de galán y dama para contraponerlos.

**51-52.** *Ventura*: al contrario que el resto de los editores, transcribo esta palabra con mayúscula inicial por entender que se trata de un sustantivo personificado, sinónimo de Fortuna (véase 1-ID2406, nota 6).

*Fadado*: de *fadar* ‘pronosticar el sino o la muerte’ (Alonso 1986: *s. v. fadar*). Sin ahondar en la cuestión, Moncayo, de pasada, trae a colación el tema del determinismo amoroso, que ocupó y preocupó a los intelectuales de la época (Cátedra 1989: 70-84).

**55.** *Crüeza*: para solventar la hipometría es precisa la diéresis, frecuente en las palabras de esta familia léxica (véase 4-ID2413, nota 41-44).

**56.** El verso, tal y como figura en el manuscrito y lo transcriben los demás editores, es hipométrico, escollo que sorteo mediante la inserción de un “que” que parece exigido por el verbo.

*Á!* ‘otra cosa’.

**57-60.** Nuevo caso de pasaje de procedencia desconocida, como consigna Dutton en su *Índice* (1990-1991, VII: 125).

*Gualardón*: en lo antiguo, es la forma general para *galardón* (Corominas y Pascual 1980-1991: *s. v. galardón*).

*Non oso dezir*: de nuevo se presenta la disyuntiva *callar* / *dezir* (véase 26-ID2654, nota 5-7), bajo la que cabrían, al menos, dos interpretaciones posibles a la luz del contexto en el que se utiliza: por un lado, el amante calla por su timidez, que representa su sentimiento de sumisión a la dama (Battesti-Pelegrin 1992: 192); por otro, el galardón que espera implica el disfrute sexual, que prefiere no explicitar.

**61.** *Mi*: aunque Vendrell y Dutton leen “Di”, “Mi” es lo que figura en el manuscrito, que resulta mucho más coherente en la secuencia: el poeta interpela al enamorado con el apóstrofe “Mi amigo”.

**65-66.** El suspirar delata al enamorado, que, pese a no ver a su dama, la tiene presente. Sobre la forma “sospirar” véase 1-ID2406, nota 21-24.

**68.** *Dezít este cantar*: a pesar de que la acción de *dezir* se opone, en principio, a la de *cantar*, el hecho de que el poeta indique que el pasaje incorporado es un “cantar” permite conjeturar que se trataba de una canción que quizá contase con acompañamiento musical (algo similar ocurría en los versos 19-20, en los que los verbos *cantar* y *dezir* aludían a la misma acción: “él comencó de *cantar* / entendí qu’esto *deçía*”).



**69-72.** Cita de procedencia desconocida (Dutton 1990-1991, VII: 125).

El yo-narrador reconforta al “hombre despagado” con la esperanza de que pueda “besar” las manos de la dama, gesto de obediencia reverencial, servicio y afecto (véase sobre ello 26-ID2654, nota 9-10).

**73.** *Senyor bueno*: “senyor” es voz frecuente para interpelar al otro (véase 8-ID2431, nota 1), acompañada en este caso por el adjetivo “bueno”, explicable por la compasión y empatía del poeta hacia el desdichado personaje.

**74.** *M'enoixe*: procede del occitano antiguo *enojar* ‘aburrir, fastidiar, molestar’, y este del latín vulgar \*INODIARE “inspirar asco u horror”, derivado de la locución clásica IN ODIIO ESSE ALICUI “ser odiado por alguien” (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *enojar*).

**77.** *Presto*: ‘dispuesto’ (Alonso 1986: s. v. *presto*).

*Morir*: al igual que en la séptima estrofa de la *Querella* de Íñigo López, se introduce en esta el tópico de la muerte de amor, poetizado con frecuencia en los cancioneros; con todo, su tratamiento es aquí mucho más moderado que en el modelo, pues mientras que en aquel el amante moría por amor al tiempo que entonaba su dolorido canto (vv. 72-79; véase Pérez Priego 1999: 219-220), aquí se alude a la muerte para demostrar la fidelidad a la amada.

**78.** *La su merçé*: se refiere a la dama, a quien el desgraciado amante menciona empleando este tratamiento de cortesía usual en la fraseología religiosa y cortesana (véase 9-a) ID2432 I 2433, nota 3). Sobre la construcción de artículo definido con posesivo en posición prenominal véase 14-ID2619, nota 25-32.

**81-84.** La última de las citas es, como casi todas las demás, de origen desconocido (Dutton 1990-1991, VII: 125).

*S'aborreçe*: en el código aparece con una sola vibrante, de ahí tal vez el que Vendrell lea erróneamente “faboreçe” (confunde, además, la grafía de la sibilante *f* con la de la *f*), pero es forma del verbo *aborrecer* “aburrirse, disgustarse” (Corominas y Pascual 1990-1991: s. v. *aborrecer*). Entiendo que el corazón se disgusta, se aburre (va a seguir amando a la de siempre, que no le corresponde).

*Naçidas / naver*: vocativo para interpelar a todas las mujeres; el poliptoton verbal permite acentuar la idea de que el enamorado persistirá en su amor.

*Otra*: en el manuscrito se lee “otro” y así figura en las diferentes ediciones del cancionero; sin embargo, el sentido exige “otra”: es la amada quien lo merece y quien lo posee.

**85-88.** *Aünque*: diéresis necesaria para alcanzar el cómputo silábico.

*La mexor naçida*: sobrepujamiento con que se extreman las cualidades de la *senyora*.

*Sinon de quien lo meresçe*: aunque los editores previos nada advierten, el verso es idéntico al final del último fragmento incorporado (v. 84), y no parece hacer sentido con el contenido de la finida; además, también la rima resultaría afectada, pues la consonancia debería ser *-exe*. Todo apunta, pues, a un error de copia: se habría sustituido el verso final de la finida por este otro copiado poco antes. Sea como fuere, lo cierto es que este cierre, al contrario que en la *Querella* de Santillana (que vertía en estos versos el propósito moralizante de la pieza; vv. 84-87, véase Pérez Priego 1999: 220), tiene aquí la intención única de reafirmar el profundo sentimiento del personaje (vv. 86-88), amante incondicional a pesar de sus lamentos (vv. 85-86).



tengo, pues é conoſcido  
la mexor que m'á vençido  
para mientras bivo ſía, 10  
olvidando todavía  
todas quantas m'an creído.

Quantas vi nin comporté  
crean que lo fiz fingiendo,  
qu'en mi vida no amé 15  
otra, nin amar entiendo,  
sino la por quien despiendo  
mi vida, saber e seso,  
et me tiene tanto preso  
que todo lo ál olvido. 20

**3.** casadas] casadis SA7 (la palabra fue sobreescrita sobre algo borrado) | **2.** mexor] una mano posterior corrige en mejor SA7 | **9.** mexor] una mano posterior corrige en mejor SA7 | **10.** ſía] sea SA7 | **11.** todavía] -avia repasado SA7 | **15.** qu'en] e sobreescrita sobre otra letra borrada SA7 | **20.** olvido] olvidado (l añadida posteriormente) SA7

**3.** casadas] casadis Álvarez Pellitero | **10.** ſía] sea Vendrell, Álvarez Pellitero | **20.** olvido] olvidado Vendrell, Álvarez Pellitero

## NOTAS

**1-2.** *La mejor de las más bellas*: perífrasis que toma aquí la forma de un superlativo referido a la dama y cuya función es encarecer la belleza; a ella dice obedecer y, a continuación, parece explicitar su mandato.

**3-4.** En estos versos el poeta incluye a todas las mujeres que han sido o podrían ser objeto de su amor mediante una enumeración trimembre, semejante a la vista en 27-ID2655 (véase nota 23-24): ahora se vale de los distintos estados civiles para indicar que a todas las olvida (v. 4) en favor de una dedicación exclusiva a su dama (vv. 1-2).

*Casadas*: aunque en el manuscrito figura “casadis” corregido sobre algo borrado, es evidente que se trata de un error de copia por “casadas” (ya Álvarez Pellitero lo señalaba en nota).

**5-8.** *Alegría*: como Pedraza en algunas de sus piezas (véase apartado 1.3.1.1.), Moncayo poetiza aquí un amor dichoso, que inspira la “alegría” de quien lo experimenta.

*Folgança*: ‘descanso’ (Corominas y Pascual 1980-1991: s. v. *holgar*).

*Honor más que hombre nascido*: se trata de otro sobrepujamiento por medio del superlativo: el amator correspondido se siente el hombre con más honra sobre la faz de la tierra.

*Lealtat, firm’esperança*: tanto una como otra son cualidades prototípicas del enamorado, pues mientras que la lealtad es condición indispensable para el buen amante (Le Gentil 1949-1952, I: 128), la esperanza coadyuva a mantener firme su sentimiento ante los reveses amorosos.

Además del abrupto encabalgamiento entre los versos 7 y 8, en la mudanza encontramos otra enumeración, ahora de una serie de sentimientos y cualidades que el yo lírico experimenta porque el amor lo ennoblece.

**9.** *La mejor que m’á vençido*: nuevo caso de perífrasis que funciona como superlativo absoluto referido a la mujer; ha de advertirse la inserción del verbo *vencer*, que remite a la metáfora bélica (Casas Rigall 1995: 73).

**10-12.** *Mientras*: la llamada *s* adverbial, que se utilizaba para marcar la función adverbial en formas creadas a partir de adjetivos en el español medieval (ANTE > antes), se aplicó de un modo excesivamente irregular y no llegó a constituir un auténtico sufijo derivativo (Penny 2006: 157), por lo que no siempre aparece en los adverbios medievales.

*Sía*: el manuscrito ofrece “sea”, como han transcrito los editores de *Palacio*; sin embargo, ha de ser un error del copista, que corrigió “sía”, la forma de la que se valió Moncayo, en la más usual en el XV “sea”, alterando con su actuación el esquema de rimas. Es este un nuevo orientalismo garantizado por la rima; y es que, para el subjuntivo, el aragonés antiguo empleó *sía*, *sías*, etc., que provenían ya de \*SIAM, ya de SEDEAM (Zamora Vicente 1989: 264). La enmienda resulta imprescindible para regularizar el patrón de rimas seguido en el resto del poema.

*Todavía*: ‘siempre, constantemente, a cada paso’ (véase 2-ID2410, nota 5).

*Todas quantas m’an creído*: se trata de otra perífrasis mediante la cual alude a las mujeres que en el pasado dieron crédito a sus palabras de amor. Nótese que, al igual que en el verso final de la cabeza, se utiliza el indefinido *todas* y el verbo *olvidar*.

**13-16.** *Quantas vi nin comporté*: perífrasis alusiva a las mujeres amadas por el yo lírico (véase nota anterior). La conjunción “nin” hace que el sentido de los versos sea ambiguo: por un lado, podría entenderse que el poeta pide a sus amantes pasadas que *no* crean que fingió en sus relaciones con ellas (se explicaría, así, la presencia de esta conjunción que denota negación, pero no la intención de la secuencia completa, en que el poeta sobrepuja el amor que siente por la dama actual, sin parangón entre sus conquistas pasadas); por otro, podría interpretarse que el *yo* indica a las otras mujeres la falsía de los sentimientos que expresó hacia ellas, pues solo ama realmente a la *senyora* (ello resultaría más coherente con el sentido de la estrofa, si bien en este caso resulta algo chocante el empleo de la conjunción negativa “nin”). A pesar de que ambas interpretaciones son posibles, parece más lógico que se trate de la segunda, pues sigue la tónica del resto de la composición: el poeta comunica a sus amantes pasadas la falsedad del sentimiento profesado hacia ellas (vv. 13-14), pues hasta el momento presente no había conocido lo que era el amor (v. 15), que profesará exclusivamente por la *senyora* (v. 16).

**17.** *La por quien despiendo*: perífrasis alusiva a la dama. Con respecto a la forma verbal “despiendo”, probablemente se trate de un gerundio del verbo *desprendre* ‘gastar’, existente en catalán (Coromines 1980-1991: s. v. *desprendre*) y del que se documentan algunos ejemplos en obras como el *Libro de la consolación de España* o el *Libro de actoridades (Rams de flors)* de Juan Fernández de Heredia (CORDE: s. v. *despiendo*).

**18.** *Mi vida, saber e seso*: la entrega del amante es total, de tal modo que pone en ella todo su ser, y para recalcarlo recurre a la enumeración.

**19-20.** *Preso*: se utiliza aquí la metáfora carcelaria, también muy habitual en los cancioneros.

*Olvido*: en el códice se lee “olvidado”, lección que consignan el resto de los editores pero que da lugar a un verso hipermétrico y a un desajuste en el esquema de rimas; con Álvarez Pellitero (quien indica la enmienda en nota), considero que ha de restaurarse “olvido”, que hace sentido con el verso y soluciona los problemas métricos (advuértase, no obstante, que ello da lugar a un *mot equivoc*, por cuanto “olvido” aparecía en el vértice del verso 4 como sustantivo y aquí como primera persona singular del presente de indicativo del verbo *olvidar*). Nuevamente los últimos versos recuperan el indefinido *todo* y el verbo *olvidar*.

## *CONCLUSIONES*





De lo visto hasta el momento todavía pueden extraerse unas breves reflexiones a modo de conclusión. La primera y más evidente es que con este trabajo se ha ofrecido el estudio y la edición completa de las obras poéticas de tres autores cancioneriles hasta el momento no atendidos de forma particular, un cometido que, además, ha redundado en beneficio del mejor conocimiento del *Cancionero de Palacio, codex unicus* de sus poemas, y aun de la poesía cancioneril cuatrocentista. Tal y como anunciaba en la *Introducción*, ello implicó una serie de tareas en estrecha relación con el propósito principal de la investigación, objetivos que me permito recordar:

- Recopilación y delimitación de sus repertorios poéticos.
- Aproximación al contexto literario y social en que se gestaron las composiciones.
- Estudio de su transmisión textual.
- Edición de los poemas.
- Anotación de los textos.
- Estudio de los motivos y formas presentes en sus poesías.
- Delimitación de un perfil histórico de los autores.

El desarrollo de estos quehaceres dio lugar a la tesis, que no solo ha cumplido con las expectativas iniciales, sino que las ha superado, pues ha permitido individualizar biográfica y literariamente a tres poetas cuatrocentistas de notable interés: García de Pedraza, un avezado autor perteneciente a la baja nobleza castellana y cuya inclinación hacia la literatura ha de ponerse en relación con sus conexiones vitales con Íñigo López de Mendoza; Diego Hurtado de Mendoza, un auténtico explorador de nuevas rutas poéticas a quien su condición de hijo primogénito de Santillana lo convirtió en uno de los nobles más sobresalientes de la Castilla de la segunda mitad del siglo XV; y mosén Moncayo, un activo participante de la vida literaria de su tiempo, faceta que compagina con una intensa actividad socio-política en la Corona de Aragón. Los tres representan bien los gustos poéticos imperantes en las cortes peninsulares durante la primera mitad del cuatrocientos.

En lo que toca a sus biografías, el propósito perseguido no era menor: se trataba de tres individuos cuya identificación histórica era una tarea pendiente, apenas esbozada en el caso de García de Pedraza (cuyo nombre fue vinculado al del mariscal Pedro García de Herrera o al de alguno de sus parientes), o ya concluida (aunque sin filtro crítico) en el de mosén Moncayo (nombre que se ligaba al gobernador de Aragón Juan de Moncayo) y, sobre

todo, en el de Diego Hurtado de Mendoza (tradicionalmente asociado a la figura del homónimo almirante de Castilla). Especialmente revelador demostró ser el estudio de sus textos literarios como fuente para la localización de datos históricos sobre los personajes, el primer y esencial paso en una investigación de estas características.

En el caso de García de Pedraza, la pesquisa permitió relacionarlo con el círculo de la rama primogénita de los Mendoza, con Santillana a la cabeza y, lo que es quizá más relevante, destapó una “red de relaciones literarias” (Deyermond 2005a: 84) vinculadas al señor de Buitrago de la que los folios de SA7 son valioso testimonio; ello supone también un avance en el conocimiento sobre esta fundamental figura del cuatrocientos. En el de Diego Hurtado de Mendoza, el pertenecer a esa misma red literaria, relacionarse con García de Pedraza, así como otras reflexiones en torno a su obra (como el hecho de que no se le denomine “almirante” en las rúbricas de *Palacio*) revelaron tanto la inconveniencia de su identificación con la figura del almirante (nac. *c.* 1366, †1404) –aceptada acriticamente hasta nuestros días–, como la necesidad de ubicar a este autor en la primera mitad del siglo XV, momento en que, al igual que Pedraza y Moncayo, hubo de escribir sus piezas. Por último, en lo que toca a mosén Moncayo, las investigaciones descubrieron que se trataba de un importante caballero vinculado al oriente peninsular y habitual participante del juego poético cortesano con otros personajes de la época como los hermanos Villalpando, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, mosén Marmolejo o incluso el propio Íñigo López de Mendoza, cuya obra demuestra conocer.

La pesquisa biográfica se vio completada con el vaciado de fuentes históricas, una ardua tarea que permitió individualizar en cada caso a varios sujetos cuyas vidas eran compatibles con las informaciones rastreadas en sus obras poéticas. En aras de evitar los datos erróneos o poco precisos, privilegié en esa búsqueda las fuentes primarias, tales como documentación de archivo, crónicas contemporáneas a los autores o estudios basados en documentos históricos explicitados. La investigación sobre la biografía de García de Pedraza reveló, por un lado, la inconveniencia de su filiación con la figura del mariscal Pedro García de Herrera y sus familiares, quienes nunca fueron señores de Pedraza; por otro, probó la existencia de una figura identificable con el poeta de *Palacio*, García de Herrera y Enríquez, tercer señor de Pedraza, que vivía a escasos kilómetros de los dominios buitragueños de Íñigo López de Mendoza, con quien hubo de sostener alguna vinculación personal hoy desconocida al haber sido silenciada en las fuentes históricas.

Invalidada la asociación de este autor con el almirante Diego Hurtado (nac. c. 1366, †1404), la busca de individuos de nombre *Diego Hurtado de Mendoza* en la primera mitad del siglo XV arrojó tres nombres que armonizaban con los datos desprendidos de su obra literaria; tras un demorado estudio, decidí que Diego Hurtado de Mendoza, hijo primogénito del marqués de Santillana y primer duque del Infantado, era el autor de los poemas de SA7. Las indagaciones sobre mosén Moncayo se centraron en tres candidatos posibles a la paternidad de las poesías copiadas en *Palacio* bajo ese nombre; pude confirmar que era Juan de Moncayo y Coscón, gobernador de Aragón, el individuo que estaba detrás de la personalidad del escritor cancioneril. Los tres autores habían ejercido su actividad poética en la primera mitad del siglo XV y en alguna corte Trastámara, presumiblemente en la de Juan II y su privado Álvaro de Luna en el caso de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza; y en las de Alfonso V de Aragón y su hermano Juan de Navarra en el de mosén Moncayo.

Si se atiende ahora a sus poéticas, lo primero que hay que tener en cuenta es que los tres repertorios constituyen una buena muestra de la dimensión lúdico-cortesana de la poesía cancioneril, una literatura escrita para ser recitada públicamente en los ambientes áulicos que la auspician. Ahora bien, en cada caso, la personalidad poética de sus autores se impone por encima de cualquier convención literaria, demostrando la valía de tres figuras que, sirviéndose de formulaciones de amplia trayectoria como las propias del amor cortés, supieron hacerlas suyas imprimiéndoles rasgos propios y ensayando distintas posibilidades temáticas y formales.

Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra pedrazana es su dimensión sociopoética, materializada a través de sus relaciones literarias con relevantes figuras del momento como Íñigo López de Mendoza, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Guevara o Juan de Dueñas; ello habría que relacionarlo no solo con la ya aludida condición lúdico-cortesana de esta poesía, en la que las relaciones literarias adquieren un peso importantísimo, sino con el prestigio de que debió gozar el autor en el círculo poético de los Mendoza, donde las concesiones y bromas parecen estarle permitidas. Y es que otra de las características fundamentales de la obra de Pedraza es el frecuente uso del humor, un recurso que este escritor pone al servicio de propósitos tan distintos como la carcajada del público cortesano, el simpatizar con sus interlocutores de alta alcurnia, la desmitificación del código amatorio cortés, etc.

La comicidad es muy marcada en piezas como la serrana escrita en colaboración, en la que se erige en el participante más irónico, o en su imitación del *Infierno* de Santillana, de claros tintes paródicos, o en su *dezir* dirigido a Diego Hurtado, en el que solicita distendidamente su intervención para el logro del galardón amoroso. Pero no por ello pierde de vista el autor las convenciones de la poesía cortesana, a las que saca partido en sus catorce composiciones: valiéndose de los dos grandes géneros de la poesía cuatrocentista (la canción y el *dezir*), Pedraza tanteará distintas modalidades como la serrana, el infierno de amor, las estrenas, el desafío, la participación en un juramento de amores, etc. Al tiempo, y contrariamente a lo que es tónica general en esta literatura, el poeta suele decantarse por una visión positiva del fenómeno amoroso, relegando a un segundo plano la tan frecuente queja por el dolor de un amor desventurado.

Si hubiera que definir en una sola palabra la obra poética de Diego Hurtado de Mendoza, quizá esta sería *experimentación*, por cuanto en sus siete poesías se dan cita categorías poéticas escasamente frecuentadas por los escritores cancioneriles y procedimientos cuyo desarrollo habrá de producirse más adelante, en la segunda mitad del siglo XV. Así, y aun cuando don Diego no desdeña el empleo de temas y recursos habituales en esta literatura como la metáfora vasallática y sus derivaciones o la canción como gran género cuatrocentista, no se contenta con reproducir patrones de probado éxito en la época, sino que experimenta con las posibilidades que estos le ofrecen. Tal es lo que ocurre en sus canciones, en las que la estructura de una sola vuelta entra en combinación con la *derivatio* y la utilización de originales combinaciones métricas, con lo que consigue un conceptismo y artificiosidad formal más propios de la segunda que de la primera mitad del siglo XV. Algo similar podría decirse de su excepcional *cosante*, modalidad poética conectada con el canto y el baile cuyo momento de mayor auge parece producirse también por esa época o algo después; el texto tiene, además, la particularidad de haber sido construido a través de una original estructura paralelística deudora de la poesía gallego-portuguesa, lo que adelanta ya el influjo que tendrá la poesía popular en la corte durante la segunda mitad de la centuria. No de menor entidad es su serrana, que sigue muy de cerca el proceder adoptado por su padre el marqués de Santillana y los otros autores de este tipo de piezas en SA7, un hecho que delata su composición en unas fechas cercanas a las que lo hicieron estos escritores; la comicidad e ironía manifiestas en la serrana la acercan a su perqué, categoría literaria de escasa presencia en el cancionero cuatrocentista cuya finalidad satírica se desvincula de la habitual veta amorosa. Por último, la *mudança* que sigue a una de sus canciones es una de las pocas

muestras de desechas en apéndice a canciones que se localizan en el *Cancionero de Palacio*, lo que acrecienta el interés de su estudio.

Por lo que se refiere a Moncayo, su obra es un buen ejemplo de la tónica poética imperante durante la primera mitad del siglo XV pues, teniendo como base el gran género de la poesía cuatrocentista (la canción), combina temas y motivos frecuentes en la época como la ya aludida metáfora vasallática, la carcelaria y bélica, el martirio de amor, la visión de la dama, el binomio *callar / dezir*, la hipérbole sacroprofana, la *belle dame sans merci*, etc. con recursos de gran efectismo como el habitual políptoton, la antítesis o el sobrepujamiento. Aun cuando, en consonancia con el proceder habitual, el aragonés muestra una marcada predilección por los temas poéticos tristes, la alegría de amar tiene cierta cabida en sus piezas; de especial interés a este respecto es 25-ID2653, canción en la que la voz femenina adquiere protagonismo especial al constituirse en origen de la dicha del yo lírico. Su perfil de poeta-cortesano se completa con sus conexiones literarias con otros escritores de similar condición en la serie de pregunta-respuestas y con la imitación de la *Querella* de Íñigo López de Mendoza, en la que introduce citas intertextuales cuya autoría hoy permanece oculta pero que, sin duda, han de corresponder a otros autores pertenecientes a su círculo poético.

En lo que toca a la edición de los poemas, la labor no ha sido sencilla: se trata en los tres casos de textos que nos llegan a través de un único testimonio, el *Cancionero de Palacio*, lo que supone un importante reto editorial. Ello implicó el estudio exhaustivo de la fuente en aras de averiguar el proceso de transmisión textual que incluyó la producción de estos tres poetas en la colectánea salmantina. A pesar del aparente desorden del manuscrito, la distribución de sus piezas en la antología en pocas ocasiones es casual, lo cual permitió delimitar la existencia de dos probables círculos poéticos de los cuales procederían los materiales: en el caso de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza, ambos se encuentran integrados en una misma sección del manuscrito debida a un único copista y en la que las composiciones se ligan al entorno Mendoza; en el de Moncayo, sus poemas se localizan entre otros debidos a autores que es posible vincular a la Corona de Aragón y a su propio quehacer literario. Así, pues, el contexto de creación y circulación de las piezas explicaría, en última instancia, la ubicación de los textos en la antología, mientras que su temática eminentemente amorosa y lúdico-cortesana justificaría su inclusión en ella.

En lo que atañe a la edición propiamente dicha, dado que contaba con un único testimonio, me marqué como principio el de la fidelidad a la fuente: tan solo he intervenido

para corregir lecturas a todas luces erróneas cuando podía justificar la enmienda conjetural debidamente. Pero también la fijación de los criterios delata el respeto hacia la fuente, pues, en general, he mantenido una actitud conservadora, limitándome a regularizar tan solo algunas diferencias gráficas no significativas. Así, y aun cuando dos de los autores se adscriben a la zona castellana (García de Pedraza y Diego Hurtado), al editar sus poemas me he atendido a la representación gráfica ofrecida por el *Cancionero de Palacio*, en el que la presencia de rasgos de escritura aragonesa es constante; esa influencia alcanza, a veces, al nivel léxico y gramatical. De hecho, en la obra de García de Pedraza hay algún orientalismo que, tal vez, pueda ser debido al poeta, lo cual, en última instancia, aconseja no intervenir. He actuado del mismo modo con Diego Hurtado aunque, en su caso, esas soluciones parecen deberse al copista; con todo, ya que aquí ofrezco la edición de tres autores, he considerado oportuno atenerme a los usos gráficos que la fuente refleja. Por lo que atañe a Moncayo, sin duda, los orientalismos se daban en la lengua del autor (escrita y hablada).

Ahora bien, si la labor editorial se ve simplificada porque no cabe colacionar distintos testimonios ni proceder a la selección de variantes, al tiempo limita y dificulta las posibilidades con que cuenta el editor para restablecer el texto cuando este ha llegado deturpado. En realidad me he permitido intervenir, como he indicado, en pocas ocasiones, en las que baso mi propuesta de lectura, sobre todo, en el *usus scribendi* de la época y de los tres escritores, así como en la *res métrica*, sin olvidar tampoco la *lectio difficilior*. Un ejemplo significativo a este respecto es el error de copia presente en el verso 45 de 27-ID2655 de mosén Moncayo, que figura en el manuscrito como “Finda derecha pues soy quito”, cuando lo más posible es que deba leerse “Fin (epígrafe interno que anuncia una finida) / Da derecho, pues soy quito” (véase apartado 4.2.2.). Pero, además de las dificultades para la fijación del texto derivadas de su condición de *unica*, los poemas presentan otro tipo de problemas que tienen que ver con su exégesis; y es que su puntuación e interpretación no siempre ha resultado fácil: así, frente a piezas como 2-ID2410 de Pedraza, 16-ID2400 de Diego Hurtado o 26-ID2654 de Moncayo, en las que son pocos los escollos tanto materiales como interpretativos, existen otras que entrañan mayor complejidad como el perqué del de Mendoza, cuyas preguntas no son evidentes, o la canción 5-ID2420 de Pedraza, cuya concisión y lirismo obstaculiza su recta comprensión.

En definitiva, aun habiendo de sortear estas dificultades, esta edición y estudio supone una decisiva aportación al conocimiento de los poetas García de Pedraza, Diego Hurtado de Mendoza y mosén Moncayo, y creo que también un avance nada desdeñable para una mejor comprensión del vasto fenómeno de la poesía cancioneril castellana.





## *CONCLUSION*



As a conclusion a few brief remarks can be reached of what has been seen up to now. The first and foremost reason is that this piece of work offers a research and a complete edition of the poetic works of three *cancionero* authors who up until now have not been addressed particularly. The task has resulted in an improvement of a better knowledge of the *Cancionero de Palacio*, *codex unicus* of its poems, and even of the fifteenth century poetry. As it is mentioned in the *Introduction*, it entailed a number of specific tasks in close connection with the main purpose of the research, objectives that I would like to recall:

- Poetic repertoire compilation and delimitation.
- Literary and social context approach in which the compositions were developed.
- Textual transmission research.
- Edition of the poems.
- Annotation of the texts.
- Study of the motifs and forms present in their poetry.
- Delimitation of the historical profiles of the authors.

The development of these tasks has resulted in this doctoral thesis, which has not only met the initial expectations, but it has exceeded these expectations, for it has allowed to individualise from a biographic and literary point of view three noteworthy fifteenth century poets: García de Pedraza, a seasoned author belonging the lower Castilian nobility and whose bias towards literature has to be related to his vital connections with Íñigo López de Mendoza; Diego Hurtado de Mendoza, an authentic explorer of new poetic paths, who as a first-born son of Santillana made him one of the most outstanding noblemen of Castile in the second half of the 15<sup>th</sup> century; and Mosén Moncayo, an active participant in the literary life of his time, aspect that he combined with an intense socio-political activity in the Crown of Aragón. The three of them portray the prevailing poetic preferences in the peninsular courts during the first half of the 15<sup>th</sup> century.

As regards to their biographies, the intended aim was not minor: they were three people whose historical identification was a pending task, barely outlined in the case of García de Pedraza (whose name was associated with the Marshal Pedro García de Herrera or to some of his relatives) or concluded (without a critical filter) in the case of mosén Moncayo (name that was associated with the governor of Aragón, Juan de Moncayo), and most especially, in the case of Diego Hurtado de Mendoza (traditionally associated to the

figure of the homonymous Admiral of Castile). The research of their literary texts was particularly revealing as a source of historical data discovery about the characters, the first and essential step in an investigation of this kind.

In the case of García de Pedraza, the investigation enabled us to relate him with the first-born branch of the Mendoza family, with Santillana taking the lead, and perhaps more importantly, uncovered a “red de relaciones literarias” (Deyermond 2005a: 84) associated to the Lord of Buitrago of which the *folios* of SA7 are a valuable testimony. This also implies a progress in the understanding of this key figure in the 15<sup>th</sup> century. In the case of Diego Hurtado Mendoza, since he belongs to the same literary network, socialising with García de Pedraza as well as other remarks regarding his work (such as the fact that he is not called “Admiral” in the rubrics of *Palacio*) revealed the inconvenience of his identification with the figure of Admiral (born. *c.* 1366, †1404) –uncritically accepted to this day–, and also revealed the need to locate this author in the first half of the 15<sup>th</sup> century, the moment when, as well as Pedraza and Moncayo, his pieces of work had to be written. Finally, with regard to mosén Moncayo, research has discovered that he was an important knight associated to the eastern part of the peninsula and a regular participant in courtly games with other people of his time, such as the Villalpando brothers, Juan de Tapia, Alfonso Enríquez, mosén Marmolejo or even Íñigo López de Mendoza, whose work he showed good knowledge.

The biographical investigation was completed with uncovering of the historical sources, a challenging task that allowed the individual recognition in each case of some men whose lives were compatible with the tracked information in their poetic works. In the interest of avoiding erroneous or unclear data, I favoured in this research the primary sources, such as archival documentation, contemporary chronicles of the authors or studies based on outlined historical documents. The research about the biography of García de Pedraza revealed, on one hand, the inconvenience of his affiliation with Marshall Pedro García de Herrera and his relatives, who were never Lords of Pedraza; on the other hand, it proved the existence of an identifiable figure with the poet of *Palacio*, García de Herrera y Enríquez, third Lord of Pedraza, who lived a few kilometres from the domains of Íñigo López Mendoza (with whom he must underpin some personal tie, unknown today since it had been silenced in the historical sources).

Since the association of this author with the Admiral Diego Hurtado (born. *c.* 1366, †1404) was invalidated, the search for individuals under the name of *Diego Hurtado de Mendoza*

in the first half of the 15<sup>th</sup> century shed three names that matched with the data derived from his literary work. Following a delayed investigation, I decided that Diego Hurtado de Mendoza, the first-born son of the Marquis of Santillana and first Duke of the Infantado, was the author of the poems of SA7. The investigations into Mosén Moncayo were focused on three possible candidates to give recognition for the poems copied in *Palacio* under that name. I confirmed that it was Juan de Moncayo and Coscón, Governor of Aragón, the individual who was behind the *cancionero* writer's personality. The three authors had exerted their poetic activity in the first half of the 15<sup>th</sup> century in the courts of the Trastámara, presumably, in the court of Juan II and his favourite Álvaro de Luna in the case of García de Pedraza and Diego Hurtado de Mendoza; and in the court of Alfonso V of Aragón and his brother Juan of Navarra in the case of Mosén Moncayo.

Taking into account their poetry, the first thing to point out is that the three repertoires comprise a good illustration of the entertaining and courtly dimension of the *cancionero* poetry, a literature written to be recited in public in a courtly setting that sponsored it. However, in each case, the poetic personality of the authors is imposed over any literary conventions, proving the unique worthiness of the three figures, which was based on the widely experience wording such as those of courtly love, they made them their own by transferring them their specific features and testing different formal and theme possibilities.

One of the outstanding features of the Pedraza's work is its socio-poetical scope, embodied through their literary relationships with relevant figures of that time, such as Íñigo López de Mendoza, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Guevara or Juan de Dueñas. This had to be associated not only to the already mentioned entertaining and courtly condition of this poetry, in which the literary relationships acquire an important significance, but with the prestige that the author enjoyed among the poetic circle of the Mendoza family, where the jokes seemed to be allowed for him. Another of the basic features in the work of Pedraza is the frequent use of humour, a resource that this writer makes available for different purposes such as the laughter of the courtly audience, sympathising with high nobility stakeholders, the demystification of the amatory courtly code, etc.

There is a marked comedy in works such as the serrana written in collaboration, in which he is the most ironic participant, or in its imitation of the *Infierno* of Santillana, with parodic features, or in its *deszir* addressed to Diego Hurtado, a request of his intervention towards achieving the amorous award. However, the author does not lose sight of the

conventions of the courtly love, of which he takes advantage in his fourteen compositions: using the two great genres of the 15<sup>th</sup> century-poetry (the *canción* and the *dezir*), Pedraza tries different modalities such as the *serrana*, the *infierno de amor*, the *estrenas*, the *desafío*, the participation in a love oath, etc. At the same time, and contrary to the prevailing trend in this literature, the poet often opts for a positive view of the phenomenon of love, overshadowing the frequent complaint for the pain of unfortunate love.

If the poetic work of Diego Hurtado Mendoza is to be defined with one single word, perhaps this would be *experimentation*, since in his seven poems there are poetic categories that are given little interest by the *cancionero* writers and procedures whose development will take place at a later date, in the second half of the 15<sup>th</sup> century. Don Diego doesn't ignore the use of frequent themes and resources in this type of literature such as the vassal metaphor and its derivations or the *canción* as the main genre of the fifteenth century, but he is not content with reproducing patterns of proven success at the time: he likes to innovate with the possibilities of *cancionero* poetry. Such is the case of his *canciones*, where the structure of a single *vuelta* combines with the *derivatio* and the use of original metric combination, which achieves the formal conceptism and artificiality which are more frequent in the second half of the 15<sup>th</sup> century. Something similar could be said of his exceptional *cosante*, a poetic modality connected with singing and dancing, whose peak moment seems to happen by that time or shortly thereafter. The text also has the singularity of having been created through an original parallel structure liable to the Galician-Portuguese poetry, which already advances the influence that popular poetry will have in the courtly poetry during the second half of the century. Not less important is his *serrana*, which closely follows the procedure adopted by his father the Marquis of Santillana and other authors of this type of pieces in SA7, a fact that pinpoints his composition in close dates to those done by these writers. The comedy and irony expressed in the *serrana* bring it closer to his *perqué*, literary category of little presence in the fifteenth century *cancionero* poetry with satirical purpose. Finally, the *mudança* that follows one of his songs is one of the few samples of *desechas* in appendix to *canciones* that are located in the *Cancionero de Palacio*, which increases the interest of his study.

As far as concerning Moncayo, his work is a good example of the prevailing poetic tendency during the first half of the 15<sup>th</sup> century. Based on the great genre of the fifteenth century poetry (the *canción*), he combines frequent themes and motifs of his time, as the vassal metaphor, the prison and warlike metaphor, the martyrdom of love, the vision of the lady, the duality of *callar* / *dezir*, the sacred and profane hyperbole, the *belle dame sans merci*,

etc. with resources of great effectiveness like the usual polyptoton, the antithesis or the *sobrepujamiento*. Even though, in accordance with the usual procedure, the Aragonese shows a marked predilection for sad poetic themes, the joy of loving has a certain place in its pieces; of special interest in this regard is 25-ID2653, song in which the feminine voice gains special predominance when being constituted in origin of the joy of the poetic “I”. His poet-courtier profile is completed with his literary connections with other writers of similar condition in the *serie de pregunta-respuestas* and with his imitation of the *Querrela* of Iñigo López de Mendoza, where he introduces intertextual quotations whose authorship remains hidden until today, but without doubt, must correspond to other authors from his poetic circle.

Regarding the edition of the poems, the task has not been simple: in the three cases, the texts came to us through one single testimony, the *Cancionero de Palacio*, which is a major editorial challenge. This implied an exhaustive study of the source in order to find out the process of textual transmission that included the production of these three poets in the Salamanca’s *cancionero*. In spite of the apparent disorder of the manuscript, the distribution of its pieces in the anthology is rarely fortuitous; this allowed to define the existence of the two likely poetic circles from which the materials would come from. In the case of García de Pedraza and Diego Hurtado de Mendoza, both are integrated in the same section of the manuscript due to a single copyist and in which the compositions are linked to the environment of the Mendoza family. In the case of Moncayo, his poems are located among others due to the authors that are possibly linked to the Crown of Aragon and to its own literary work. Thus, the context of the creation and circulation of these pieces would ultimately explain the location of the texts in the anthology, while their eminent loving and entertaining courtly theme would justify their inclusion in it.

Concerning the edition, since I only had one single testimony, I set the basis on the source accuracy: I have only intervened to correct the obvious mistaken readings when I could properly explain the conjectural amendment. But also the implementation of the criteria reveals respect towards the source; therefore I have generally held a conservative attitude, restricting myself to regularize only some non-significant graphic differences. Even though two of the authors are ascribed to the Castilian area (García de Pedraza and Diego Hurtado), when editing their poems I have followed the graphic representation offered by the *Cancionero de Palacio*, in which there is a constant presence of Aragonese writing features; this influence sometimes extends to the lexical and grammatical level. In fact, in the work of Garcia de Pedraza there is some Orientalism that perhaps can be due to the poet, so in the

last instance advises not to intervene. I have acted in the same way with Diego Hurtado, although in his case, these solutions seem to be due to the copyist. Nevertheless, since I here offer the edition of three authors, I considered appropriate to abide to the graphic purposes that the source reflects. As regards Moncayo, it is certain that the Orientalisms existed in the author's language (written and spoken).

Having said that, if the editorial task is regarded simplified because it is not possible to collate different testimonies nor to proceed to the selection of variants; at the same time it limits and hinders the available possibilities to the editor to restore the text when it was already damaged. Actually I have allowed myself to intervene in few occasions, on which I base my reading proposal, above all in the *usus scribendi* of the time and of the three writers, as well as on the *res metrica*, without forgetting the *lectio difficilior*. A significant example in this regard is the copying mistake present in the verse 45 of 27-ID2655 of mosén Moncayo, which appears in the manuscript as “Finda derecha pues soy quito”, when it is most likely to be read “Fin (internal epigraph announcing a *finida*) / Da derecho, pues soy quito” (see section 4.2.2.). But, in addition to the difficulties in fixing the text derived from its *unica* condition, the poems present other types of issues that have to do with their exegesis. Its punctuation and interpretation has not always been easy. Pieces such as 2-ID2410 of Pedraza, 16-ID2400 of Diego Hurtado or 26-ID2654 of Moncayo, have few material and interpretative obstacles, but there are others that involve greater complexity such as the *perqué* of Mendoza, whose questions are not obvious, or the song 5-ID2420 of Pedraza, whose conciseness and lyricism hinders its right understanding.

In conclusion, despite overcoming some difficulties, this research entails a critical contribution on knowledge of the poets García de Pedraza, Diego Hurtado de Mendoza and mosén Moncayo, and I also believe that it is a significant source for a better understanding of the vast phenomenon of the Castilian *cancionero* poetry.



## *BIBLIOGRAFÍA*



## I. MANUSCRITOS

*Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

## II. FUENTES PRIMARIAS

ALÍN, José María, ed. (1968), *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus.

ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA, eds. (1956), *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos.

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

ALVAR, Carlos y Jenaro TALENS, eds. (2008), *'Locus amoenus': antología de la lírica medieval de la Península Ibérica: latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé María, ed. (1959), *Escolma de poesía galega. A poesía dos séculos XIV a XIX (1354-1830)*, Vigo, Galaxia, vol. II.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra T., ed. (2012), *La obra poética de Ferrn Manuel de Lando: edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, ed. (1993), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

AUBRUN, Charles, ed. (1951), *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Bordeaux, Feret et fils.

AZÁCETA, José María, ed. (1957), *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, C.S.I.C., VII, pp. 83-112.

- BARRIO, José Antonio, ed. (1998), *Generaciones y semblanzas*, Fernán PÉREZ DE GUZMÁN, Madrid, Cátedra.
- BELTRAN, Vicenç, ed. (2009a), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica.
- BELTRAN, Vicenç, ed. (2013), *Poesía*, Jorge MANRIQUE, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, ed. (2014), *El Victorial*, Gutierre DÍAZ DE GAMES, Madrid, Real Academia Española.
- BLECUA, Alberto, ed. (1992), *Libro de buen amor*, Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, Madrid, Cátedra.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro, ed. (2009), *La poesía de Juan del Enzina: el Cancionero de 1496*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CAMPOS SOUTO, María Begoña, ed. (2011), *Poetas menores de apellido Manrique. Edición y estudio*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, ed. (1977-1990), *Anales de la Corona de Aragón*, Jerónimo ZURITA, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 8 vols. [1562 a 1580].
- CARAVAGGI, Giovanni *et alii*, eds. (1986), *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L’Aquila-Roma, Japadre Editore.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1940a), *Crónica de Don Álvaro de Luna: condestable de Castilla, maestre de Santiago*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1940b), *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1940c), *El Victorial: crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, Gutierre DÍEZ DE GAMES, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1941), *Memorial de diversas hazañas, crónica de Enrique IV ordenada por mosén Diego de Valera*, Madrid, Espasa-Calpe.

- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1943), *Crónica de los Reyes Católicos, por su secretario Fernando del Pulgar*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1946), *Refundición de la Crónica del Halconero hasta ahora inédita por el Obispo don Lope de Barrientos (hasta ahora inédita)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO, Juan de Mata, ed. (1982), *Crónica de Juan II de Castilla*, Alvar GARCÍA DE SANTA MARÍA, Madrid, Real Academia de la Historia.
- CARRIAZO, Juan de Mata ed. (2006), *Crónica del Halconero de Juan II*, Pedro CARRILLO DE HUETE, estudio preliminar Rafael BELTRÁN, Granada, Universidad de Granada.
- CASAS HOMS, José María, ed. (1972), *La gaya ciencia*, Pero GUILLÉN DE SEGOVIA, Madrid, C.S.I.C., 2 vols.
- Catálogo de la colección de folletos Bonsoms relativos en su mayor parte a historia de Cataluña, I, folletos anteriores a 1701* (1974), Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona.
- CÁTEDRA, Pedro M., ed. (1994), *Obras completas de Enrique de Villena, I y II*, Madrid, Turner (2 vols.).
- CÁTEDRA, Pedro M., ed. (2000), *Obras completas de Enrique de Villena, III*, Madrid, Biblioteca Castro.
- CHACÓN GÓMEZ-MONEDERO, Francisco Antonio y Pedro MARTÍNEZ ESCRIBANO, eds. (1994), *Actas municipales del Ayuntamiento de Cuenca: Años 1417, 1419 y 1420*, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca.
- CICERI, Marcela y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, eds. (1990), *Cancionero*, Antón de MONTORO, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CUENCA, Luis Alberto de (1998), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DE NIGRIS, Carla, ed. (1988), *Poesie minori*, Juan de MENA, Napoli, Liguori.
- DÍEZ BORQUE, José María (1977), *Antología de la literatura española*, Madrid, Biblioteca Universitaria Guadiana, vol I: *Edad Media*.

- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, ed. (2009), *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, Fernando de la TORRE, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, ed. (1958), *Letras - Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, Hernando del PULGAR, Madrid, Espasa-Calpe.
- DUTTON, Brian, ed. (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 M<sup>a</sup> Nieves SÁNCHEZ, eds. (1993), *Lilio de medicina*, Bernardo de GORDONIO, Madrid, Arco Libros.
- DUTTON, Brian y Victoriano RONCERO, eds. (2004), *La poesía cancioneril del siglo XV: antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana.
- EGIDO, Aurora, ed. (1976), *Rimas*, Juan de MONCAYO, Madrid, Espasa-Calpe.
- ELIA, Paola, ed. (2002), *El "Pequeño Cancionero" (Ms. 3788 BNM)*, Noia, Toxosoutos.
- FERRO, Donatella, ed. (1972), *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" di Álvar García de Santa María*, Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- FLORES, Eugenio (1965), *Cien de las mejores poesías españolas*, Nueva York, Las Américas.
- FRENK, Margit, ed. (1977), *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Cátedra.
- FRENK, Margit, ed. (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (s. XV a XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2 vols.
- GALLAGHER, Patrick, ed. (1968), *The Life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books.

- GALLEGO MORELL, Antonio, ed. (1972), *Comentarios a Garcilaso*, Fernando de HERRERA, Madrid, Gredos.
- GERLI, Michael (1994), *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal.
- GIULIANI, Luigi, ed. (2004), *Poemas*, Juan de TAPIA, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel y Juan de Mata CARRIAZO, eds. (1962), *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Andrés BERNÁLDEZ, Madrid, Real Academia de la Historia.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Maximilian P.A.M. KERKHOF, eds. (1988), *Obras completas*, Íñigo LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de SANTILLANA, Barcelona, Planeta.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Maximilian P.A.M. KERKHOF, eds. (2003), *Poesías completas*, Íñigo LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de SANTILLANA, Madrid, Castalia.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, ed. (1990), *El Proemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (2004), *Cancionero general*, Hernando del CASTILLO, Madrid, Castalia, 5 vols.
- GRENIER-WINTHER, Joan, ed. (2010), *Poésies*, Oton de GRANDSON, Paris, Honoré Champion.
- KERKHOF, Maxim P. A. M., ed. (1987), *Comedieta de Ponça*, Marqués de SANTILLANA, Madrid, Espasa-Calpe.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, ed. (1984), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Carlos, ed. (2004), *Epistolari de Ferran I d'Antequera amb els infants d'Aragó y la reina Elionor*, Valencia, Universitat de València.
- LLEAL GALCERÁN, Coloma, dir. (2007), *Pergaminos aragoneses del Fondo Sástago: siglo XV*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- MARTÍN, José Luis, ed. (1991), *Crónicas*, Pedro LÓPEZ DE AYALA, Barcelona, Planeta.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944), *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Santander, C.S.I.C.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, ed. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 2 vols.
- MONTANER, Alberto, ed. (2011), *Cantar de Mio Cid*, pról. Francisco RICO, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- MOTA PLACENCIA, Carlos, ed. (1990), *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- OREJUDO UTRILLA, Antonio, ed. (1993), *Cartas de batalla del siglo XV*, Barcelona, PPU.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (1914), *El cronista Alonso de Palencia, su vida y sus obras*, Madrid, The Hispanic Society of America.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, ed. (1973-1975), *Crónica de Enrique IV*, Alfonso de PALENCIA, Madrid, Atlas, 3 tomos.
- PEDRAZA GARCÍA, Manuel José, José Ángel SÁNCHEZ IBÁÑEZ y Luis JULVE LARRAZ, eds. (2001), *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, ed. electrónica.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio y José Manuel CALDERÓN ORTEGA, eds. (1983), *El marqués de Santillana: biografía y documentación*, Santillana del Mar, Fundación Santillana.
- PÉREZ GÓMEZ NIEVA, Alfonso, ed. (1884), *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV existente en la biblioteca de S.M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1989a), *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1989b), *Obras completas*, Juan de MENA, Barcelona, Planeta.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1999), *Poesías*, Marqués de Santillana, Madrid, Cátedra.



- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (2007), *Claros varones de Castilla*, Hernando del PULGAR, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (2009), *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra.
- PERIÑÁN, Blanca (1968), “Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos”, *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Universidad de Pisa.
- PERIÑÁN, Blanca (1979), *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII: estudio y textos*, Pisa, Giardini.
- PIDAL, Pedro José *et alii*, eds. (1851), *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra.
- PRESOTTO, Marco, ed. (1997), *La nao de Amor. Misa de Amores*, Juan de DUEÑAS, Lucca, Mauro Baroni.
- PUYOL, Julio, ed. (1934), *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476); según un manuscrito anónimo de la época*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- RAVASINI, Inés, ed. (2008), *Poesie*, Comendador ESCRIVÁ, Viareggio, Baroni.
- RICO, Francisco (1996), *Mil años de poesía española*, Barcelona, Planeta.
- RÍOS, José Amador de los, ed. (1852), *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid, Imprenta de la Calle de S. Vicente, José Rodríguez.
- RIQUER, Martín de, ed. (1963-1968), *Lletres de batalla, cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*, Barcelona, Barcino, 3 vols.
- RIQUER, Martín de (1989), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.
- RIVIÈRE, Jean-Claude, ed. (1974-1976), *Pastourelles*, Génova, Librairie Droz, 3 vols.
- RODADO RUIZ, Ana M., ed. (2000b), *Poesía*, Pedro de CARTAGENA, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

- RODADO RUIZ, Ana M., ed. (2012), *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, London, Department of Iberian and Latin American Studies, Queen Mary-University of London.
- RODRIGO LIZONDO, Mateu, ed. (2011), *Melcior Miralles: Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Valencia, Universitat de València.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ed. (1981), *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia.
- RONCAGLIA, Aurelio, ed. (1953), *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare: dalle kbarge mozarabiche a Lope de Vega*, Modena, Società Tipografica Editrice.
- ROSELL, Cayetano, ed. (1953), *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel*, Madrid, Atlas, 3 tomos.
- RUBIO GARCÍA, Luis, ed. (1983), *Documentos sobre el marqués de Santillana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUFFINATTO, Aldo, ed. (1978), *La vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Diputación Provincial.
- RUFFINATTO, Aldo, ed. (1992), *Vida de Santo Domingo de Silos, Poema de Santa Oria*, Madrid, Espasa Calpe.
- SÁNCHEZ-ARCILLA, José, ed. (2004), *Las Siete Partidas. El libro del fuero de las leyes*, Alfonso X el SABIO, Madrid, Reus.
- SÁNCHEZ-PARRA, María del Pilar, ed. (1991), *Crónica anónima de Enrique IV de Castilla. 1454-1474 (crónica castellana)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2 vols.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Aureliano, ed. (1994), *Crónica de Enrique IV de Diego Enríquez del Castillo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SCHOLBERG, Kenneth R., ed. (1980), *La poesía zaboriente del siglo XV: Antología*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- SESMA MUÑOZ, Ángel y Esteban SARASA SÁNCHEZ, eds. (1976), *Cortes del reino de Aragón, 1357-1451: extractos y fragmentos de procesos desaparecidos*, Zaragoza, Anubar.

- TATO, Cleofé, ed. (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- TATO, Cleofé, ed. (2013a), *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- TORRÓ, Jaume, ed. (2009), *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona, Barcino.
- VENDRELL, Francisca, ed. (1945), *El Cancionero de Palacio (manuscrito nº 594)*, Barcelona, C.S.I.C.
- WHINNOM, Keith, ed. (1993), *Obras completas, II, Cárcel de amor*, Diego de San Pedro, Madrid, Castalia.
- ZINATO, Andrea (1996), ed., *Macías: l'esperienza poetica galego-castigliana*, Venezia, Cafoscarina.

### III. FUENTES SECUNDARIAS

- ABAD CASTRO, Concepción y María Luisa MARTÍN ANSÓN (2006), “Los Herrera y su capilla funeraria de San Ildefonso en la Cartuja de El Paular”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVIII, pp. 31-47.
- ABAD CASTRO, Concepción y María Luisa MARTÍN ANSÓN (2007), “Nuevas aportaciones documentales sobre la capilla de los Herrera, conocida como capilla de los Frías, y otros linajes vinculados a la Cartuja de El Paular”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, pp. 9-33.
- ALBAIGÈS, Josep Maria (1998), *Enciclopedia de los topónimos españoles*, Barcelona, Planeta.
- ALEMANY Y BOLUFER, José (1917), *Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Ramón Sopena Editor.
- ALONSO, Álvaro (1985), *La Fortuna en la poesía del siglo XV*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- ALONSO, Martín (1986), *Diccionario medieval español: desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael (1902-1914), *Historia de España y la civilización española*, Barcelona, Librería de Juan Gili.
- ALVAR, Carlos (2010), “Pastorelas, serranas y mujeres salvajes”, en *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, eds. Aurelio GONZÁLEZ *et alii*, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 73-83.
- ALVAR, Carlos y Ángel GÓMEZ MORENO (1987), *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus.
- ALVAR, Manuel (1973-1978), *Estudios sobre el dialecto aragonés*, II, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- ALVAR, Manuel (1976), “Relaciones con Italia”, en *Aragón. Literatura y ser histórico*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 81-90.
- ALVAR, Manuel y Bernard POTTIER (1993), *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (1999), “La crisis de la monarquía papal y el conciliarismo en el transcurso del trescientos al cuatrocientos”, *Cuadernos de Historia Medieval*, 2, pp. 3-27.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (2006), “La guerra civil castellana y el enfrentamiento con Portugal (1475-1479)”, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes [[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34693958761247208143679/p0000001.htm#I\\_5\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34693958761247208143679/p0000001.htm#I_5_)].
- AMRÁN, Rica, coord. (2009), *Autour de Pedro Lopez de Ayala*, Paris, Indigo & Côté-femmes - Université de Picardie Jules Verne.
- ANDRÉS DÍAZ, Rosana de (1986), “Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara”, *En la España Medieval*, V, pp. 81-107.
- ANDRÉS, Alfonso (1921), “Pedro González de Mendoza, el de Aljubarrota (1340-1485)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXVIII, pp. 255-273, 353-371, 415-436, 496-504 y LXXIX, pp. 29-42, 144-187.
- ARCO, Ricardo del (1926), *Figuras aragonesas (Segunda serie)*, Zaragoza, Herald de Aragón.

- ARIZAGA CASTRO, Susana (2002), “La caracterización del enamorado en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero de Palacio*”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan CASAS RIGALL y Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 321-334.
- ARIZALETA, Amaia (1997), “El corazón y otros frutos amargos: notas acerca de un motivo literario medieval”, en *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. BERESFORD, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 97-107.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2000), *La tradición épica de las Mocedades de Rodrigo*, trad. parcial María Rosario MARTÍN RUANO, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ARTEAGA Y DEL ALCÁZAR, Almudena de (2001), “Herencias y legados adquiridos por Don Íñigo López de Mendoza”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458: Los albores de la España Moderna*, Hondarribia, Nerea, vol. *El Hombre*, pp. 89-108.
- ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de (1940-1944), *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, C. Bermejo Impresor, 2 vols.
- ARTOLA, Miguel, dir. (1993), *Enciclopedia de Historia de España*, Madrid, Alianza, 7 vols.
- ASENSIO, Eugenio (1970), “Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad” y “El cosaute y las cantigas paralelísticas”, en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, pp. 177-215 y 216-229.
- ÁVILA SEOANE, Nicolás (2004), “Monroyes, Botes y Almaraces: tres señoríos tempranos en el concejo de Plasencia”, *En la España Medieval*, 27, pp. 131-163.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal, 1990.
- AZCONA, Tarsicio de (1998), *Juana de Castilla, mal llamada La Beltraneja (1462-1530)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

- BALDISSERA, Andrea, “Le liriche di Juan e Francisco de Villalpando (edizione critica)”, en *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia*, eds. Andrea BALDISSERA y Giuseppe MAZZOCCHI, Padova, Unipress, pp. 67-86.
- BALLESTEROS BARETTA, Antonio (1908), “Doña Leonor de Guzmán”, *España Moderna*, 232, pp. 67-76.
- BALLESTEROS BARETTA, Antonio (1932), “Doña Leonor de Guzmán a la muerte de Alfonso XI”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo C, pp. 624-636.
- BARANDA LETURIO, Nieves (1994), “El desencanto de la caballería”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. María Isabel TORO PASCUA, Salamanca, Universidad de Salamanca, tomo 1, pp. 149-157.
- BARBERO, Miguel Ángel (1999-2000), “¿Pícaros o difamados?: mesones y mesoneros en las ciudades de la Baja Edad Media hispánica”, *Fundación*, 2, pp. 229-244.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1979), “La poésie *cancioneril* ou l’anti-autobiographie?”, en *L’autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix*, Aix-en Provence, Université Aix-en-Provence, pp. 95-113.
- BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne (1992), “Decir / callar: reflexiones sobre un motivo *cancioneril*”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Paloma GRACIA ALONSO y Carmen MARTÍN DAZA, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, tomo 1, pp. 187-202.
- BEC, Pierre (1977-1978), *La lyrique française au Moyen-Age*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2 vols.
- BECEIRO PITA, Isabel (1991), “Doléances et ligues de la noblesse dans la Castille de fin du Moyen Age (1420-1464)”, en *Genèse Médiévale de l’Espagne Moderne. Du refus à la révolte*, ed. Adeline RUCQUOI, Niza, Université de Nice, pp. 107-126.
- BECEIRO PITA, Isabel (2001), “La valoración del saber entre las élites”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458: Los albores de la España Moderna*, Hondarribia, Nerea, vol. *El Hombre*, pp. 109-131.

- BECEIRO PITA, Isabel (2014), “Aldonza de Mendoza, Duquesa de Arjona: (¿? - Espinosa de Henares, 18 de junio de 1435)”, en *Damas de la Casa de Mendoza: historias, leyendas y olvidos*, ed. Esther ALEGRE CARVAJAL, Madrid, Polifemo, pp. 71-95.
- BECEIRO PITA, Isabel y Ricardo CÓRDOBA DE LA LLAVE (1990), *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana siglos XII - XV*, Madrid, C.S.I.C.
- BELL, Aubrey F. G. (1922), “The Cossantes”, en *Portuguese Literature*, Oxford, Clarendon Press, pp. 22-36.
- BELL, Aubrey F. G. (1932), “The origin of the ‘cossantes’”, *The Modern Language Review*, 27: 2, pp. 175-185.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2013), “El caballero en el mar: don Pero Niño, conde de Buena, entre el Mediterráneo y el Atlántico”, *Erebea: Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales*, 3, pp. 71-102.
- BELTRAN, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (1990), “Tipología y génesis de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique”, en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, eds. Rafael BELTRÁN, José Luis CANET y Josep Lluís SIRERA, Valencia, Universitat de València, pp. 167-188.
- BELTRAN, Vicenç (1995a), “Dos *liederblätter* quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución”, *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 41-91
- BELTRAN, Vicenç (1995b), “Tipología y génesis de los cancioneros: las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación”, *Cultura Neolatina*, 55, pp. 233-265.
- BELTRAN, Vicenç (1996), “Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición”, *Romance Philology*, 50, pp. 1-19.
- BELTRAN, Vicenç (1997), “A alba de Nuno Fernandez Torneol”, *Eduga: Revista Galega do Ensino*, 17, pp. 89-110.

- BELTRAN, Vicenç (1998a), “Tipología y génesis de los cancioneros: los cancioneros de autor”, *Revista de Filología Española*, 78, pp. 49-101.
- BELTRAN, Vicenç (1998b), “Copistas y cancioneros”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen PARRILLA *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, vol. I, pp. 17-40.
- BELTRAN, Vicenç (1999a), “Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier GUIJARRO CEBALLOS, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (1999b), “Tipología y génesis de los cancioneros: la organización de los materiales”, en *Estudios sobre poesía de cancionero*, eds. Vicenç BELTRAN *et alii*, Noia, Toxosoutos, pp. 9-54.
- BELTRAN, Vicenç (2001a), “El Testamento de Alfonso Enríquez”, en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tjssens*, eds. Nadine HENRAD *et alii*, Bruxelles, De Boeck University, pp. 63-76.
- BELTRAN, Vicenç (2001b), “Guevara”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 septiembre 2001)*, eds. Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN, Noia, Toxosoutos, pp. 43-81.
- BELTRAN, Vicenç (2002a), “Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales”, en *Diccionario filológico de literatura medieval española*, eds. Carlos ALVAR y José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Madrid, Castalia, pp. 1043-1062.
- BELTRAN, Vicenç (2002b), “Del *cancioneiro* al *cancionero*: Pero Vélez de Guevara, el último trovador”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan CASAS RIGALL y Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 247-286.
- BELTRAN, Vicenç (2003), “Copisti e canzonieri: I canzonieri di corte”, *Cultura Neolatina*, 63, pp. 115-164.



- BELTRAN, Vicenç (2004), “Anonymity and opaque attributions in late-medieval poetry compilations”, *Scriptorium*, LVIII, pp. 26-47.
- BELTRAN, Vicenç (2005a), “Del pliego de poesía (manuscrito) al pliego poético (impreso)”, *Incipit*, 25-26, pp. 21-56.
- BELTRAN, Vicenç (2005b), “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, eds. Manuel MORENO y Dorothy S. SEVERIN, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, pp. 9-58.
- BELTRAN, Vicenç (2006), “Del cartapacio al cancionero”, en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç BELTRAN y Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 197-223.
- BELTRAN, Vicenç (2009b), *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2009c), “Tipología y génesis de los cancioneros: del *Liederblatt* al cancionero”, en *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, eds. Furio BRUGNOLO y Francesca GAMBINO, Padova, Unipress, pp. 446-472.
- BELTRAN, Vicenç (2010), “La ‘mise en page’ de los cancioneros”, en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, eds. Vicenç BELTRAN y Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 31-56.
- BELTRAN, Vicenç (2011), “Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos”, en *La Tradizione della lirica romanza del Medioevo Romanzo. Problemi di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, ed. Lino LEONARDI, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 409-437.
- BELTRAN, Vicenç (2014), “Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidad entre música y literatura”, en *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. Cesc ESTEVE, Salamanca, SEMYR, pp. 21-63.
- BELTRAN, Vicenç (2015), *Pruébese por escritura. Poesía y poetas del cuatrocientos*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

- BELTRAN, Vicenç (2016a), “La canción”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 542-558.
- BELTRAN, Vicenç (2016b), “El verso. El cómputo silábico”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 445-468.
- BENITO RUANO, Eloy (1952), *Los Infantes de Aragón*, Pamplona, Gómez.
- BENITO RUANO, Eloy (1964), “La liberación de los prisioneros de Ponza”, *Hispania*, XXIV, pp. 27-65 y 265-287.
- BENITO RUANO, Eloy (1967), “Ponza: batalla y comedieta”, *Cuadernos de Historia*, 1, pp. 119-127.
- BERNÍS, Carmen (1956), *Indumentaria medieval española*, Madrid, C.S.I.C.
- BIEDERMANN, Hans (2013), *Diccionario de símbolos: con más de 600 ilustraciones*, Barcelona, Paidós.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (1999), “‘Sin sentir nadie la mía’: el discurso sordo de la mujer poeta en el ocaso de la Edad Media”, en *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, eds. Santiago FORTUÑO LLORENS y Tomàs MARTÍNEZ ROMERO, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 1, pp. 353-372.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (2000a), “El varón que finge voz de mujer en las composiciones de cancionero”, en *Cultural contexts / Female voices*, ed. Louise HAYWOOD, London, Queen Mary-University of London, pp. 9-26.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (2000b), “El discurso femenino en los cancioneros de los siglos XV y XVI”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, eds. Florencio SEVILLA ARROYO y Carlos ALVAR EZQUERRA, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 48-58.
- BLECUA, José Manuel (1957), *Floresta de lírica española*, Madrid, Gredos, 2 vols.

- BREA, Mercedes (1987-1989), “*Dona e Senhor nas cantigas de amor*”, *Estudios Románicos*, 4, pp. 149-170.
- BREA, Mercedes y Pilar LORENZO GRADÍN (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.
- BURRUS, Victoria A. (1985), *Poets at Play: Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Tesis doctoral inédita, University of Wisconsin-Madison.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (1998), *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Dykinson.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (2003), *El Almirantazgo de Castilla: historia de una institución conflictiva (1250-1560)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- CAMPOS SOUTO, María Begoña (2008), “El juego cortesano dentro del juego poético en el *Cancionero de Palacio* (SA7): sobre el posible contexto de una serrana compuesta en colaboración”, *Cancionero General*, VI, pp. 9-32.
- CAMPROUX, Charles (1965), “*Joy d’amor*”: (*Jeu et joie d’amour*), Montpellier, Causse et Castelnau.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita y Santiago (1998), *Las órdenes religiosas en la iglesia medieval: siglos XIII a XV*, Madrid, Arco Libros.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2000), “La música en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio”, *Revista de Musicología*, 23: 2, pp. 367-394.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2007), *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid, Sílex.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2014), *Itinerario de Alfonso XI de Castilla: espacio, poder y corte (1325-1350)*, Madrid, La Ergástula.
- CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar (2006a), “Los bandos nobiliarios y la carrera política: ascenso y privanza de Beltrán de la Cueva”, *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2, pp. 783-801.

- CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar (2006b), *Realidad y representación de la nobleza castellana del siglo XV: el linaje de la Cueva y la casa ducal de Alburquerque*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar (2008) “El privado como eje vertebrador del partido regio durante la época de Enrique IV: Beltrán de la Cueva”, en *El contrato político en la Corona de Castilla: cultura y sociedad políticas entre los siglos X y XVI*, coords. François FORONDA y Ana Isabel CARRASCO MANCHADO, Madrid, Dykinson, pp. 355-390.
- CARCELLER CERVIÑO, María del Pilar (2009), “Álvaro de Luna, Juan Pacheco y Beltrán de la Cueva: un estudio comparativo del privado regio a fines de la Edad Media”, *En la España Medieval*, 32, pp. 85-112.
- CARLÉ, María del Carmen (1977), “Alimentación y abastecimiento”, *Cuadernos de Historia de España*, 61-62, pp. 246-341.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2007), “Palabras y gestos de compromiso: los reyes castellanos y sus juramentos (siglo XV)”, *e-Spania* [en línea: <http://e-spania.revues.org/20461>].
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (2003), *La Casa de Arcos entre Sevilla y la frontera de Granada (1374-1474)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CASAS RIGALL, Juan (1993), “Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amatorio castellano”, en *O cantar dos trovadores: Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, coord. Mercedes BREA, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 387-402.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CASAS RIGALL, Juan (1996), “El enigma literario del trovador Macías”, *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 6, pp. 11-45.
- CASAS RIGALL, Juan (2009), “En el texto de Macías: edición crítica de ‘Cativo de miña tristura’”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 125, 1, pp. 106-126.

- CASELLATO, Mariarita (2001), “Desechas en apéndice a romances”, en *Canzonieri iberici*, eds. Patrizia BOTTA, Carmen PARRILLA y José Ignacio PÉREZ PASCUAL, A Coruña-Noia-Padova, Universidade da Coruña-Toxosoutos-Università di Padova, vol. 2, pp. 35-44.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando (2009), “¿Guerra o torneo?: la Batalla de Olmedo, modelo de enfrentamiento caballeresco”, en *En la España Medieval*, 32, pp. 139-166.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1981), “Para la biografía de Enrique de Villena”, *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 1-2, pp. 29-34.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CÁTEDRA, Pedro M. y Derek C. CARR (1983), “Datos para la biografía de Enrique de Villena”, *La Corónica*, 11, pp. 293-299.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2005), *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas literarias y culturales*, Madrid, Gredos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2007), *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada.
- CEJADOR, Julio (1990), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor Libros.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (1998), “Notas a la edición de una serie poética desencuadrada en el manuscrito 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca”, en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen PARRILLA et alii, A Coruña, Universidade da Coruña, vol. I, pp. 207-214.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2000), *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2006), “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de Poética Medieval*, 16, pp. 53-78.

- CHAS AGUIÓN, Antonio (2009a), “De ceremoniales, galanteo y técnica poética. Los manuales de gentileza en la poesía de cancionero”, en *De la lettre à l'esprit des textes médiévaux espagnols. Hommage à Michel Garcia*, ed. Charles HEUSCH, Paris, Éditions Le Manuscrit, pp. 143-167.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2009b), “Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*”, *La Corónica*, 38.1, pp. 191-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2010), “Concordancias y discordancias temporales en los intercambios poéticos de cancionero: el tiempo de creación y el tiempo de ejecución”, en *La concordance des temps. Moyen Âge et Époque moderne*, ed. Gilles LUQUET, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 153-174.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012a), “Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, *Romance Quarterly*, 59:4, pp. 195-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012b), *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2014b), “Gonzalo de Quadros: hidalgo, justador y poeta de cancionero”, *Revista de Poética Medieval*, 28, pp. 35-55.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2016a), “El porqué”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 595-604.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2016b), “Las preguntas y respuestas”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 632-649.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO (2016), “Los decires”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 649-667.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (2007), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La ‘malattia d’amore’ dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2001), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.

- CLARKE, Dorothy C. (1933), “Sobre la quintilla”, *Revista de Filología Española*, XX, pp.288-295.
- CLARKE, Dorothy C. (1955), “Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 57, pp. 129-248.
- COLLIN DE PLANCY, Jacques Auguste (1842), *Diccionario Infernal*, Barcelona, Imprenta de los Hermanos Llorens.
- CONDE SOLARES, Carlos (2009), *El Cancionero de Herberay y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle, Northumbria University - Gobierno de Navarra.
- CONTAMINE, Philippe (1984), *La Guerra en la Edad Media*, trad. Javier FACI LACASTA, Barcelona, Labor.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- COROMINES, Joan (1980-1991), *Diccionari etimològic y complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial, 9 vols.
- CORRAL DÍAZ, Esther (1991), “A denominación *dona* nas cantigas de amigo”, en *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, eds. y coords. Mercedes BREA y Francisco FERNÁNDEZ REY, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 275-283.
- CORRAL DÍAZ, Esther (2009), “O galardón como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor”, *Verba*, 36, pp. 89-108.
- CORREAS, Gonzalo (1992), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas*, pról. Miguel MIR, ed. Víctor INFANTES, Madrid, Visor.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1994), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. MALDONADO, revisión Manuel CAMARERO, Madrid, Castalia.
- CROCE, Benedetto (2007), *España en la vida italiana del Renacimiento*, trad. Francisco GONZÁLEZ RÍOS, Sevilla, Renacimiento.

- CROSAS, Francisco (1995), *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Reichenberger.
- CROSAS, Francisco (1999), “Notas sobre el uso de textos bíblicos ‘a lo profano’ en la poesía tardomedieval”, en *V Simposio Bíblico español: la Biblia en el arte y en la literatura*, eds. Vicente BALAGUER y Vicente COLLADO, Valencia-Pamplona, Universidad de Navarra, vol. I, pp. 177-188.
- CROSAS, Francisco (2000), “La *religio amoris* en la literatura medieval”, en ‘La hermosa cobertura’: *lecciones de literatura medieval*, ed. Francisco CROSAS, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128.
- CUARTERO Y HUERTA, Baltasar (1952), *El pacto de los Toros de Guisando*, Madrid, C.S.I.C.
- CUERVO, Rufino José (1953-1994), *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 8 vols.
- CUMMINS, John G. (1965), “The Survival in the Spanish ‘Cancioneros’ of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, pp. 9-17.
- CURTIUS, Ernst Robert (1998), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DE BENI, Matteo (2010), “Prolegómenos para una edición de la poesía de Hugo de Urriés”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel FRADEJAS RUEDA *et alii*, Valladolid, Universidad de Valladolid, I, pp. 647-661.
- DE BENI, Matteo (2012), “Aspectos lingüísticos de la obra poética de Hugo de Urriés”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, I, pp. 79-104.
- DELGADO VALERO, Clara (1993), “La corona como insignia de poder durante la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 4, pp. 747-463.
- DEYERMOND, Alan (1970), “Some Aspects of Parody in the ‘Libro de buen amor’”, en *Libro de buen amor Studies*, ed. Gerald Burney GYBBON-MONYPENNY, London, Tamesis Books, pp. 53-78.



- DEYERMOND, Alan (1975), "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, pp. 231-259.
- DEYERMOND, Alan (1977), "The Lost Literature of Medieval Spain: Excerpts from a Tentative Catalogue", *La Corónica*, 5.2, pp. 93-100.
- DEYERMOND, Alan (1978), "The Problem of Lost Epics: Evidence and Criteria" (resumen de conferencia), *La Corónica*, 7.1, pp. 5-6, y *Olfant*, 6.1, p. 35.
- DEYERMOND, Alan (1982), "Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59/3, pp. 198-210.
- DEYERMOND, Alan (1986), "La historiografía trastámara: ¿una cuarentena de obras perdidas?", en *Estudios en homenaje a Don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, eds. María del Carmen CARLÉ, Hilda GRASSOTTI y Germán ORDUNA, Buenos Aires, Instituto de Historia de España, vol. IV, pp. 161-169.
- DEYERMOND, Alan (1989), "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation and Message", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, eds. Dian FOX *et alii*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 75-90.
- DEYERMOND, Alan (1990), "Lost Hagiography in Medieval Spanish: A Tentative Catalogue", en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, eds. Alan DEYERMOND, Jane E. CONNOLLY y Brian DUTTON, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 139-148.
- DEYERMOND, Alan (1992), "La literatura perdida en la Edad Media castellana: problemas y métodos de investigación", en *Actas: II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, eds. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Paloma GRACIA ALONSO y Carmen MARTÍN MAZA, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. I, pp. 11-31.
- DEYERMOND, Alan (1995), *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio 1. Épica y romance*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DEYERMOND, Alan (1996a), "Evidence for Lost Literature by Jews and *Conversos* in Medieval Castile and Aragon", *Donaire*, 6, pp. 19-30.

- DEYERMOND, Alan (1996b), “The Problem of Lost Epics: Evidence and Criteria”, en “*Al que en buen hora nació: Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*”, eds. Brian POWELL, Geoffrey WEST y Dorothy SEVERIN, Liverpool, Liverpool University Press - Modern Humanities Research Association, pp. 27-43.
- DEYERMOND, Alan (1996c), “El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir”, *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 34, pp. 3-19.
- DEYERMOND, Alan (1997), “¿Obras artúricas perdidas en la Castilla medieval?”, *Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 1, pp. 95-114.
- DEYERMOND, Alan (1999), “Las obras perdidas de fray Hernando de Talavera”, *Bulletin Hispanique*, 101, pp. 365-374.
- DEYERMOND, Alan (2002), “La micropoética de las invenciones”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan CASAS RIGALL y Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 403-423
- DEYERMOND, Alan (2003), “¿Una docena de cancioneros perdidos?”, *Cancionero General*, 1, pp. 29-49.
- DEYERMOND, Alan (2005a), “Las relaciones literarias en el siglo XV”, en *Actas del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, eds. Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. I, pp. 73-92.
- DEYERMOND, Alan (2005b), “‘Sí, ministro’: Las prácticas administrativas en la literatura medieval española”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN, Noia, Toxosoutos, tomo I, pp. 127-155.
- DEYERMOND, Alan (2015), *Poética figural: usos de la Biblia en la literatura medieval española*, eds. Pedro M. CÁTEDRA y Francisco BAUTISTA, Salamanca y Oxford, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar.

- DIAGO HERNANDO, Maximo (2009), “La incidencia de los conflictos banderizos en la vida política de las ciudades castellanas a fines de la Edad Media: el caso de Cuenca”, *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. 69, nº 233, pp. 683-714.
- DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (1994), *Pedro I, 1350-1369*, Palencia, Diputación Provincial.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1846-1847), *Diccionario nacional ó Gran diccionario clásico de la lengua española*, Madrid, Establecimiento léxico-tipográfico de R.J. Domínguez, 2 tomos.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval latin and the rise of European love-Lyric*, Oxford, Oxford University Press, 2 vols.
- DUTTON, Brian (1979), “Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, pp. 445-460.
- DUTTON, Brian *et alii* (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1 vol, 2 tomos.
- EBERENZ, Rolf (2000), *El español en el otoño de la Edad Media: Sobre el artículo y los pronombres*, Madrid, Gredos.
- EGIDO, Aurora (1986-1994), “La literatura en Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII. Poesía y Prosa”, en *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 12 vols.
- EQUIPO GLIFO (1998), *Diccionario de termos literarios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
- ESPARRAGUERA CALVO, Gloria (1994), “Datos históricos sobre la Cartuja de El Paular”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, Departamento de Historia del Arte-Universidad Complutense de Madrid, vol. II, pp. 959-969.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2004), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

- ESTEPA DÍEZ, Carlos (2004), “Rebelión y rey legítimo en las luchas entre Pedro I y Enrique II”, *Annexes des Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 16, pp. 43-61.
- FERNÁNDEZ MURGA, Félix y José Antonio PASCUAL (1977), “Anotaciones sobre la traducción española del *De Mulieribus Claris* de Boccaccio”, *Studia Philologica Salmanticensia*, 1, pp. 53-64.
- FERNÁNDEZ VUELTA, M<sup>a</sup> del Mar (1993), “Una aproximación a la evolución del género alegórico: el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana”, en *Actas do IV Congresso da AHLM (Lisboa, 1991)*, ed. Aires A. NASCIMENTO, Lisboa, Cosmos, vol. IV, pp. 101-106.
- FIDALGO, Elvira (1994) “Joi d’amor na cantiga de amor galego-portuguesa”, en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, eds. Elvira FIDALGO y Pilar LORENZO GRADÍN, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 65-78.
- FIDALGO, Elvira (1997a), “En torno al *mot-equivoc* en la cantiga de amor gallego-portuguesa”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. I, pp. 611-616.
- FIDALGO, Elvira (1997b), “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, 57/3-4, pp. 253-276.
- FIDALGO, Elvira (2015), “De nuevo sobre la expresión ‘joi’ en la lírica gallegoportuguesa”, en *Literatura y ficción: ‘estorias’, aventuras y poesía en la Edad Media*, coord. Marta HARO CORTÉS, Valencia, Universitat de València, pp. 701-716.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1992), “Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: *leixapren, refrán, cossaute...*”, en *Estudios sobre lírica medieval: traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia.
- FRANCO SILVA, Alfonso (1984), “El linaje Sandoval y el señorío de Lerma en el siglo XV”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1, pp. 45-61.

- FRANCO SILVA, Alfonso (1986), “La hacienda de un noble castellano a comienzos del siglo XV”, *En la España Medieval*, 8, pp. 361-380.
- FRANCO SILVA, Alfonso (1988), “El mariscal García de Herrera y el marino D. Pedro Niño, Conde de Buelna. Ascenso y fin de dos linajes de la nobleza nueva de Castilla”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 15, pp. 181-216.
- FRANCO SILVA, Alfonso (1995), “Don Pedro Girón, fundador de la Casa de Osuna (1423-1466)”, en *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, coords. Manuel GARCÍA FERNÁNDEZ y Juan José IGLESIAS RODRÍGUEZ, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 63-94.
- FRANCO SILVA, Alfonso (1996), “Señores y campesinos en tierras de Soria a fines del siglo XV”, en *La fortuna y el poder. Estudios sobre las bases económicas de la aristocracia castellana (s. XIV - XV)*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2002), *Estudios sobre Don Beltrán de la Cueva y el ducado de Alburquerque*, Badajoz, Universidad de Extremadura.
- FRANCO SILVA, Alfonso (2011), *Juan Pacheco, privado de Enrique IV de Castilla: la pasión por la riqueza y el poder*, Granada, Universidad de Granada.
- FRENKEN, Ansgar (2009), “El trabajoso y difícil camino hacia la unión: Sancho Sánchez de Rojas, arzobispo de Toledo, y el papel clave que jugó en la extinción del gran cisma de Occidente en el reino de Castilla”, *En la España Medieval*, 32, pp. 51-83.
- GAGO JOVER, Francisco (2002), *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1972), *Comentarios a Garcilaso*, Fernando de HERRERA, Madrid, Gredos.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo (1952-1958), *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Nueva Imprenta Radio.
- GARCÍA DE PAZ, José Luis (2007-2008), “Doña Aldonza de Mendoza y su hermanastro el Marqués”, *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 2-3, pp. 147-177.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (2011), “La toma de Antequera de 1410 y el infante don Fernando”, *Andalucía en la Historia*, 33, pp. 40-45.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, coord. (2015), *El siglo XIV en primera persona: Alfonso XI, rey de Castilla y León (1312-1350)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- GARCÍA HERRERO, María del Carmen (1993), “Martín I”, en *Los reyes de Aragón*, coord. Ricardo CENTELLAS SALAMERO, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, pp. 135-142.
- GARCÍA ORO, José (1981), *La nobleza gallega en la Baja Edad Media. Las casas nobles y sus relaciones estamentales*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- GARCÍA ORO, José (1988), *Francisco de Asís en la España medieval*, Santiago de Compostela, C.S.I.C. - Liceo Franciscano.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (1999), *En el entorno del derecho común*, Madrid, Dykinson.
- GARCIA, Michel (1982), *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Madrid, Alhambra.
- GARCIA, Michel (2005), “La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*”, en *Los cancioneros de Lucrezia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII)*, eds. Andrea BALDISSERA y Giuseppe MAZZOCCHI, Padova, Unipress, pp. 25-41.
- GARCIA, Michel (2009), “La «serrana» castellana, ¿género paródico?”, en *La Corónica*, vol. 38, n° 1, pp. 333-348.
- GARRIBBA, Aviva, ed. (2008), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne.
- GASCÓN VERA, Elena (1979), *Don Pedro, condestable de Portugal*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GERLI, Michael (1981), “La ‘religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49/1, pp. 65-86.
- GERNERT, Folke (2009), *Parodia y ‘contrafacta’ en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

- GIBELLO BRAVO, Víctor M. (1999), *La imagen de la nobleza castellana en la Baja Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1987), “Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los *poetas del dolce stil nuovo*”, *Dicenda*, 6, pp. 123-145.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M<sup>a</sup> (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M<sup>a</sup> (1999a), “Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentistas castellana”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, pp. 169-187.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M<sup>a</sup> (1999b), “Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas”, *Rethorica*, 17/2, pp. 137-175.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M<sup>a</sup> (2004), “Memorias y archivos. Modelos de producción textual y antologías poéticas del siglo XV”, *Cancionero General*, 2, pp. 53-87.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1991a), *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1991b), “Pleitos familiares en cartas de batalla”, en *Bandos y querellas dinásticas en España al final de la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Biblioteca Española de París los días 15 y 16 de Mayo de 1987*, Paris, Ministerio de Asuntos Exteriores- Instituto de Cultura Española-La Sorbona, pp. 95-104.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2001), “Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458: Los albores de la España Moderna*, Hondarribia, Nerea, vol. *El Humanista*, pp. 59-81.
- GONZÁLEZ INFANTE, José Manuel (2007), *Estudio historiográfico, psicológico y psicopatológico del rey Enrique IV de Castilla*, Tesis doctoral, Universidad de Cádiz.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (1993), “La frontera entre Andalucía y Granada: realidades bélicas, socio-económicas y culturales”, en *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, ed. Miguel Ángel LADERO QUESADA, Granada, Diputación Provincial, pp. 87-145.

- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1964), “Interpretación del ‘perqué’ de Diego Hurtado de Mendoza”, *Revista de Filología Española*, XLVII, pp. 449-451.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Santiago (2012), *Fernando I, regente de Castilla y rey de Aragón (1407-1416)*, Gijón, Trea.
- GONZÁLEZ SEOANE, Ernesto, dir. (2006), *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- GOUVEIA MONTEIRO, João (2003), *Aljubarrota 1385: A Batalha Real*, Lisboa, Tribuna.
- GRAU SÁNCHEZ, Salvador (1991), “Don Diego Gómez de Sandoval y Rojas, sus descendientes y sus posesiones”, *Colaboraciones*, 3, pp. 227-234.
- GREEN, Otis H. (1949), “Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 64, pp. 247-301.
- GUAL CAMARENA, Miguel (1951), “Las treguas de Majano entre Aragón, Navarra y Castilla (1430)”, *Cuadernos de Historia de España*, XVI, pp. 79-109.
- GUTIÉRREZ CORONEL, Diego (1946), *Historia Genealógica de la Casa de Mendoza*, ed. Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, C.S.I.C. - Ayuntamiento de Cuenca, 2 vols.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Angélica (2015), “Dossier III: evolución histórica de la firma”, *Quadernos de Criminología: Revista de Criminología y Ciencias Forenses*, 28, pp. 38-43.
- HERRERA CASADO, Antonio (1995), *La huella viva del cardenal Mendoza*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara.
- HUIZINGA, Johan (1943), *Homo ludens: el juego como elemento de la historia*, Lisboa, Azar.
- HUIZINGA, Johan (1984), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.
- IRASTORTZA, Teresa (1987), “La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV”, *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 189-218.
- JARA FUENTE, José Antonio (1997), “La nubilización de un concejo en el siglo XV: Cuenca y los Hurtado de Mendoza”, en *La Península Ibérica en la Era de los Descubrimientos (1391-*



1492), ed. Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Sevilla, Consejería de Cultura, vol. I, pp. 1025-1034.

JARA FUENTE, José Antonio (2013), “*Cercada de muchos contrarios*. Didáctica de las relaciones políticas ciudad-nobleza en la Cuenca del siglo XV”, *Edad Media: Revista de Historia*, 14, pp. 105-127.

JEANROY, Alfred (1934), *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, Privat-Didier.

JEANROY, Alfred (1969), *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age: études de littérature française et comparée suivies de textes inédits*, Paris, Honoré Champion [1ª ed. 1889].

JORDÁN DE URRÍES Y AZARA, José (1890), *Los poetas aragoneses en tiempo de Alfonso V*, Zaragoza, Cecilio Gasca.

KASTEN, Lloyd A. y Florian J. CODY (2001), *Tentative Dictionary of Medieval Spanish (2nd ed. greatly expanded)*, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

KEEN, Maurice (1986), *La caballería*, Barcelona, Ariel.

KNIGHTON, Tess (1997), “Spaces and contexts for listening in the 15th-century Castile: the case of the Constable’s palace in Jaén”, *Early Music*, 25: 4, pp. 661-677.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1991), “Linajes, bandos y parcialidades en la vida política de las ciudades castellanas (siglos XIV y XV)”, en *Bandos y querellas dinásticas en España al final de la Edad Media*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores-Dirección General de Relaciones Culturales, pp. 105-134.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1998), *Los señores de Andalucía. Investigaciones sobre nobles y señoríos en los siglos XII a XV*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2001), “La consolidación de los Trastámara en Castilla, Juan II y Álvaro de Luna”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458: Los albores de la España Moderna*, Hondarribia, Nerea, vol. *El Hombre de estado*, pp. 9-34.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2003), *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza Editorial.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2004), *Las fiestas en la cultura medieval*, ed. Isabel BELMONTE LÓPEZ, Barcelona, Areté.
- LAFUZ RABAZA, Herminio (1994), *Feudalismo en Aragón: El señorío de Maleján (1122-1828)*, Borja, Centro de Estudios Borjanos-Institución “Fernando el Católico”.
- LALINDE ABADÍA, Jesús (1960), “Virreyes y lugartenientes medievales en la Corona de Aragón”, *Cuadernos de Historia de España*, XXXI-XXXII, pp. 98-172.
- LALINDE ABADÍA, Jesús (1963), *La Gobernación General en la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- LAPESA, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAPESA, Rafael (1971), “Sobre el artículo ante posesivo en castellano antiguo”, en *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag*, eds. Eugenio COSERIU y Wolf-Dieter STEMPEL, München, Fink, pp. 277-296.
- LAPESA, Rafael (1985), “La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino”, en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, pp. 239-248.
- LAPESA, Rafael (1988), “Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 259-275.
- LAPESA, Rafael (1997), “Las serranillas del Marqués”, en *De Berceo a Jorge Guillén: estudios literarios*, Madrid, Gredos, pp. 21-54.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendoczas en los siglos XV y XVI*, Madrid, Aldus, 4 vols.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1976), “Poetas en la corte de Alfonso V”, en *Libro de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, pp. 199-204.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952), *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- LIDA, María Rosa (1977), *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

- LILAO FRANCA, Óscar y Carmen CASTRILLO GONZÁLEZ (1997-2002), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2010), *Mosén Moncayo, poeta del Cancionero de Palacio: estudio biográfico y edición de su obra*, trabajo presentado y galardonado en el IX Certamen Universitario “Arquímedes” de Introducción a la Investigación Científica, organizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2011), *Mosén Moncayo, poeta del Cancionero de Palacio (SA7): edición y estudio de su poesía*, Tesis de licenciatura inédita, Universidade da Coruña.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2011-2012), *Una aproximación a la figura y la obra de Diego Hurtado de Mendoza, poeta del Cancionero de Palacio (SA7)*, Trabajo fin de máster inédito, Universidade de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2012), “Un curioso *dezir* con citas del *Cancionero de Palacio* (SA7), compuesto por mosén Moncayo”, en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Antonia MARTÍNEZ PÉREZ y Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 529-535
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2013), “Una temprana imitación del *Infierno* de Santillana en un poema de García de Pedraza recogido en el *Cancionero de Palacio*”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, eds. Mercedes BREA, Esther CORRAL DÍAZ y Miguel A. POUSADA CRUZ, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 429-442.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014a), “¿Fue el poeta cancioneril Diego Hurtado de Mendoza almirante de Castilla?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91/8, pp. 867-879.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014b), “Notas para el estudio de la figura y la obra de Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío BARROS, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 295-305.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2015), “En torno a la identificación de García de Pedraza, poeta de cancionero”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos ALVAR, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 847-860.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura (en prensa a), “El entorno poético de García de Pedraza en SA7”, en *De lagrymas faziendo tinta*, ed. Virginie DUMANOIR, Madrid, Casa de Velázquez.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura (en prensa b), “Algunas notas sobre la obra poética de García de Pedraza”, Pavia, Editorial Ibis.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura (en prensa c), “Relaciones literarias en el siglo XV: García de Pedraza, Diego Hurtado de Mendoza y los juegos poéticos cortesanos durante el reinado de Juan II de Castilla”, *Dicenda*.

LÓPEZ DRUSETTA, Laura (en prensa d), “El *cosaute* de Diego Hurtado de Mendoza, una pieza excepcional del corpus cancioneril”.

LÓPEZ GÓMEZ, Óscar, coord. (2013), *Don Álvaro de Luna y Escalona: poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona.

LÓPEZ MOREDA, Santiago (2009), “La toma de Antequera por Fernando I de Aragón: relevancia histórica y militar”, *Revista de Historia Militar*, 105, pp. 155-182.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1991), “A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita”, en *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, eds. y coords. Mercedes BREA y Francisco FERNÁNDEZ REY, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 351-359.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1992), “Un género y dos tradiciones literarias: provenzales y gallego-portugueses”, en *Contacts de langues, de civilisations et de intertextualité (IIIème Congrès international de l'Association internationale d'études occitanes, Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, ed. Gérard GOUIRAN, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier, pp. 1013-1023.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1994), “La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación”, en *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14 (*Studi Provenzali e Galeghi*, 89/94), L'Aquila-Roma, Japadre Editore, pp. 117-146.

- MACEIRAS LAFUENTE, Andrea (2010), “Una aproximación a Juan de Sesé, poeta cancioneril del siglo XV”, comunicación leída en el *II Seminario Internacional: el Cancionero de Palacio (SA7): hechos y problemas*, celebrado en A Coruña en 2010.
- MACPHERSON, Ian (1985), “Secret Language in the Cancioneros: Some Courtly Codes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- MACPHERSON, Ian (1998), *The “invenciones y letras” of the “Cancionero General”*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- MACPHERSON, Ian (2004), *Motes y glosas in the Cancionero General*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- MAINÉ BURGUETE, Enrique (2006), *Ciudadanos honrados de Zaragoza: la oligarquía zaragozana en la Baja Edad Media (1370-1410)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- MARÍN PINA, María Carmen (1991), “Poetas aragoneses en la corte de Alfonso V”, en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 197-215.
- MARINO, Nancy (1987), *La serranilla española. Notas para su estudio e interpretación*, Potomac, Scripta humanística.
- MARTÍN, José Luis (2003), *Enrique IV de Castilla: Rey de Navarra, Príncipe de Cataluña*. Hondarribia, Nerea.
- MARTÍN, José Luis y Luis SERRANO-PIEDECASAS (1991), “Tratados de caballería. Desafíos, justas y torneos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Hª Medieval, t. 4, pp. 161-242.
- MARTÍNEZ CASADO, Ángel (1994), *Lope de Barrientos. Un intelectual en la corte de Juan II*. Salamanca, Editorial San Esteban.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2013), “‘Non só ya quien ser solía’: ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Sarnés”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, eds. Mercedes BREA, Esther CORRAL y Miguel A. POUSADA CRUZ, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 417-428.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2014), “Sarnés, poeta cancioneril del siglo XV: aproximación a su obra y figura”, en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío BARROS, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 317-327.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2015), “Propuesta de estudio y edición de tres poetas del *Cancionero de Palacio* (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos ALVAR, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 973-986.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2017), *Poetas del Cancionero de Palacio (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla. Edición y estudio de su poesía*, Tesis doctoral inédita, A Coruña, Universidade da Coruña.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa a), “El *Cancionero de Palacio* (SA7) y el galardón al servicio amoroso: huellas de un motivo poco común en la poesía cancioneril del cuatrocientos”.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa b), “El desencanto de Juan de Padilla, poeta del cuatrocientos”, en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford-London, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar-Queen Mary University of London.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa c), “Nunca más me irá con vos como a tres con un çapato. Una invectiva de Juan de Padilla en la tradición textual italiana”, en *De lagrymas faziendo tinta*, ed. Virginie DUMANOIR, Madrid, Casa de Velázquez.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo (1974), *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Cuenca, dirigida al alma inmortal de D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, Barcelona, Ediciones El Albir.
- MATEU IBARS, Josefina (1992) “Virregnat catalano-aragonès i austríac en el regne de Sicilia”, en *Els catalans a Sicília*, eds. Francesco GIUNTA, Martí de RIQUER y Josep M<sup>a</sup> SANS I TRAVÉ, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 59-72.
- MATEU IBARS, Josefina (2000), “Los Virreyes de la Corona de Aragón durante Alfonso el Magnánimo (1416-1458): su nómina”, en *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso II el Magnanimo: i modelli politico-istituzionali, la circolazione degli uomini, delle idee, delle merci, gli*

*influssi sulla società e sul costume*, eds. Guido D'AGOSTINO y Giulia BUFFARDI, Nápoles, Paparo, vol. 1, pp. 457-481.

MEDINA Y MENDOZA, Francisco de (1853), *Vida del Cardenal Pedro González de Mendoza*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1980), *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1948), *Historia de los heterodoxos españoles*, Santander, C.S.I.C., 8 vols.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2001), “El linaje del Marqués”, en *El Marqués de Santillana 1398-1458: Los albores de la España Moderna*, Hondarribia, Nerea, vol. *El Hombre*, pp. 48-87.

MIRANDA MENACHO, Vera-Cruz (2011), *El príncipe de Viana en la Corona de Aragón (1457-1461)*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

MIRECKI, Guillermo (1991), “Apuntes genealógicos y biográficos de don Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo”, *Anales Toledanos*, 28, pp. 55-76.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1968), “De la toma de Algeciras a la campaña de Antequera”, *Hispania: Revista Española de Historia*, 120, pp. 77-122.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1968), *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique III (1396-1406)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1980), “Mecanismos institucionales y poder real en la Castilla de Enrique III”, en *En la España Medieval. Estudios dedicados al profesor D. Julio González González*, ed. Emilio MITRE FERNÁNDEZ, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 322-324.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2001), *Una muerte para un rey: Enrique III de Castilla (Navidad de 1406)*, Valladolid, Ámbito.

- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2003-2004), “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica”, *Edad Media. Revista de Historia*, 6, pp.11-31.
- MONTERO TEJADA, Rosa María (1996), *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Caja Madrid.
- MONTERO, Ana Isabel (2011), “From Margins to the Centre: Libidinous Imagery in MS. 2653 of the *Cancionero de Palacio*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 88/1, pp. 1-23.
- MORALES BLOUIN, Eglá (1981), *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- MORALES MUÑIZ, Dolores Carmen (1988), *Alfonso de Ávila, rey de Castilla*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- MORENO, Manuel (1998), “La autoría como problema en la edición de la obra poética de Nicolás Núñez, poeta del *Cancionero General* (Valencia, 1511)”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen PARRILLA *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, vol. II, pp. 463-478.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2010), “Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de de septiembre de 2009): In Memoriam Alan Deyermond*, coords. José Manuel FRADEJAS RUEDA *et alii*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 1463-1473.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2011), “*Verdat puedo bien dizer*: escuchando la voz del poeta Pero Cuello”, *La Corónica*, 40, 1, pp. 103-119.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2012a), “Juan de Torres: proyecto de estudio y edición de sus poesías”, en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, eds. Antonia MARTÍNEZ PÉREZ y Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 699-709.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2012b), “Aproximación a algunos *topoi* de la obra de Juan de Torres, poeta de cancionero”, comunicación leída en el III Congreso Internacional de la Asociación Convivio, celebrado en Lisboa en 2012.



- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2013), “El Amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla”, en *Parodia y debate metaliterario en la Edad Media*, eds. Mercedes BREA, Esther CORRAL DÍAZ y Miguel A. POUSADA CRUZ, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 443-456.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2014a), “*¡Comiença, mi voluntat, a desamar!*: estudio de un debate ficticio del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Cincentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío BARROS, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 355-367.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2014b), “Juan de Torres y los juegos poéticos de la corte castellana”, comunicación leída en las jornadas Fiesta y relaciones literarias, celebradas en A Coruña en 2014.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2015), *Juan de Torres. Edición y estudio de su poesía*, Tesis doctoral, A Coruña, Universidade da Coruña.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2016), *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizioni dell’Orso.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa a), “Mis pasiones, sin dezillas, cualquier las deve creer: algunos motivos poéticos en la obra de Juan de Torres”.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa b), “Un texto singular en la lírica del cuatrocientos: *Ay, triste de mí*, de Juan de Torres”, *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar-Publications of the Hispanic Medieval Research Seminar.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa c), “El problema de la homonimia en la identificación histórica de Juan de Torres, poeta y caballero del siglo XV”, en *De lagrymas faziendo tinta*, ed. Virginie DUMANOIR, Madrid, Casa de Velázquez.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa d), “De textos y contextos: las relaciones literarias de Juan de Torres”.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa e), “Formas y géneros en la obra de Juan de Torres”.

- MOSTEIRO LOUZAO, Manuel (1999), *Las conjunciones de causa en castellano medieval. Origen, evolución y otros usos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- MOXÓ, Salvador de (1969), “De la nobleza vieja a la nobleza nueva: la transformación nobiliaria castellana en la baja Edad Media”, *Cuadernos de Historia*, III, pp. 1-210.
- MOXÓ, Salvador de (1972), “Los Albornoz. La elevación de un linaje y su expansión dominical en el siglo XIV”, *Studia Albornotiana*, XI, pp. 17-80.
- MOXÓ, Salvador de (1975), “La sociedad política castellana en la época de Alfonso XI”, *Cuadernos de Historia*, 6, pp. 259-264.
- MUNICIO GÓMEZ, Luciano (2000), *Pedraza en el tiempo. Panorama histórico de una Villa castellana*, Segovia, Diputación provincial.
- MUNICIO GÓMEZ, Luciano (2010), *El Señorío de Pedraza (tres linajes en su historia)*, Pedraza, Fundación Villa de Pedraza.
- MUÑOZ GÓMEZ, Víctor, ed. (2012), *Las Comunidades de Villa y Tierra dinámicas históricas y problemáticas actuales*, Murcia, Universidad de Murcia.
- NADER, Helen (1986), *Los Mendoza y el Renacimiento español*, trad. Jesús VALIENTE MALLA, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”-Diputación Provincial.
- NARBONA CÁRCELES, María (2006), *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra: espacio doméstico y escenario del poder, 1376-1415*, Pamplona, EUNSA.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1993), *Métrica Española*, Barcelona, Labor.
- NELLI, René (1963), *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza, propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1985), *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginaria funeraria del caballero, s. XIV-XV)*, Ourense, Diputación Provincial.

- O'CALLAGHAN, Joseph F. (1961), "Don Pedro Girón, Master of the Order of Calatrava (1445-1466)", *Hispania: Revista Española de Historia*, 83, pp. 342-390.
- OLEZA, Joan (2007), "De venta en venta hasta el *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de mesón", *Anales Cervantinos*, XXXIX, pp. 17-31.
- OLIVAR, Marçal (1926), "Documents par la biographie du marquis de Santillana", *Estudis Universitaris Catalans*, 11, pp. 110-120.
- OLIVERA SERRANO, César (2009), "La memoria de Aljubarrota en Castilla", en *VI Jornadas luso-espanholas de estudos medievais. A guerra e a sociedade na Idade Média*, coord. Maria Helena COELHO, Coimbra, Sociedade Portuguesa de Estudos Medievais, vol. 2, pp. 277-295.
- OREJA ANDRÉS, Sila (2013), "Ceremonia, fiesta y poder durante los reinados de Juan II y Enrique IV de Castilla: el arte textil como síntoma de prestigio, a la luz de las Crónicas", *Anales de Historia del Arte*, 23, pp. 321-333.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2003a), "La funcionalidad política de la nobleza castellana: el oficio de montero mayor durante el siglo XV", *Historia. Instituciones. Documentos*, 30, pp. 399-428.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2003b), "El intrusismo nobiliario en los concejos castellanos: el oficio de guarda mayor de Cuenca durante el siglo XV", en *Actas I Simposio de Jóvenes Medievalistas. Lorca 2002*, eds. Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR, Jorge ORTUÑO MOLINA y Jorge A. EIROA RODRÍGUEZ, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 147-162.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2006a), "El arraigo de los linajes portugueses en la Castilla Bajomedieval: el caso de los Acuña en el obispado de Cuenca", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 16, pp. 73-92.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2006b), *La acción política y la proyección señorial de la nobleza territorial en el obispado de Cuenca durante la baja Edad Media*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2007a), “Lazos clientelares y bandos nobiliarios conquenses durante el siglo XV”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 19, pp. 211-231.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2007b), “Prestigio político y oficios reales: la nobleza conquense bajomedieval en el entorno cortesano”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37/2, pp. 563-595.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2009a), “Nobleza y poder en tierra de Cuenca: nuevos datos sobre el linaje Albornoz”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXIII, pp. 143-173.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (2009b), “*Por seruiçios muchos e buenos que me ha fecho*. Los criados de las casas nobiliarias conquenses en la baja Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39/2, pp. 703-721.
- ORTEGA GATO, Esteban (1999), “Los Enríquez, almirantes de Castilla”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 70, pp. 23-65.
- OSTOLAZA ELIZONDO, María Isabel (2000), “D. Juan de Aragón y Navarra, un verdadero príncipe Trastámara”, en *Aragón en la Edad Media: XVI. Homenaje al Profesor Emérito Ángel San Vicente Pino*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 591-610.
- OZANAM, Vincent (2001), “*Pastorelas y serranas*: en torno a la definición de los géneros poéticos medievales”, *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24, pp. 431-448.
- PAGÈS, Amédée (1932), “Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIVe au XVe siècle”, *Romania*, 58, pp. 29-43.
- PALOMINO RUIZ, Isaac (2012), “La ‘Aurora María’: notas en torno a su devoción en tierras granadinas”, *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XX Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 139-158.
- PALOMO FERNÁNDEZ, María Gema y José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN (1994), “La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Edad Media: escenografía lúdico-festiva”, *Hispania: Revista Española de Historia*, 54/186, pp. 5-36.

- PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (1987), *Manual de heráldica española*, Madrid, Aldaba ediciones.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (2000), *Los señores de Galicia. Tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (2009), “Identidad y memoria genealógica. Una aportación al estudio de la antroponimia medieval gallega”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1, pp. 27-45.
- PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (1993), *Documentación del condado de Medinaceli (1368-1454)*, Soria, Diputación Provincial de Soria.
- PASCAL ROS, Alfonso (2002), *Príncipe de Viana*, Iruña, Mintzoa.
- PASCUAL, José Antonio (1974), *La traducción de la “Divina Comedia” atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PATCH, Howard Rollin (1950), *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PECHA, fray Hernando (1977), *Historia de Guadalupe y como la religión de Sn Gerónimo en España fue fundada, y restaurada por sus ciudadanos*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”.
- PENNY, Ralph (2006), *Gramática histórica del español*, trad. José Ignacio y María Eugenia PÉREZ PASCUAL, Barcelona, Ariel.
- PEÑA MARAZUELA, María Teresa de la y Pilar LEÓN TELLO (1955), *Archivo de los duques de Frías*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, vol. I.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General*, Madrid, C.S.I.C.

- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), *La época del Cancionero de Baena: los Trastámara y sus poetas*, Córdoba, Ayuntamiento de Baena - Fundación Pública Municipal Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- PÉREZ BOSCH, Estela (2011), *Los poetas valencianos del Cancionero general (Valencia, 1511 y 1514)*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1978), *Señorío y vasallaje en las Asturias de Santillana (s. XIII-XV)*, Santander, Estudio.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1979), *Sociedad, economía, fiscalidad y gobierno en las Asturias de Santillana (s. XIII-XV)*, Santander, Estudio.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1981), *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: 1398-1458*, Santillana del Mar, Fundación Santillana.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1981-1982), “Claves históricas y jurídicas para el estudio del Pleito de los Valles (1438-1581)”, *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, 43, pp. 85-105.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1989), *El pleito de los valles, las juntas de Puente San Miguel y el origen de la provincia de Cantabria*, Santander, Artes Gráficas Resma.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1991), “Los almirantes de Castilla: descripción histórica e institucional, siglos XIII al XVI”, *Cuadernos Monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 14, pp. 7-23.
- PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio (1998), *Enrique IV de Castilla 1454-1474*, Burgos, La Olmeda.
- PÉREZ EMBID, Florentino (1944), *El almirantazgo de Castilla hasta las capitulaciones de Santa Fe*, Sevilla, Escuela de Estudios hispano-americanos de la Universidad de Sevilla.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2002a), “Los infiernos de amor”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan CASAS RIGALL y Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 307-319.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2002b), “Poesía femenina en la Edad Media Castellana”, en *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, coords. Lucía MONTEJO GURRUCHAGA y Nieves BARANDA LETURIO, Madrid, UNED, pp. 9-31.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2004), “La obra literaria del Marqués de Santillana. Las serranillas”, en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, pp. 43-61.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2012), “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia BOTTA, Roma, Bagatto Libri, vol. II, pp. 425-430.
- PICCUS, Jules (1960), “El Marqués de Santillana y Juan de Dueñas”, *Hispanófila*, 10, pp. 1-7.
- PICCUS, Jules (1963), “El Cancionero A y el Ms. 247 del Cancionero general del siglo XV que mandó componer el Rey. Dos cancioneros perdidos identificados”, *Hispanófila*, 17, pp. 1-34.
- PINTACUDA, Paolo (1999), “Un poeta cancioneril del XV século: Alfonso Enríquez”, *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, 2, pp. 9-45.
- PINTACUDA, Paolo (2005), “L’opera poetica di quattro autori cancioneriles: don Enríquez ‘fixo del Almirante’, Enrique Enríquez, e i due Juan Enríquez”, en *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia*, eds. Andrea BALDISSERA y Giuseppe MAZZOCCHI, Padova, Unipress, pp. 87-103.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2007), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés (2009), *Juan II, rey de Castilla y León (1406-1454)*, Gijón, Trea.
- PORTER, Pamela (2006), *El amor cortés en los manuscritos medievales*, Madrid, AyN.
- POST, Chandler Rathfon (1978), *Medieval Spanish Allegory*, Hildesheim-Nueva York, G. Olms.
- QUINTANILLA RASO, María Concepción (1992), “El condado de Priego de Cuenca. Un ejemplo de estrategia señorial en la Baja Edad Media Castellana”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 19, pp. 381-402.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (1993), “Marcos y formas de proyección de la nobleza conuense en su entorno urbano y territorial”, en *El Tratado de Tordesillas y su época*, coords. Luis Antonio RIBOT GARCÍA, Adolfo CARRASCO MARTÍNEZ y Luis ADAO DA FONSECA, Valladolid, Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 131-154.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (1996), *Nobleza y caballería en la Edad Media*, Madrid, Arco Libros.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (1997a) “Estructuras y relaciones de poder en la tierra de Cuenca a fines de la Edad Media”, en *La Península Ibérica en la Era de los Descubrimientos (1391-1492)*, ed. Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Sevilla, Consejería de Cultura, vol. I, pp. 707-736.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (1997b), “Política ciudadana y jerarquización del poder. Bandos y parcialidades en Cuenca”, *En la España Medieval*, 20, pp. 219-250.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (1997c) “Facciones, clientelas y partidos en España en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad”, en *Poder, economía, clientelismo*, coord. Javier ALVARADO PLANAS, Madrid, Marcial Pons, pp. 15-50.

QUINTANILLA RASO, María Concepción (2008), “Nobilitas virtutis causa?. De la virtud al pecado en la nobleza”, en *Pecar en la Edad Media*, coords. Ana Isabel CARRASCO MANCHADO y María del Pilar RÁBADE OBRADÓ, Madrid, Sílex, pp. 149-184.

RÁBADE OBRADÓ, María del Pilar (1996), “Los escribanos públicos en la Corona de Castilla durante el reinado de Juan II. Una aproximación de conjunto”, *En la España Medieval*, 19, pp. 125-166.

RÁBADE ROMEO, Sergio (2008), “Reflexiones en torno al pecado en la Edad Media”, en *Pecar en la Edad Media*, coords. Ana Isabel CARRASCO MANCHADO y María del Pilar RÁBADE OBRADÓ, Madrid, Sílex, pp. 15-25.

RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa (2007), *Carlos III, rey de Navarra. Príncipe de sangre Valois (1387-1425)*, Gijón, Trea.

RAMÍREZ VAQUERO, Eloísa y Pascual TAMBURRI (2001), *El Príncipe de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra.



- RECKERT, Stephen (1976), “A variação subliminar na poética da cantiga”, en *Do Cancioneiro de Amigo*, Stephen RECKERT y Helder MACEDO, Lisboa, Assirio & Alvim.
- RICO, Francisco (1975), “Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XII”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, pp. 537-564.
- RICO, Francisco (1990a), “Las endechas a la muerte de Guillén Peraza”, en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 95-168.
- RICO, Francisco (1990b), “Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros”, en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 189-230.
- RICO, Francisco (1990c), “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428”, en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 169-188.
- RIESCO TERRERO, Ángel (2003), “El notariado castellano bajomedieval (siglos XIV-XV): historia de esta institución y de la producción documental de los notarios hasta el reinado de Isabel I de Castilla”, en *II Jornadas Científicas sobre Documentación de la Corona de Castilla (siglos XIII-XV)*, Dpto. de Ciencias y Técnicas Historiográficas, coord. Juan Carlos GALENDE DÍAZ, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 175-225.
- RIESCO TERRERO, Ángel (2004), “Real Provisión de Ordenanzas de Isabel I de Castilla (Alcalá, 7-XI-1503) con normas precisas para la elaboración del registro público notarial y la expedición de copias autenticadas”, *Documenta & Instrumenta*, 1, pp. 47-79.
- RÍOS, José Amador de los (1861-1865), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta a cargo de José Fernández Cancela, 7 vols.
- RÍOS, José Amador de los (1879), *Memoria histórico-crítica sobre las treguas celebradas en 1439 entre los reyes de Castilla y de Granada*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- RIQUER, Isabel de (2007), *El corazón devorado: Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, Siruela.

- RIQUER, Martín de (2008), *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Gredos.
- RODADO RUIZ, Ana M. (2000a), *'Tristura conmigo va': fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODADO RUIZ, Ana M<sup>a</sup> (1995), "Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas", en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, coords. Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 27-44.
- RODADO RUIZ, Ana M<sup>a</sup> (1998), "Estrenas y aguinaldos cortesanos en la poesía del siglo XV", en *En el fluir del tiempo: estudios en homenaje a M<sup>a</sup> Esther Martínez López*, coords. Carlos Julián MARTÍNEZ SORIA, Pedro César CERRILLO TORREMOCHA y Lucía MORA GONZÁLEZ, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 253-269.
- RODRIGUES DE SOUSA, Sara (2012), "El tópico de la participación divina en alabanzas cancioneriles", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia BOTTA, Roma, Bagatto Libri, vol. II, pp. 330-340.
- RODRIGUES LAPA, Manuel (1952), *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora.
- RODRÍGUEZ DE ARDILA Y ESQUIVIAS, Gabriel (1914), "Historia de los condes de Tendilla", ed. Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, *Revue Hispanique*, 31, pp. 63-131.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, *Arte literaria*, Vigo, Xerais, 1991.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús (2009), *Ciudadanía, soberanía, monarquía y caballería: poética del orden de la caballería*, Madrid, Akal.
- ROMEU FIGUERAS, José (1950), "El cosante en la lírica de los Cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI", *Anuario Musical*, V, pp. 15-61.
- ROUND, Nicholas (1986), *The greatest man uncrowned: A study of the fall of Don Álvaro de Luna*, London, Tamesis books.

- ROVIRA, José Carlos (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.
- RUCQUOI, Adeline (1981), “Peregrinos medievales”, *Tiempo de Historia*, 75, año VII, pp. 82-99.
- RYDER, Alan (1987), *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo: rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- SADIE, Stanley, ed. (2001), *The New Grove: dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 29 vol.
- SÁEZ ABAD, Rubén (2009), *La batalla de Toro 1476*, Madrid, Almena ediciones.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015), *Intertextualidades bíblicas en Celestina: devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SÁIZ SERRANO, Jorge (2008), *Caballeros del rey: nobleza y guerra en el reinado de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Universitat de València.
- SAIZ, Yaiza (2014), “¿Adiós a las firmas?”, artículo publicado en *La Vanguardia* el 30 de septiembre de 2014, accesible en <<http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140930/54415583748/adios-a-las-firmas.html>>.
- SALAZAR DE MENDOZA, Pedro (1625), *Crónica de El Gran Cardenal de España, Don Pedro González de Mendoza*, Toledo.
- SALAZAR DE MENDOZA, Pedro (1794), *Origen de las dignidades seculares de Castilla y León: con relacion sumaria de los reyes de estos reynos, con un resumen al fin de las mercedes que su magestad ha hecho de marqueses y condes desde el año de 1621 hasta fin del de 1656*, Madrid, Oficina de Don Benito Cano.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime (2000), *La Casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

- SALAZAR Y ACHA, Jaime (2006), *Manual de genealogía española*, Madrid, Hidalguía.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis (1694-1697), *Historia genealógica de la Casa de Lara justificada con instrumentos y escritores de inviolable fe*, Madrid, en la Imprenta Real por Mateo de Llanos y Guzmán.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (2005), “La filosofía de amor en Hugo de Urriés”, en *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, eds. Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. III, pp. 1447-1460.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (2006), “Ecos y voces en la poesía aragonesa del siglo XV”, en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç BELTRAN y Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 723-738.
- SALINAS, Pedro (1974), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1983), “La Visión de Amor de Juan de Andújar”, en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, VV.AA., Madrid, Castalia, pp. 303-337.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (2002), “Las serranillas de Don Íñigo López de Mendoza”, en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan CASAS RIGALL y Eva M<sup>a</sup> DÍAZ MARTÍNEZ, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 287-306.
- SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael (1999), *El régimen señorial en Castilla la Vieja. La Casa de los Velasco*, Burgos, Universidad de Burgos.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (2001), “Don Luis de la Cerda, 500 años después”, *Revista de Historia de El Puerto*, 27, pp. 65-86.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2011), “‘Fortuna velut luna’: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 17, pp. 230-253.

- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén (1999), *Enrique IV el Impotente*, Madrid, Alderadán.
- SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén (2001), *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531): El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*, Madrid, Palafox y Pezuela.
- SÁNCHEZ REY, Agustín (2002), “Un antiguo precedente de las áreas de servicio: las ventas del camino”, *Revista de Obras Públicas*, 3427, pp. 55-64.
- SÁNCHEZ-ARCILLA, José (2008), *Alfonso XI: 1312-1350*, Gijón, Trea.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1986), *Aragón en el reinado de Fernando I: 1412-1416*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban (1999), “La Gobernación General en Aragón durante la Baja Edad Media”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 12, pp. 9-20.
- SARASA SÁNCHEZ, Esteban (2013), “Los *Anales de la Corona de Aragón* de Jerónimo Zurita”, en *Jerónimo Zurita y los cronistas de Aragón*, coords. José Antonio SALAS y Eliseo SERRANO, *Jerónimo Zurita*, 88, pp. 61-80.
- SCHIFF, Mario (1970), *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Ámsterdam, Gerard Th. Van Heusden.
- SCUDIERI RUGGIERI, Jole (1980), *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, S.T.E.M. – Mucchi.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000), *El Condestable: de la vida, prisión y muerte de don Álvaro de Luna*, Guadalajara, AACHE.
- SIMÓ SANTONJA, Vicente Luis (2007), *El notariado español en los siglos XIII y XIV*, Madrid, Consejo General del Notariado.
- SIMÓN DÍAZ, José (1965), *Bibliografía de la literatura hispánica*, III, vol. II, Madrid, C.S.I.C.

- SIRERA, Josep Lluís (1992), “Diálogos de cancionero y teatralidad”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, coords. José Luis CANET VALLÉS, Rafael BELTRÁN LLAVADOR y Josep Lluís SIRERA, Valencia, Universitat de València, pp. 351-363.
- SOTO RÁBANOS, José María (2006), “Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la Baja Edad Media hispana”, *Hispania Sacra*, LVIII, 118, pp. 411-447.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1989), “Entre pastorelas e serranas: novas contribuições ao estudo da Pastorela galego-portuguesa”, en *Actas do II Congreso Internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza. 1987 (Santiago de Compostela, 23 de Setembro, Ourense, 27 de Setembro)*, A Coruña, Asociación Galega da Lingua, pp. 409-424.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1992), “Para una nueva interpretación de la pastorela gallegoportuguesa”, en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)*, eds. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Paloma GRACIA ALONSO y Carmen MARTÍN DAZA, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. I, pp. 89-99.
- STEUNOU, Jacqueline y Lothar KNAPP (1975), *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, C. N. R. S., 2 vols.
- SUÁREZ BILBAO, Fernando (1994), *Enrique III, 1390-1406*, Burgos, La Olmeda.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1960), *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid, C.S.I.C.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1964), *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV*, tomo XV de la *Historia de España* de Ramón MÉNENDEZ PIDAL, Madrid, Espasa-Calpe.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1981), *La crisis de la reconquista*, tomo XIV de la *Historia de España* de Ramón MÉNENDEZ PIDAL, Madrid, Espasa-Calpe.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1989-1990), *Los Reyes Católicos*, Madrid, Rialp, 5 vols.

- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1993), “Granada en la perspectiva castellana”, en *La incorporación de Granada a la Corona de Castilla*, ed. Miguel Ángel LADERO QUESADA, Granada, Diputación Provincial, pp. 19-40.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1994a), *Monarquía hispana y revolución Trastámara*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1994b), *Juan I de Trastámara, 1379-1390*, Burgos, La Olmeda.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (2001), *Enrique IV de Castilla. La difamación como arma política*. Barcelona, Ariel.
- TASIS I MARCA, Rafael (1962), *El segle XIV: Pere el cerimoniós i els seus fills*, Barcelona, Vicens Vives.
- TATO, Cleofé (1994), “Una aproximación a la obra gallega de Pedro de Santa Fe”, en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, eds. Elvira FIDALGO y Pilar LORENZO GRADÍN, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, pp. 257-267.
- TATO, Cleofé (1996), “Sobre los orígenes del poeta Pedro de Santa Fe”, en *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, eds. Manuel CASADO VELARDE *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, II, pp. 693-704.
- TATO, Cleofé (1997), “Cronología de una serie poética en elogio de Alfonso V incluida en el *Cancionero de Palacio*”, en *‘Quien hubiese tal ventura’: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. BERESFORD, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 299-308.
- TATO, Cleofé (1998), “Poetas cancioneriles de apellido Montoro”, *Revista de Literatura Medieval*, 10, pp. 169-181.
- TATO, Cleofé (1999a), “Pedro de Santa Fe: ¿poeta en catalán?”, en *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, pp. 113-135.
- TATO, Cleofé (1999b), “Reflexiones sobre PN8 a partir de la edición de ID0145 ‘Alto rey pues conoscemos’”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes*

*Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, eds. Carmen PARRILLA *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, I, pp. 677-692.

TATO, Cleofé (1999c), *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos.

TATO, Cleofé (2000a), “Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*”, en *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, ed. José Luis RODRÍGUEZ, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 725-731.

TATO, Cleofé (2000b), “Un texto poético singular recogido en el *Cancionero de Palacio*: ID2635 Mi señor/mi Rey mi salut et mi vida”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Margarita FREIXAS, Silvia IRISO y Laura FERNÁNDEZ, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, II, pp. 1693-1706.

TATO, Cleofé (2001), “Apuntes sobre Macías”, *Il Confronto Letterario*, 35, pp. 5-31.

TATO, Cleofé (2003), “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, ed. Jesús L. SERRANO REYES, Baena, Ayuntamiento de Baena, vol. I, pp. 495-523.

TATO, Cleofé (2005a), “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, eds. Manuel MORENO y Dorothy S. SEVERIN, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary University of London, pp. 61-90.

TATO, Cleofé (2005b), “Sobre los cancioneros de autor: el caso de Pedro de Santa Fe”, en *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia*, eds. Andrea BALDISSERA y Giuseppe MAZZOCCHI, Padova, Unipress, pp. 105-124.

TATO, Cleofé (2005c), “Leyendo ID 0128 ‘Amor cruel e brioso’ de Macías”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, eds. Carmen PARRILLA y Mercedes PAMPÍN, Noia, Toxosoutos, vol. 3, pp. 547-562.



- TATO, Cleofé (2006), “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?”, en *Convivio. Estudios sobre la poesía del cancionero*, eds. Vicenç BELTRAN y Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 787-811.
- TATO, Cleofé (2010a), “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Convivio. Cancioneros Peninsulares*, ed. Vicenç BELTRAN y Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- TATO, Cleofé (2010b), “Los motes de la primera mitad del siglo XV”, comunicación leída en el VI Congreso de ‘Lyra Minima’ (San Millán de la Cogolla, 20 a 23 de octubre de 2010).
- TATO, Cleofé (2010c), “Una nueva y fragmentaria versión del romance ‘Muerto yaze Durandarte’ en una *probatio calam?*”, *Revista de Filología Española*, XC, 2º, pp. 279-302.
- TATO, Cleofé (2010d), “La poesía de Pedro de la Caltraviesa (I)”, en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, julio de 2007): nuevos caminos del hispanismo*, eds. Pierre CIVIL y Françoise CRÉMOUX, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- TATO, Cleofé (2011), “Unos versos de una carta de amores del siglo XVI en unas *probationes calam?*”, *Acta poética*, 32/2, pp. 233-254.
- TATO, Cleofé (2012a), “Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *O texto medieval: da edición á interpretación*, eds. Pilar LORENZO GRADÍN y Simone MARCENARO, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 299-318.
- TATO, Cleofé (2012b), “Rúbricas de autor en la poesía cancioneril”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia BOTTA, ed. Aviva GARRIBBA, Roma, Bagatto Libri, vol. II, pp. 341-351.
- TATO, Cleofé (2013b), “Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Contreras”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, eds. Mercedes BREA, Esther CORRAL DÍAZ y Miguel A. POUSADA CRUZ, Alessandria, Edizioni dell’orso, pp. 379-403.

- TATO, Cleofé (2014), “Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91/8, pp. 893-911.
- TATO, Cleofé (2016a), “La métrica del *Cancionero de Palacio*”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 699-743.
- TATO, Cleofé (2016b), “Un diálogo en esparsas atribuible a Juan y Alfonso Enríquez”, en *Cantares de amigos: Estudios en homenaxe a Mercedes Brea*, eds. Esther CORRAL DÍAZ, Elvira FIDALGO FRANCISCO, Pilar LORENZO GRADÍN, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 871-885.
- TATO, Cleofé (2016c), “De nuevo sobre los motes en la primera mitad del siglo XV”, comunicación leída en el comunicación leída en el V Congreso Internacional de la Asociación Convivio, celebrado en Verona en 2016.
- TATO, Cleofé (en prensa), “Francisco Ortiz Calderón, poeta cancioneril del siglo XV”.
- TERRERO, José (1950), “Paisajes y pastoras en las ‘serranillas’ del Marqués de Santillana”, *Cuadernos de Literatura*, 7, pp. 169-202.
- TICKNOR, George (1851), *Historia de la literatura española*, traducción y adiciones de Pascual de GAYANGOS y Enrique de VEDIA, Madrid, Rivadeneyra, vol. I.
- TILLIER, Jane Yvonne (1985), “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- TOMASSETTI, Isabella (1998), “Tra intertestualita e interpretazione: i ‘decires’ a citazioni del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende”, *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, I, pp. 63-100.
- TOMASSETTI, Isabella (2000), “Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Margarita FREIXAS y Silvia IRISO, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1707-1724.

- TOMASSETTI, Isabella (2003), “Intertextualidad y tradición indirecta: la cantiga ‘Ay donas por que tristura’ reconstruida a través de una glosa”, en *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, ed. Jesus L. SERRANO REYES, Baena, Ayuntamiento de Baena, vol. II, pp. 47-77.
- TOMASSETTI, Isabella (2009a), “Procesos intertextuales e interdiscursivos en los ‘decires de refranes’”, en *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús CAÑAS MURILLO *et alii*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 425-441.
- TOMASSETTI, Isabella (2009b), “Con doloroso cuidado / cantaré este cantar: componimenti a citazioni della lirica iberica tardomedieval”, en *La citazione: Atti del XXXI Convegno interuniversitario (Bressanone / Brixen, 11-13 Luglio 2003)*, Padova, Esedra, pp. 261-275.
- TOMASSETTI, Isabella (2010), “‘Porfía mata venado...’: poética cortés y lenguaje paremiológico en la poesía castellana tardomedieval”, en *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, eds. Aurelio GONZÁLEZ *et alii*, México, UNAM, pp. 137-148.
- TOMASSETTI, Isabella (2013), “Parole condivise: un episodio di imitazione poetica fra le corti iberiche del Quattrocento”, en “*Pueden alzarse las gentiles palabras*” *Per Emma Scoles*, eds. Ines RAVASINI e Isabella TOMASSETTI, Roma, Bagatto Libri, pp. 403-426.
- TOMASSETTI, Isabella (2015), “Poesía y ficción: el viaje como marco narrativo en algunos decires del siglo XV”, en *Literatura y ficción: “Estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta HARO CORTÉS, Valencia, Universitat de València, vol. II, pp. 741-758.
- TORO PASCUA, María Isabel (2008), “La Biblia en la poesía de cancionero”, en *La Biblia en la literatura española, I: Edad Media*, coord. María Isabel TORO PASCUA, Madrid-San Millán de la Cogolla, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 151-164.
- TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN (2006), “Lírica culta, lírica tradicional: intercambios (“ver y desear”: un villancico popular de origen trovadoresco)”, en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones*,

*difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. CÁTEDRA, eds. lit. María SÁNCHEZ PÉREZ *et alii*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 169-189.

TORRES FONTES, Juan (1965), “La contratación de Guisando”, *Anuario de Estudios Medievales*, 2, pp. 399-428.

TORRES FONTES, Juan (1971), *El príncipe don Alfonso, 1465-1468*, Murcia, Universidad de Murcia.

TORRES FONTES, Juan (1987), “Mayorazgo y testamento de Pedro Carrillo de Huete, halconero real y cronista de Juan II de Castilla”, *Anuario de Estudios Medievales*, 17, pp. 437-454.

TORRES SANZ, David (1982), *La Administración central castellana en la Baja Edad Media*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

TOSAR LÓPEZ, Javier (2014), “Mosén Juan Marmolejo: una figura desconocida del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío BARROS, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 437-443.

TOSAR LÓPEZ, Javier (2015), “Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de estudio y edición de su poesía”, en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. Carlos ALVAR, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 1157-1166.

TOSAR LÓPEZ, Javier (tesis en curso), *Juan Marmolejo y Juan Agraz. Estudio y edición su poesía*.

UBIETO ARTETA, Agustín (1994), *Aragón: territorio, evolución histórica y sociedad*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura.

VAL VALDIVIESO Isabel del (1975), “Los bandos nobiliarios durante el reinado de Enrique IV”, *Hispania*, 130, pp. 249-293.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1966), “Las Cortes de Castilla y las luchas políticas del siglo XV (1419-1430)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 3, pp. 293-326.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1975), *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI.

- VALDEÓN BARUQUE, Julio (1996), *Enrique II, 1369-1379*, Burgos, La Olmeda.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2001), *Los Trastámaras: El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid, Temas de hoy.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (2003), *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara ¿la primera guerra civil española?*, Madrid, Aguilar.
- VARELA AGÜÍ, Enrique (2002), *La fortaleza medieval: simbolismo y poder en la Edad Media*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- VARVARO, Alberto (1983), *Literatura románica de la Edad Media: estructuras y formas*, trad. Lola BADÍA y Carlos ALVAR, Barcelona, Ariel.
- VASVÁRI, Louise O. (1997), “Peregrinaciones por topografías pornográficas en el *Libro de buen amor*”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel LUCÍA MEGÍAS, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1563-1572.
- VEAS ARTESEROS, Francisco de Asís (2003), *Itinerario de Enrique III*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2013), “La poesía de Álvaro de Luna y las virtudes del caballero cortés”, en “*De amor, de honor e de donas*”, *mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 86-99.
- VICENS VIVES, Jaime (1952), *Fernando el Católico, Príncipe de Aragón, Rey de Sicilia 1458-1478: (Sicilia en la política de Juan II de Aragón)*, Madrid, C.S.I.C.
- VICENS VIVES, Jaime (1953), *Juan II de Aragón (1389-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, Teide.
- VICENS VIVES, Jaime (1956), *Els Trastàmars (segle XV)*, Barcelona, Teide.
- VILLALOBOS, María Luisa (1975), “Los Estuñiga: la penetración de Castilla de un linaje de la nobleza nueva”, *Hispania: Revista Española de Historia*, 35/6, pp. 327-356.

- VILLA-REAL MOLINA, Ricardo y Miguel Ángel del ARCO TORRES (2006), *Diccionario de términos jurídicos*, Albolote (Granada), Comares.
- VIÑA BRITO, Ana del Carmen (1990), “Don Pedro Girón y los orígenes del señorío de Osuna”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 17, pp. 267-285.
- VIÑA LISTE, José María (1991), *Cronología de la literatura española*, coord. Darío VILLANUEVA, Madrid, Cátedra, vol. I: *Edad Media*.
- VV.AA (1832), *Diccionario geográfico universal*, Barcelona, Imprenta de José Torner.
- VV.AA (1960), *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte: curso de conferencias*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- WEISS, Julian (1990), *the Poet's Art, Literary Theory in Castille c. 1400-1460*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.
- WHETNALL, Jane (1984), “Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros”, en *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented in Memory to L. J. Woodward*, eds. Salvador BACARISSE *et alii*, Edinburgh, Scottish Academic Press, pp. 138-175.
- WHETNALL, Jane (1989), “Songs and *canciones* in the *Cancionero general* of 1511”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. Alan DEYERMOND e Ian MACPHERSON, Liverpool, University Press, pp. 197-207.
- WHETNALL, Jane (1992-1993), “Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices”, *La Corónica*, 21, pp. 59-82.
- WHETNALL, Jane (1997), “Unmasking the Devout Lover: Hugo de Urriés in the *Cancionero de Herberay*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV/3, pp. 275-298.
- WHETNALL, Jane (2003), “Cancioneros”, en *Dictionary of Literary Biography: Castilian Writers 1400-1500*, eds. Frank A. DOMÍNGUEZ y George D. GREENIA, Detroit, Gale, pp. 288-323.
- WHETNALL, Jane (2005), “*Veteris vestigia flammae*: a la caza de la cita cancioneril”, en *I Canzonieri di Lucrezia-Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle*

- raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII*, eds. Andrea BALDISSERA y Giuseppe MAZZOCCHI, Padova, Unipress, pp. 179-192.
- WHETNALL, Jane (2007), “Mayor Arias”, en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, ed. Dolores ROMERO LÓPEZ *et alii*, Zürich, Peter Lang, pp. 11-25.
- WHETNALL, Jane (2009), “An errant leaf and a divided poem: the Lay of Juan de Torres in SA7”, en *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. SNOW y Roger WRIGHT, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 55-73.
- WHETNALL, Jane (2010), “SA7 y la cita cancioneril”, comunicación leída en el *II Seminario Internacional: el Cancionero de Palacio (SA7): hechos y problemas*, celebrado en A Coruña en 2010.
- WHETNALL, Jane (2013), “The *usus scribendi* of the copyist of the *Cancionero de Herberay*”, en *Text, Manuscript, and Print in Medieval and Modern Iberia: Studies in Honour of David Hook*, ed. Barry TAYLOR, Geoffrey WEST y Jane WHETNALL, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 141-175.
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham.
- YLLERA, Alicia (1980), *Sintaxis histórica del verbo español*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1989), *Dialectología española*, Madrid, Gredos.
- ZINK, Michel (1972), *La pastourelle: Poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal, Bordas.
- ZUMTHOR, Paul (1972), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1988), “Poésie et théâtralité: l'exemple du Moyen Age”, “Le Théâtre et la Cité dans l'Europe Médiévale”, en *Actas del V Coloquio Internacional de la Société Internationale de Théâtre Médiéval*, Stuttgart, Hans Dieter Heinz.

IV. RECURSOS EN LÍNEA

*Biblioteca Digital Hispánica* <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000131636&page=1>>

*Biblioteca Virtual de Aragón* <<http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/cronistas/i18n/micrositios/inicio.cmd>>

*Callejero de Rascafría* <<http://www.madrid.org/iestadis/fijas/estructu/general/territorio/descarga/planocalle1202.pdf>>

*Cancionerovirtual* <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv>>

*Cancioneros Impresos y Manuscritos* <<http://www.cancioneros.org/mn13/mn13enlared.aspx>>

*Convivio. Poesía medieval y cancioneros* <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/p227/90258408760125042021457/index.htm>>

*Corpus Diacrónico del Español (CORDE)* <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>

*Corpus del Diccionario Histórico (CDH)* <<http://web.frl.es/CNDHE/view/inicioExterno.view>>

*Diccionario de Autoridades (Auts.)* <<http://web.frl.es/DA.html>>

*Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>

*Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD)* <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>>

*Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León* <<http://www.fundacionpatrimoniocyl.es/textos01.asp?id=320&bmbi=BM>>

*Índices de la Colección Salazar y Castro* <<http://dokuklik.snae.org/salazar.php>>

*Philobiblon* <<http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon>>

*Portal de Archivos Españoles (PARES)* <<http://pares.mcu.es/>>



*Refranero multilingüe CVC* <<http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>>

*Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca* <<http://hdl.handle.net/10366/81629>>



# *ÍNDICES*



## I. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- “A quien diz ser mexorada” (11-ID2610; García de Pedraza)
- “Alli tras daquela penya” (5-ID2420; García de Pedraza)
- “Amor quando me quitaste” (21-ID2417; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Aquel arbol que buelbe la foxa” (17-ID2408; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Ay mi bien e non me dedes” (24-ID2652; mosén Moncayo)
- “Buen senyor Diego Furtado” (8-ID2431; García de Pedraza)
- “Coraçon pues tu querer” (13-ID2612; García de Pedraza)
- “En lalua antes del dia” (27-ID2655; mosén Moncayo)
- “Fernando senyor sabet” (9-a) ID2432 I 2433; García de Pedraza)
- “Fuerça he de contemplar” (19-ID2414; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Juras a nuestro señor” (9-b) ID2433; Fernando de Guevara)
- “Ni vue nin pude haber” (25-ID2653; mosén Moncayo)
- “O castillo tan famosso” (14-ID2619; García de Pedraza)
- “Partiendo de madrugada” (1-ID2406; García de Pedraza)
- “Por el mal por mi passado” (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458; mosén Moncayo)
- “Por ser de ti namorado” (2-ID2410; García de Pedraza)
- “Pues demando aguinaldo” (6-ID2423; García de Pedraza)
- “Pues no quiero andar en corte” (15-ID2395; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Pues veo que desechar” (26-ID2654; mosén Moncayo)
- “Pues vos he obedesçido” (28-ID2664; mosén Moncayo)
- “Senyora si cometi” (23-ID2463; mosén Moncayo)
- “Senyora tu me pareçes” (12-ID2611; García de Pedraza)
- “Sepan quantos esta carta” (4-ID2413; García de Pedraza)
- “De Loçoya a Navafria” (7-ID2424; García de Pedraza)
- “Si amor sse que se parte” (20-ID2430 D 2414; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Si Dios a mi tanto quiere” (10-ID2602; García de Pedraza)
- “Traslado de alegria” (3-ID2411; García de Pedraza)
- “Vn dia desta semana” (18-ID2409; Diego Hurtado de Mendoza)
- “Ya con tanta fermosura” (16-ID2400; Diego Hurtado de Mendoza)

II. ÍNDICE DE VOCES ANOTADAS

- ¡A, triste de mí, cuitado* (4-ID2413, v. 87)  
*¡A, triste, cuán feneçida* (5-ID2420, v. 7)  
*¡Alegría!* (2-ID2410, v. 8)  
*¡Ava!* (13-ID2612, v. 15)  
*A aquel* (17-ID2408, v. 1)  
*A Dios, mi senyor, pluguiese* (22R<sub>3</sub>- ID2459 R 2458, v. 10)  
*A mi pareçer* (13-ID2612, v. 3)  
*A Muriellos* (15-ID2395, v. 48)  
*A quien me priso* (10-ID2602, v. 2)  
*A quien tienes ya vençido* (14-ID2619, v. 12)  
*Abreviado* (1-ID2406, v. 57)  
*Acabado* (25-ID2653, v. 2), *acavado* (8-ID2431, v. 25)  
*Açertar* (3-ID2411, v. 28)  
*Adedre* (3-ID2411, v. 23)  
*Afán* (24-ID2652, v. 2)  
*Afección* (2-ID2410, v. 7)  
*Agora* (4-ID2413, v. 15; 5-ID2420, v. 8)  
*Agninaldo* (6-ID2423, v. 1)  
*Ál* (3-ID2411, v. 34; 27-ID2655, v. 56)  
*Al qual* (8-ID2431, v. 17)  
*Al que, por tú lo valer* (14-ID2619, v. 15)  
*Alcançar* (26-ID2654, v. 12)  
*Alegre / pesar* (3-ID2411, v. 24-25)  
*Alegría* (1-ID2406, vv. 36 y 55; 28-ID2664, v. 5)  
*Algo se le antoxa* (17-ID2408, v. 2)  
*Allí* (5-ID2420, v. 1)  
*Alunyádesvos* (5-ID2420, v. 5)  
*Alva* (3-ID2411, v. 29)  
*Amar a ti* (14-ID2619, v. 20)
- Amigo* (4-ID2413, v. 77)  
*Amigo –dixe–*, (1-ID2406, v. 55)  
*Amor*, dios (1-ID2406, v. 16; 4-ID2413, v. 62; 20-ID2430 D 2414, v. 1; 21-ID2417, v. 1; 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 17; y 22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 6)  
*Amor*, sentimiento (4-ID2413, vv. 18 y 39, 5-ID2420, vv. 4 y 10)  
*Amor tan sano* (3-ID2411, v. 6)  
*An loor / de beldat* (9-b) ID2433, vv. 4-5)  
*Andar nuevo camino* (1-ID2406, v. 2)  
*Ansí* (25-ID2653, v. 13)  
*Aquesta* (4-ID2413, v. 43)  
*Aquexando* (9-a) ID2432 I 2433, v. 26);  
*Aquexe* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 13)  
*Aquí çerca, a un lugar* (7-ID2424, v. 11)  
*Árbol* (17-ID2408, v. 1)  
*Arcos* (15-ID2395, v. 6)  
*Arreado* (2-ID2410, v. 4)  
*Asaç penas et cuidado* (8-ID2431, v. 4)  
*Assí* (10-ID2602, v. 7)  
*Atal* (14-ID2619, v. 9)  
*Atan* (3-ID2411, v. 20)  
*Atender* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 5);  
*atendiendo* (26-ID2654, v. 8)  
*Atorgar* (14-ID2619, v. 61); *atórgenle* (27-ID2655, v. 21)  
*Aun* (9-a) ID2432 I 2433, v. 19)  
*Aún más* (8-ID2431, v. 9)  
*Aiünque* (27-ID2655, v. 85)  
*Ausadas* (14-ID2619, v. 59)  
*Avré* (10-ID2602, v. 4)

- Aya* (26-ID2654, v. 19)
- Ayuntamiento* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 16)
- Bel mirar* (17-ID2408, v. 3)
- Bel veyer* (17-ID2408, v. 6)
- Beldat* (2-ID2410, vv. 3 y 10)
- Bendito / dios d'Amor* (8-ID2431, vv. 15-16)
- Bessarvos la mano* (3-ID2411, v. 5)
- Bien* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 9)
- Bien fadado* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 1)
- Biven sobre sí* (15-ID2395, v. 50)
- Blasonava* (1-ID2406, v. 42)
- Boz* (27-ID2655, v. 6)
- Breve* (8-ID2431, v. 6)
- Buelbe la foxa* (17-ID2408, v. 1)
- Buen* (26-ID2654, v. 11); *buena* (14-ID2619, v. 50)
- Buen senyor* (8-ID2431, vv. 1 y 10; 22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 1)
- Callan* (12-ID2611, v. 12); *callo* (14-ID2619, v. 54); *callar / callaré* (26-ID2654, vv. 5 y 7)
- Canción, cançión* (2-ID2410, rúb.; 4-ID2413, v. 43; 6-ID2423, rúb.; 16-ID2400, rúb.; 24-ID2652, rúb.)
- Cano* (9-b) ID2433, v. 34)
- Canoniz̄ado* (8-ID2431, v. 24)
- Cantar* (27-ID2655, v. 32)
- Cantaré* (4-ID2413, vv. 8, 68 y 80)
- Car* (1-ID2406, v. 75; 9-a) ID2432 I 2433, v. 18; 12-ID2611, v. 17)
- Casa* (14-ID2619, v. 3)
- Casada* (7-ID2424, v. 6), *casadas* (28-ID2664, v. 3)
- Castillo* (14-ID2619, v. 1)
- Cedo* (4-ID2413, v. 79)
- Cerca* (4-ID2413, v. 76)
- Chicas* (27-ID2655, v. 22)
- Cierta opinión* (1-ID2406, v. 75)
- Cobrir bien el mi techo* (1-ID2406, v. 82)
- Codiçia* (7-ID2424, v. 4)
- Colmenar* (7-ID2424, v. 2)
- Comedir* (11-ID2610, v. 5)
- Comencó de cantar* (27-ID2655, v. 19)
- Cometido* (14-ID2619, v. 10)
- Compuerte* (12-ID2611, v. 7)
- Con amor amaré* (9-a) ID2432 I 2433, v. 35)
- Con desvío* (20-ID2430 D 2414, v. 2)
- Con osar* (9-a) ID2432 I 2433, v. 14)
- Con razón derecha* (4-ID2413, v. 41)
- Con todo que* (9-a) ID2432 I 2433, v. 25)
- Condenava* (1-ID2406, v. 43)
- Conoçerle tan bastante* (14-ID2619, v. 44)
- Consexa* (7-ID2424, v. 22)
- Consolada* (1-ID2406, v. 8)
- Contar* (2-ID2410, v. 18)
- Contemplar* (19-ID2414, v. 1)
- Continente* (16-ID2400, v. 11)
- Contrario derecho* (1-ID2406, v. 79)
- Coraçón* (4-ID2413, v. 73; 5-ID2420, v. 11; 13-ID2612, v. 1)
- Corajes* (15-ID2395, v. 35)
- Cordura* (16-ID2400, v. 12)
- Corona* (3-ID2411, v. 2)
- Cosa una* (1-ID2406, v. 7)
- Cossa* (3-ID2411, v. 18)
- Cossaute* (17-ID2408, rúb.)

- Coxer* (17-ID2408, v. 19)  
*Creencia* (25-ID2653, v. 25)  
*Creet que les diré* (9-a) ID2432 I 2433, v. 29)  
*Cruel* (4-ID2413, v. 43)  
*Crüeza* (27-ID2655, v. 55)  
*Cruz bendita* (3-ID2411, v. 12)  
*Cuidar* (19-ID2414, v. 2), *cuidado* (8-ID2431, v. 16; 15-ID2395, v. 20; 19-ID2414, v. 5), *cuidando* (23-ID2463, v. 7)  
*Curaré* (9-a) ID2432 I 2433, v. 33)  
*D'agraviado* (4-ID2413, v. 56)  
*D'esta semana* (18-ID2409, v. 1)  
*Danyar* (14-ID2619, v. 14)  
*De* (25-ID2653, v. 28)  
*De buen grado* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 4; y 22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 20)  
*De grado* (2-ID2410, v. 9; 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 9)  
*De la paç conservador* (8-ID2431, v. 2)  
*De muy entendida* (9-a) ID2432, v. 19)  
*De que* (27-ID2655, v. 13)  
*De ti* (2-ID2410, v. 1)  
*De tres leyes* (27-ID2655, v. 22)  
*De virtudes enserido* (8-ID2431, v. 26)  
*De vós* (4-ID2413, v. 25)  
*Debuçión* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 7)  
*Decaído de pensar* (1-ID2406, v. 52)  
*Defendimiento* (1-ID2406, v. 48)  
*Defiende* (14-ID2619, v. 72)  
*Delibrado* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 4)  
*Demando* (6-ID2423, v. 1)  
*Deporte* (15-ID2395, v. 4)  
*Desafío* (20-ID2430 D 2414, v. 3)  
*Desatiento* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 16)  
*Desdiga* (23-ID2463, v. 11)  
*Desdonar / desdonado* (19-ID2414, vv. 9-10)  
*Despagado* (27-ID2655, v. 38)  
*Desplazer* (7-ID2424, v. 17)  
*Desposada* (7-ID2424, v. 8)  
*Desseo* (4-ID2413, v. 25; 13-ID2612, v. 4)  
*Desventura* (4-ID2413, v. 16)  
*Desvía de ti el desseo* (13-ID2612, v. 12)  
*Devaneo* (15-ID2395, v. 3)  
*Devegadas* (15-ID2395, v. 9)  
*Deviso* (10-ID2602, v. 10)  
*Devodo* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 1),  
*Devodado* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 9)  
*Dexaste* (4-ID2413, v. 64)  
*Dezir*, categoría poética (1-ID2406, rúb.)  
*Dezir*, verbo (4-ID2413, v. 54; 26-ID2654, v. 10; 27-ID2655, v. 43), *dezía* (27-ID2655, v. 8), *di* (1-ID2406, v. 73), *Díxele* (1-ID2406, v. 13), *dixiere* (11-ID2610, v. 10), *diç* (11-ID2610, v. 1), *digo* (21-ID2417, v. 3), *diré* (2-ID2410, v. 16)  
*Dezit este cantar* (27-ID2655, v. 68)  
*Diablo* (13-ID2612, v. 15)  
*Días ha* (24-ID2652, v. 6)  
*Diego Furtado* (8-ID2431, v. 1)  
*Dime ya qué ganas* (14-ID2619, v. 17)  
*Dios* (14-ID2619, v. 53)  
*Dios d'alegría* (3-ID2411, v. 17)  
*Discreçión* (2-ID2410, 6), *discreta* (12-ID2611, v. 2)  
*Dissensión* (15-ID2395, v. 8)  
*Do* (1-ID2406, v. 48; 14-ID2619, v. 2; 18-ID2409, v. 5)



- Don Alfonso* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, rúb.)
- Donde non esperas / aver bien* (13-ID2612, v. 6-7)
- Dono* (25-ID2653, v. 22), *donoso* (27-ID2655, v. 4), *donossa* (3-ID2411, v. 21)
- Dubdoso* (1-ID2406, v. 76)
- É* (9-a) ID2432 I 2433, v. 11)
- E depués* (3-ID2411, v. 8)
- E tal* (12-ID2611, v. 9)
- Eche mano por l'espada* (11-ID2610, v. 4)
- El Decreto* (15-ID2395, v. 30)
- El mal que agora veo* (13-ID2612, v. 18)
- El mal tan conoçido* (1-ID2406, v. 80)
- El mesmo* (21-ID2417, rúb.)
- El su triste coraçón* (27-ID2655, v. 29)
- El tal día* (6-ID2423, v. 5)
- El tal plazzer* (13-ID2612, v. 9)
- El tomar* (6-ID2423, v. 7)
- El tu sirviente* (14-ID2619, v. 32)
- En* (27-ID2655, v. 2)
- En buena fe* (7-ID2424, v. 7)
- En esta* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 8)
- En fermossura su par* (9-a) ID2432 I 2433, v. 16)
- En me dar* (25-ID2653, v. 8)
- En me fazer* (14-ID2619, v. 18)
- En quien me quiere ohidar* (4-ID2413, v. 36; 19-ID2414, v. 4)
- En te loar* (2-ID2410, v. 14)
- En verdat* (9-a) ID2432 I 2433, v. 23)
- Enaxenar* (7-ID2424, v. 18)
- Ende* (1-ID2406, v. 9)
- Endecha* (4-ID2413, v. 47)
- Enganyad'agora* (10-ID2602, v. 8)
- Enganyaras / enganyaste* (21-ID2417, vv. 7-8)
- Enmienta* (1-ID2406, v. 30)
- Ensandeço* (4-ID2413, v. 4)
- Ensenya* (5-ID2420, v. 3)
- Entendí* (25-ID2653, v. 28; 27-ID2655, v. 20), *entendido* (1-ID2406, v. 77)
- Era'stragado* (14-ID2619, v. 46)
- Ermano* (9-b) ID2433, v. 28)
- Escudero* (1-ID2406, v. 59)
- Escusado* (2-ID2410, vv. 12 y 13)
- Éspera* (1-ID2406, v. 31)
- Esperança* (4-ID2413, v. 5)
- Espino* (1-ID2406, v. 3)
- Espira* (16-ID2400, v. 3)
- Esprito* (27-ID2655, v. 48)
- Essa primera venta* (1-ID2406, v. 22)
- Este jus escripto* (27-ID2655, v. 44)
- Estrangero* (1-ID2406, v. 13)
- Estrena* (6-ID2423, v. 2)
- Et* (22R<sub>3</sub>-ID 2459 R 2458, v. 7)
- Fazzen* (15-ID2395, v. 38), *façerme / façedes* (24-ID2652, v. 8), *fer* (15-ID2395, v. 3), *Fiz* (23-ID2463, v. 3), *fize lo que fiz* (23-ID2463, v. 7)
- Fadado* (27-ID2655, v. 52)
- Fado* (25-ID2653, v. 7)
- Falleçer* (25-ID2653, v. 20), *faleçer* (4-ID2413, v. 14), *falleçe* (14-ID2619, v. 62), *falleçi* (4-ID2413, v. 66)
- Fará aún otro çesto* (3-ID2411, v. 27)
- Favorizado* (8-ID2431, v. 21)
- Faze* (26-ID2654, v. 12)
- Fengido* (1-ID2406, v. 76)

- Fermossa / oxos* (3-ID2411, vv. 15-16)
- Fermossura* (12-ID2611, v. 6), *fermosura* (16-ID2400, v. 1)
- Fernando* (9-a) ID2432 I 2433, v. 1)
- Fernando de Guivara* (9-b) ID2433, rúb.)
- Fiçiese* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 19)
- Fieros dolores* (1-ID2406, v. 32)
- Fin* (1-ID2406, v. 80bis)
- Fin / Da derecho* (27-ID2655, v. 45)
- Finará* (14-ID2619, v. 31)
- Finos* (15-ID2395, v. 33)
- Firmado, / en rico paper escripto* (8-ID2431, vv. 13-14)
- Folgança* (28-ID2664, v. 5)
- Folgura* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 8)
- Fortuna* (1-ID2406, v. 63)
- Françisco* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 4)
- Fuelgan* (15-ID2395, v. 27)
- Fuente bien labrada* (1-ID2406, v. 4)
- Ganado / ganar* (19-ID2414, vv. 11-12)
- Gesto muy relumbrante* (9-a) ID2432 I 2433, v. 6)
- Goçaré* (14-ID2619, v. 38)
- Graçiossa* (9-a) ID2432 I 2433, v. 11)
- Grado* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 1)
- Gran Cuidado* (1-ID2406, v. 47)
- Gran denuedo* (3-ID2411, v. 19)
- Gran llanto* (27-ID2655, v. 25)
- Gran parte merecía* (1-ID2406, v. 40)
- Gran pensamiento* (1-ID2406, v. 41)
- Grant* (2-ID2410, v. 3)
- Grant bien* (13-ID2612, v. 16)
- Grant cordura* (12-ID2611, v. 7)
- Gualardón* (27-ID2655, v. 59)
- Guaresçiesse* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 3)
- Guevara* (9-a) ID2432 I 2433, rúb.)
- Guiar* (8-ID2431, v. 18), *guiado* (8-ID2431, v. 11)
- Hoi* (25-ID2653, v. 4; 27-ID2655, v. 8)
- Honor más que hombre nasçido* (28-ID2664, v. 6)
- Hora* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 7)
- Huerco* (15-ID2395, v. 58)
- Imiente* (12-ID2611, v. 5)
- Infinido* (9-a) ID2432 I 2433, v. 5)
- Intençión* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 6)
- Invençión* (4-ID2413, v. 42)
- Ir ver non la poré* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 15)
- Irado* (27-ID2655, v. 40)
- Jerusalén* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 2)
- Joventut* (14-ID2619, v. 45)
- Juro* (2-ID2410, v. 2), *jura / juraste / jures* (9-b) ID2433, vv. 11-12), *jura / Júrala / Juro* (9-b) ID2433, vv. 21-23), *júrovos* (9-a) ID2432 I 2433, v. 22), *juramento* (9-b) ID2433, rúb.), *juras* (9-b) ID2433, v. 1)
- Jurar / el nombre de Dios en vano* (9-b) ID2433, vv. 29-30)
- L'á* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 17)
- La fin* (14-ID2619, v. 67)
- La Fortuna* (1-ID2406, v. 6)
- La mayor dolor* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 13)
- La mejor de las más bellas* (28-ID2664, v. 2)
- La mejor que m'á vençido* (28-ID2664, v. 9)
- La mexor nasçida* (27-ID2655, v. 86)
- La onestat* (9-a) ID2432 I 2433, v. 21)

- La por quien despiendo* (28-ID2664, v. 17)
- La que amo servir* (11-ID2610, v. 7)
- La su merçé* (27-ID2655, v. 78)
- La tu mercet* (23-ID2463, v. 8)
- Lagado* (4-ID2413, v. 86)
- Laçada* (4-ID2413, v. 72; 21-ID2417, v. 4)
- Las damas* (17-ID2408, v. 16)
- Lealdat* (2-ID2410, v. 11)
- Lealtat, firm'esperança* (28-ID2664, v. 7)
- Letor* (1-ID2406, v. 73)
- Levar* (16-ID2400, v. 12)
- Lexar* (4-ID2413, v. 29)
- Loçoya / Navafria* (7-ID2424, v. 1)
- Locura* (16-ID2400, v. 4)
- Logar* (26-ID2654, v. 4)
- Lorar* (1-ID2406, v. 70)
- Los de por Dios* (15-ID2395, v. 14)
- Los más d'aquesta duenya* (9-a) ID2432 I 2433, v. 30)
- Lugar* (15-ID2395, v. 6)
- Luzero* (3-ID2411, v. 29)
- M'atiende* (14-ID2619, v. 76)
- M'enoxe* (27-ID2655, v. 74)
- M'escalaste* (4-ID2413, v. 76)
- M'esmortí* (25-ID2653, v. 12)
- Maçias* (1-ID2406, v. 28)
- Maginar* (19-ID2414, v. 5)
- Maguer* (7-ID2424, v. 16)
- Mala demanda* (1-ID2406, v. 26)
- Malandante* (1-ID2406, v. 19)
- Maldizientes* (9-b) ID2433, v. 18)
- Mandades* (26-ID2654, v. 5)
- Mándame que desespere* (14-ID2619, v. 34)
- Maneras* (15-ID2395, v. 25)
- Mantenya / tenya* (5-ID2420, vv. 9 y 11)
- Manya* (17-ID2408, v. 4)
- Mas* (12-ID2611, v. 16; 26-ID2654, v. 13)
- Mas ante* (23-ID2463, v. 6)
- Mata* (1-ID2406, v. 3)
- Matades / vos mira* (16-ID2400, v. 2)
- Me codicias* (2-ID2410, v. 8)
- Me guerree con favores* (12-ID2611, v. 14)
- Me non quiere ganar* (19-ID2414, v. 12)
- Me non quiere perder* (10-ID2602, v. 6)
- Me solicité* (4-ID2413, v. 49)
- Mengües* (14-ID2619, v. 57)
- Merçé* (25-ID2653, v. 10)
- Mereçes* (12-ID2611, vv. 4 y 20)
- Mesonero* (1-ID2406, v. 9), *mesones* (15-ID2395, v. 17)
- Medís / medít* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, vv. 5-7)
- Mexorada / sobre todas* (11-ID2610, vv. 1-2)
- Mexorado* (2-ID2410, v. 20)
- Mi* (27-ID2655, v. 61)
- Mí* (4-ID2413, v. 31)
- Mi bien* (14-ID2619, v. 17; 24-ID2652, v. 1)
- Mi bien et toda mi vida* (5-ID2420, v. 6)
- Mi libertat* (14-ID2619, v. 21)
- Mi pecado* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 9)
- Mi senyora* (2-ID2410, v. 14; 4-ID2413, v. 26)
- Mi vida, saber e seso* (28-ID2664, v. 18)
- Mi voluntat provar* (26-ID2654, v. 16)
- Mientras* (28-ID2664, v. 10)

- Mierla* (15-ID2395, v. 29)
- Mil anyos á e un día* (27-ID2655, v. 9)
- Ming' Ovexa* (7-ID2424, v. 24)
- Mixos* (15-ID2395, v. 54)
- Mojones* (15-ID2395, v. 41)
- Morir* (27-ID2655, v. 77), *mueras* (13-ID2612, v. 8),
- Mortal manera* (1-ID2406, v. 51)
- Mosén* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, rúb.), *mossén* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, rúb.)
- Muchos ay agora* (12-ID2611, v. 11)
- Mudança*, forma poética (20-ID2430 D 2414, rúb.)
- Mudança*, sustantivo (4-ID2413, v. 94)
- Mundana* (18-ID2409, v. 11)
- Muy feo* (14-ID2619, v. 71)
- Muy gran mesura* (4-ID2413, v. 13)
- Naçen canas* (14-ID2619, v. 19)
- Naçidas / nacer* (27-ID2655, v. 82)
- Namorado* (1-ID2406, v. 60; 2-ID2410, v. 1), *namorada* (9-a) ID2432 I 2433, v. 4), *namorado / namorar* (19-ID2414, vv. 7-8)
- Natura* (16-ID2400, v. 7)
- Nazer* (9-a) ID2432 I 2433, v. 15)
- Negro* (4-ID2413, v. 75)
- Nenguna* (25-ID2653, v. 26)
- No consiento* (7-ID2424, v.14)
- No me conoçcades* (7-ID2424, v. 16)
- No s'estiende en fazer* (14-ID2619, v. 70)
- No tardes* (14-ID2619, v. 73)
- Non fago de mí cuidado* (4-ID2413, v. 57)
- Non oso dezir* (27-ID2655, v. 60)
- Notarios* (15-ID2395, v. 11)
- Nuestro Senyor* (9-b) ID2433, v. 1)
- ¡O Amor!* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 17)
- Obrar / obrado* (16-ID2400, vv. 7-8)
- Oí dolor* (5-ID2420, v. 2)
- Oïredes* (1-ID2406, v. 21), *oïrés* (1-ID2406, v. 27)
- Olvido* (28-ID2664, v. 20)
- Onesta* (9-b) ID2433, v. 24)
- Ostal* (18-ID2409, v. 2)
- Otra* (25-ID2653, rúb.)
- Otro dezir* (27-ID2655, rúb.)
- Otrosí* (1-ID2406, v. 21)
- Ove* (1-ID2406, v. 16)
- Ovillar / mis madexas et devano* (9-b) ID2433, vv. 31-32)
- Oy, en este día*, (7-ID2424, v. 9)
- Oyendo* (25-ID2653, v. 13)
- Padre* (7-ID2424, v. 10)
- Pagado* (2-ID2410, v. 17), *pagan* (15-ID2395, v. 17)
- Pagar / devedes* (24-ID2652, v. 16)
- Paraíso* (10-ID2602, v. 3)
- Parientes d'esta senyora* (9-a) ID2432 I 2433, v. 27)
- Parte* (20-ID2430 D 2414, v. 4)
- Partiendo de madrugada* (1-ID2406, v. 1)
- Pasmóme* (4-ID2413, v. 65), *pasmará* (14-ID2619, v. 29)
- Passar / por el puerto d'alegría* (8-ID2431, vv. 7-8)
- Passiar* (27-ID2655, v. 2)
- Pecado* (27-ID2655, v. 17)
- Pecho* (1-ID2406, v. 83)
- Peligro* (13-ID2612, v. 2)
- Pena* (6-ID2423, v. 3)

- Penedir* (9-a) ID2432 I 2433, v. 36)
- Pensaldo* (6-ID2423, v. 9), *pensar* / *pienso* (3-ID2411, vv. 22-23)
- Penya* (5-ID2420, v. 1)
- Penyoladas* (15-ID2395, v. 10)
- Perder* / *ganar* (23-ID2463, v. 6)
- Perdido* / *perdiendo* (24-ID2652, vv. 3-4)
- Perdiendo* / *ganaredes* (24-ID2652, v. 4)
- Perdimiento* (7-ID2424, v. 15)
- Perqué* (15-ID2395, rúb.)
- Piedat* (25-ID2653, v. 5), *pièdat* (9-b) ID2433, v. 9; 14-ID2619, v. 5)
- Pluguiere* (14-ID2619, v. 36), *pluguiese* (23-ID2463, v. 2)
- Por* (1-ID2406, v. 71; 22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 4)
- Por c'así* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 17)
- Por el plaçer* / *que creo que deseades* (8-ID2431, vv. 11-12)
- Por el Rey Çelestial* (3-ID2411, v. 33)
- Por ende* (16-ID2400, v. 9)
- Por lo que tú quesiste* (4-ID2413, v. 17)
- Por más de mi danyo* (4-ID2413, v. 51)
- Por mi parte consentido* (4-ID2413, v. 60)
- Por mi petición* (8-ID2431, v. 17)
- Por que* (4-ID2413, v. 41; 5-ID2420, v. 11; 14-ID2619, v. 11)
- Por qué* (4-ID2413, v. 35; 19-ID2414, v. 3)
- Por tal vía* (4-ID2413, vv. 61 y 74)
- Pora* (14-ID2619, v. 3)
- Porfía* (1-ID2406, v. 37)
- Poría* (4-ID2413, v. 26; 12-ID2611, v. 18)
- Posentada* (14-ID2619, v. 2)
- Pradería* (27-ID2655, v. 3)
- Presión* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 5), *preso* (28-ID2664, v. 19)
- Presta* (9-b) ID2433, v. 21), *presto* (27-ID2655, v. 77)
- Primero* (1-ID2406, v. 16)
- Prior de Rascafría* (18-ID2409, v. 8)
- Prísome* (10-ID2602, v. 5)
- Privado* (1-ID2406, v. 46)
- Pro* (15-ID2395, v. 9)
- Publicada* (15-ID2395, v. 28)
- Puedo fazer* / *juramento* (9-a) ID2432 I 2433, vv. 13-14)
- Puerta primera* (1-ID2406, v. 50)
- Pues* (13-ID2612, v. 11)
- Qu'enfengí* (9-a) ID2432 I 2433, v. 10)
- Qual* (1-ID2406, v. 27), *quales* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 17)
- Qualque* (15-ID2395, v. 5)
- Quando no pienses de mí* (14-ID2619, v. 27)
- Quantas vi nin comporté* (28-ID2664, v. 13)
- Qué* (1-ID2406, v. 74), *quí* (24-ID2652, v. 11)
- Que* (3-ID2411, v. 27; 22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 2; 23-ID2463, v. 5)
- Que discernía* / *por amor poco plaçer* (1-ID2406, v. 67-68)
- Que eres sentido* (1-ID2406, v. 73)
- Que lo an por bien el dar* (6-ID2423, v. 6)
- Qué m'á* (14-ID2619, v. 41)
- ¿Qué preguntades* / *que venides tan guerrero?* (1-ID2406, v. 11-12)
- Que te ame como digo* (14-ID2619, v. 58)
- Quedo* (3-ID2411, v. 20)

- Quiere* (10-ID2602, v. 1), *quier* (26-ID2654, v. 2), *quiero* (26-ID2654, v. 17), *quesido* (25-ID2653, v. 9)
- Quitaste* (21-ID2417, v. 1)
- Quiten los dientes* (9-b) ID2433, v. 20)
- Quito* (1-ID2406, v. 35; 27-ID2655, v. 45)
- Razonar* (4-ID2413, v. 32)
- Recuerde* (14-ID2619, v. 5)
- Remediará* (6-ID2423, v. 10)
- Renquroso* (1-ID2406, v. 14)
- Reposo / famada* (14-ID2619, vv. 3-4)
- Repuesta* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, rúb.)
- Reqüesta* (15-ID2395, v. 25)
- Residente* (12-ID2611, v. 9)
- Respúsome* (27-ID2655, v. 31)
- Revelarse* (15-ID2395, v. 45)
- Robaste* (21-ID2417, v. 9)
- S'aborreçe* (27-ID2655, v. 81)
- S'adoleçiense* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 10)
- Salló* (1-ID2406, v. 9), *sallidlas* (17-ID2408, v. 10)
- Salut / gloria* (14-ID2619, v. 68)
- Salva* (3-ID2411, v. 35)
- Sálvame* (14-ID2619, v. 13)
- Salvo* (2-ID2410, v. 15; 3-ID2411, v. 5; 4-ID2413, v. 27)
- Se recuenta* (1-ID2406, v. 23)
- Se ventaxa* (9-b) ID2433, v. 2)
- Sea / todavía* (28-ID2664, vv. 10-11)
- Seer* (14-ID2619, v. 42), *seré / fui* (3-ID2411, vv. 10-11), *seya* (24-ID2652, v. 3)
- Según contenía la letra* (1-ID2406, v. 67)
- Semana passada* (9-a) ID2432 I 2433, v. 2)
- Sentí* (27-ID2655, vv. 5 y 13)
- Sentido* (14-ID2619, v. 43)
- Sentiés* (22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 7)
- Sentir / sentí* (25-ID2653, vv. 21-22; 27-ID2655, v. 5)
- Senyor* (8-ID2431, v. 22; 22R<sub>1</sub>-ID2524 R 2458, v. 2)
- Senyor, dios* (9-b) ID2433, v. 8)
- Senyor bueno* (27-ID2655, v. 73)
- Senyora* (12-ID2611, vv. 1 y 10; 23-ID2463, v. 1; 25-ID2653, v. 6)
- Senyora buena* (6-ID2423, v. 11)
- Señan quantos esta carta / vieren* (4-ID2413, vv. 1-2)
- Sepulcro* (22R<sub>3</sub>-ID2459 R 2458, v. 8)
- Ser* (1-ID2406, v. 36)
- Ser tornada / tornar* (4-ID2413, vv. 6-7)
- Serrana* (7-ID2424, rúb., vv. 3 y 13; 18-ID2409, rúb., v. 3)
- Servides* (1-ID2406, v. 25)
- Seso* (13-ID2612, v. 10)
- Si* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 18)
- Sí* (15-ID2395, v. 52; 25-ID2653, v. 27)
- Si no* (4-ID2413, v. 91; 13-ID2612, v. 17)
- Sí, juro* (9-b) ID2433, vv. 3 y 13)
- Siempre jamás* (4-ID2413, v. 84)
- Sin detardar* (1-ID2406, v. 53)
- Sin enganyo* (4-ID2413, v. 50)
- Sino ver e desear* (26-ID2654, v. 20)
- Sinon de quien lo mereçe* (27-ID2655, v. 88)
- Sinraçón / raçón* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, vv. 6-7)
- Siquiera* (6-ID2423, v. 12)
- So* (25-ID2653, v. 17)
- Sobirano* (4-ID2413, v. 18)

- Sobra d'amar* (2-ID2410, v. 15)
- Sofrir* (4-ID2413, v. 55), *sofrido* (24-ID2652, v. 2)
- Sojuzgado* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 17)
- Solana* (18-ID2409, v. 10)
- Solar* (7-ID2424, v. 27)
- Sospiraredes* (1-ID2406, v. 24)
- Su* (9-b) ID2433, v. 9)
- Su contemplación* (8-ID2431, v. 20)
- Su merçet* (9-a) ID2432 I 2433, v. 3)
- Su par en beldat* (11-ID2610, v. 8)
- Su sentido no siente* (12-ID2611, v. 8)
- Subjugado* (13-ID2612, v. 5)
- Sus oxos / nunca se quitan de tierra* (9-a) ID2432 I 2433, v. 23-24)
- T'á* (25-ID2653, v. 6)
- Tal mal* (4-ID2413, v. 59)
- Tal opinión* (1-ID2406, v. 20)
- Tan entendida* (12-ID2611, v. 2)
- Tan famoso* (14-ID2619, v. 1)
- Tè* (14-ID2619, v. 10)
- Te juro* (12-ID2611, v. 17)
- Te quier amar* (14-ID2619, v. 16)
- Te serví* (4-ID2413, v. 14)
- Tenerm'a sinraçón* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 7)
- Ternás* (13-ID2612, v. 20)
- Terné* (11-ID2610, v. 6)
- Tesoro* (3-ID2411, v. 3)
- Tiempo del poseer* (13-ID2612, v. 19)
- Tiempo ha* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 5)
- Tirado* (25-ID2653, v. 8)
- Tod'ora* (14-ID2619, v. 26; 27-ID2655, v. 30)
- Todas quantas m'an creído* (28-ID2664, v. 12)
- Todavía* (2-ID2410, v. 5; 3-ID2411, v. 7; 4-ID2413, v. 27; 9-a) ID2432 I 2433, v. 34; 28-ID2664, v. 11)
- Toma castigo* (13-ID2612, v. 13)
- Tomaldo* (6-ID2423, v. 4)
- Topé* (7-ID2424, v. 3)
- Tove* (3-ID2411, v. 7)
- Toviese* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 2)
- Trabaxado* (4-ID2413, v. 59)
- Traéis* (1-ID2406, v. 26)
- Traslado* (3-ID2411, v. 1)
- Trataras / trataste* (21-ID2417, vv. 5-6)
- Tribulado* (27-ID2655, v. 16), *tribulada* (27-ID2655, v. 7),
- Tristor* (4-ID2413, v. 6)
- Tu beldat* (12-ID2611, v. 13)
- Tu discreta ordenança* (14-ID2619, v. 65)
- Tu sentir sea testigo* (14-ID2619, v. 60)
- Turmenta* (1-ID2406, v. 31; 4-ID2413, v. 30), *Turmento* 1-ID2406, v. 44)
- Un dezir* (1-ID2406, v. 23)
- Un'ora* (3-ID2411, v. 14)
- Una ora* (9-a) ID2432 I 2433, v. 25)
- Uve / aver* (25-ID2653, v. 1)
- Valer* (14-ID2619, v. 33), *vale / valía* (7-ID2424, vv. 27-28), *valía* (27-ID2655, v. 23), *valiese* (22R<sub>4</sub>-ID2460 R 2458, v. 3)
- Valiente* (16-ID2400, v. 10)
- Vano* (1-ID2406, v. 39)
- Vedado / vedar* (16-ID2400, vv. 5-6)
- Vengades* (1-ID2406, v. 10)
- Ventura* (27-ID2655, v. 51)

- Veo* (13-ID2612, v. 2), *vi* (25-ID2653, v. 22), *viéron* (27-ID2655, v. 10)  
*Veo ser olvidada* (4-ID2413, v. 82)  
*Verás tal gozo* (14-ID2619, v. 28)  
*Verdat* (2-ID2410, v. 2; 11-ID2610, v. 6)  
*Vergiüenya* (9-a) ID2432 I 2433, v. 32)  
*Vesar / pies e manos* (26-ID2654, vv. 9-10)  
*Vía* (1-ID2406, v. 54)  
*Vida con mucho reposso* (9-b) ID2433, v. 10)  
*Vida mía* (4-ID2413, v. 85)  
*Vil* (13-ID2612, v. 10)  
*Villalpando* (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, v. 14)  
*Vituallas* (15-ID2395, v. 23)
- Voluntat muy farta* (4-ID2413, v. 3)  
*Vos juro* (3-ID2411, v. 18)  
*Vós mandat et yo faré* (3-ID2411, v. 9)  
*Vos no fuese* (22R<sub>5</sub>-ID2461 R 2458, v. 3)  
*Vos ruega* (8-ID2431, v. 19)  
*Vuestra gran senyoría* (3-ID2411, v. 4)  
*Vuestra nobleza* (8-ID2431, v. 22)  
*Vuestra senyoría* (8-ID2431, v. 5; 26-ID2654, v. 2)  
*Y* (4-ID2413, v. 94)  
*Ya, por Dios, / oíd* (1-ID2406, vv. 59-60)  
*Yo te juro* (4-ID2413, v. 74)



## III. ÍNDICE DE RIMAS

**GARCÍA DE PEDRAZA**

- á (14-ID2619)
- ablo (13-ID2612)
- ada (1-ID2406, 4-ID2413, 7-ID2424 [Rodrigo Manrique], 9-a) ID2432 I 2433, 11-ID2610, 14-ID2619)
- ades (1-ID2406, 7-ID2424 [Santillana], 8-ID2431)
- ado (1-ID2406, 2-ID2410, 4-ID2413, 8-ID2431, 13-ID2612, 14-ID2619)
- al (3-ID2411, 14-ID2619)
- aldo (6-ID2423)
- allo (14-ID2619)
- alva (3-ID2411)
- ama (9-b) ID2433 [Fernando de Guevara]
- án (9-b) ID2433 [Fernando de Guevara]
- anas (14-ID2619)
- ança (4-ID2413, 14-ID2619)
- anda (1-ID2406)
- ando (9-a) ID2432 I 2433)
- ano (3-ID2411, 9-b) ID2433 [Fernando de Guevara]
- ante (1-ID2406, 9-a) ID2432 I 2433, 14-ID2619)
- anyo (4-ID2413)
- ar (1-ID2406, 2-ID2410, 3-ID2411, 4-ID2413, 6-ID2423, 7-ID2424, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433, 9-b) ID2433 [Fernando de Guevara], 14-ID2619)
- arta (4-ID2413)
- arte (4-ID2413, 14-ID2619)
- ás (4-ID2413)
- aste (4-ID2413, 9-b) ID2433 [Fernando de Guevara]
- at (2-ID2410, 9-a) ID2432 I 2433, 9-b) ID2433 [Fernando de Guevara], 11-ID2610, 12-ID2611, 14-ID2619)
- ava (1-ID2406)
- é (2-ID2410, 3-ID2411, 4-ID2413, 7-ID2424 [Rodrigo Manrique], 9-a) ID2432 I 2433, 14-ID2619)
- eçco (4-ID2413)
- eçe (14-ID2619)
- eçes (12-ID2611)
- echa (4-ID2413)
- echo (1-ID2406)
- edes (1-ID2406, 3-ID2411, 7-ID2424)
- edo (3-ID2411)
- edre/-egre (3-ID2411)
- ees (14-ID2619)
- ena (6-ID2423)
- (u)ena (14-ID2619)
- ende (14-ID2619)
- enta (1-ID2406, 4-ID2413)
- (i)ente (14-ID2619)
- entes (9-b) ID2433 [Fernando de Guevara]
- ento (1-ID2406, 7-ID2424 [Santillana])
- enya (5-ID2420, 9-a) ID2432 I 2433)
- eo (1-ID2406, 4-ID2413, 13-ID2612, 14-ID2619)
- er (1-ID2406, 4-ID2413, 8-ID2431, 9-a) ID2432 I 2433, 10-ID2602, 13-ID2612, 14-ID2619)

-era (1-ID2406)	-or (4-ID2413, 5-ID2420, 8-ID2431, 9-a)
-eras (4-ID2413)	ID2432 I 2433, 9-b) ID2433 [Fernando
-(u)eras (13-ID2612)	de Guevara], 14-ID2619)
-(i)ere (14-ID2619)	-ora (3-ID2411, 5-ID2420, 9-a) ID2432 I
-ero (1-ID2406)	2433, 10-ID2602, 11-ID2610, 12-
-erra (9-a) ID2432 I 2433)	ID2611, 14-ID2619)
-essa (1-ID2406)	-ores (1-ID2406, 12-ID2611)
-esta (9-b) ID2433 [Fernando de	-oria (14-ID2619)
Guevara])	-oro (3-ID2411)
-esto (3-ID2411)	-os (1-ID2406)
-et (9-a) ID2432 I 2433)	-oso (1-ID2406)
-exa (7-ID2424)	-ossa (3-ID2411, 9-a) ID2432 I 2433, 9-
-eza (8-ID2431, 14-ID2619)	b) ID2433 [Fernando de Guevara])
-í (4-ID2413, 9-a) ID2432 I 2433, 14-	-osso (9-b) ID2433 [Fernando de
ID2619)	Guevara])
-ía (1-ID2406, 2-ID2410, 3-ID2411, 4-	-osso/-oso (14-ID2619)
ID2413, 6-ID2423, 7-ID2424, 8-ID2431,	-una (1-ID2406)
12-ID2611)	-ura (4-ID2413, 12-ID2611)
-ida (5-ID2420, 9-a) ID2432 I 2433, 12-	-uro (9-b) ID2433)
ID2611)	-ut (14-ID2619)
-ido (1-ID2406, 4-ID2413, 14-ID2619)	
-iente (12-ID2611)	
-iere (10-ID2602)	
-igo (13-ID2612, 14-ID2619)	
-ino (1-ID2406)	
-ión (2-ID2410, 4-ID2413, 8-ID2431, 14-	
ID2619)	
-ipto/-ito (8-ID2431)	
-ir (4-ID2413, 11-ID2610)	
-iso (10-ID2602)	
-iste (4-ID2413, 14-ID2619)	
-ita (3-ID2411)	
-ito (1-ID2406)	
-ón (1-ID2406)	
	<b>DIEGO HURTADO DE MENDOZA</b>
	-ada (15-ID2395)
	-adas (15-ID2395)
	-ado (15-ID2395, 16-ID2400, 19-
	ID2414)
	-ajes (15-ID2395)
	-al (18-ID2409)
	-ana (18-ID2409)
	-anos (15-ID2395)
	-ar (16-ID2400, 17-ID2408, 19-ID2414)
	-aras (21-ID2417)

-arcos (15-ID2395)  
 -arios (15-ID2395)  
 -arte (20-ID2430 D 2414)  
 -aste (21-ID2417)  
 -ava (18-ID2409)  
 -(i)ente (16-ID2400)  
 -eo (15-ID2395)  
 -er (17-ID2408)  
 -eros (15-ID2395)  
 -erra (15-ID2395)  
 -(u/i)esta (15-ID2395)  
 -eto (15-ID2395)  
 -í (15-ID2395)  
 -ía (15-ID2395, 18-ID2409)  
 -iellos (15-ID2395)  
 -ío (20-ID2430 D 2414)  
 -ira (16-ID2400)  
 -istas (15-ID2395)  
 -iste (21-ID2417)  
 -ixos (15-ID2395)  
 -(i)ón (15-ID2395)  
 -ones (15-ID2395)  
 -or (19-ID2414)  
 -(i)os (15-ID2395)  
 -orte (15-ID2395)  
 -oxa (17-ID2408)  
 -uerpo/-uerco (15-ID2395)  
 -uevas (15-ID2395)  
 -ura (16-ID2400)  
 -uras (15-ID2395)

**MOSÉN MONCAYO**

-ada (27-ID2655)  
 -ado (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 25-ID2653, 27-ID2655)  
 -ança (28-ID2664)  
 -ando (23-ID2463)  
 -ar (23-ID2463, 25-ID2653, 26-ID2654, 27-ID2655)  
 -at (24-ID2652)  
 -é (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 27-ID2655, 28-ID2664)  
 -eçe/-exe/-esçe (27-ID2655)  
 -edes (24-ID2652, 26-ID2654, 27-ID2655)  
 -ellas (28-ID2664)  
 -ía (28-ID2664)  
 -iento (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458)  
 -eo (27-ID2655)  
 -er (25-ID2653, 27-ID2655)  
 -(i)eron (27-ID2655)  
 -eso (28-ID2664)  
 -eyes (27-ID2655)  
 -eza (27-ID2655)  
 -í (23-ID2463, 24-ID2652, 25-ID2653, 27-ID2655)  
 -ía (24-ID2652, 26-ID2654, 27-ID2655)  
 -ida (27-ID2655)  
 -ido (24-ID2652, 25-ID2653, 28-ID2664)  
 -iendo (28-ID2664)  
 -iese (23-ID2463)  
 -iesse (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458)  
 -iga (23-ID2463)  
 -io/-o (25-ID2653)  
 -ión (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458)

-ir (26-ID2654, 27-ID2655)

-ito/-ipto (27-ID2655)

-ivo (25-ID2653)

-(i)ón (27-ID2655)

-ora (27-ID2655)

-uerte (26-ID2654)

-ura (22R<sub>2</sub>-ID2525 R 2458, 27-ID2655)

IV. ÍNDICE DE TABLAS, ÁRBOLES Y LÁMINAS

- Tabla I: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla II: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla III: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla VI: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla V: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla VI: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Tabla VII: distribución obras García de Pedraza (apartado 1.2.1.)
- Árbol 1: García González de Herrera (apartado 1.2.2.1.)
- Árbol 2: Pedro Núñez de Herrera (apartado 1.2.2.1.)
- Árbol 3: García de Herrera (apartado 1.2.2.1.)
- Árbol 4: los Herrera, señores de Pedraza (apartado 1.2.2.1.)
- Árbol 5: Fernán García de Herrera (apartado 1.2.2.2.)
- Árbol 6: Pedro García de Herrera (apartado 1.2.2.2.)
- Árbol 7: García de Herrera (apartado 1.2.2.2.)
- Árbol 8: los Herrera de Ampudia (apartado 1.2.2.2.)
- Tabla VIII: métrica canciones García de Pedraza (apartado 1.3.3.1.)
- Tabla IX: métrica *dezires* García de Pedraza (apartado 1.3.3.2.)
- Tabla X: distribución obras Diego Hurtado de Mendoza (apartado 2.2.1.)
- Tabla XI: distribución obras Diego Hurtado de Mendoza (apartado 2.2.1.)
- Tabla XII: distribución obras Diego Hurtado de Mendoza (apartado 2.2.1.)
- Árbol 9: Diego Hurtado de Mendoza, primer conde de Priego (apartado 2.2.2.1.)
- Árbol 10: Diego Hurtado de Mendoza “de Cañete” (apartado 2.2.2.2.)
- Lámina 1: maestro de Sopenetrán. *El primer duque del Infantado* (c. 1470). Museo del Prado (Madrid) (apartado 2.2.2.3.)
- Árbol 11: Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado (apartado 2.2.2.3.)
- Esquema 1: relaciones entre los Mendoza y Pedraza (apartado 2.2.2.4.)
- Esquema 2: red de relaciones literarias en los folios estudiados (apartado 2.2.2.4.)
- Tabla XIII: métrica canciones Diego Hurtado de Mendoza (apartado 2.3.3.1.)
- Tabla XIV: distribución obras mosén Moncayo (apartado 3.2.1.)
- Tabla XV: distribución obras mosén Moncayo (apartado 3.2.1.)
- Árbol 12: Juan de Moncayo (I) (apartado 3.2.2.1.)

Árbol 13: Juan de Moncayo y Coscón (II) (apartado 3.2.2.2.)

Árbol 14: Sancho de Moncayo y Coscón (apartado 3.2.2.3.)

Árbol 15: los Moncayo (apartado 3.2.2.4.)

Tabla XVI: métrica canciones mosén Moncayo (apartado 3.3.3.1.)

Lámina 2: final del 23v (apartado 4.2.1.)

Lámina 3: principio del 87r (apartado 4.2.1.)

Tabla XVII: problemas transmisión Diego Hurtado de Mendoza (apartado 4.2.1.)

Tabla XVIII: problemas transmisión Diego Hurtado de Mendoza (apartado 4.2.1.)

Tabla XIX: problemas transmisión mosén Moncayo (apartado 4.2.2.)

Tabla XX: problemas transmisión mosén Moncayo (apartado 4.2.2.)

Tabla XXI: problemas transmisión mosén Moncayo (apartado 4.2.2.)

Tabla XXII: problemas transmisión mosén Moncayo (apartado 4.2.2.)

Lámina 4: detalle folio 137r (apartado 4.2.2.)

Lámina 5: SA7-72 (23-ID2463), f. 25r (apartado 4.2.2.)

Lámina 6: SA7-293 (24-ID2652), f. 139r (apartado 4.2.2.)

# *APÉNDICES*





## I. TESTAMENTO DE PEDRO NÚÑEZ DE HERRERA

F.1r Número 2.

Traslado simple de el testamento que otorgaron doña Blanca Enríquez, muger de Pedro Núñez de Herrera, y Gomes Guillén y Pedro de Montoya y Lope Fernández de Pedraça, testamentarios de el dicho Pedro Núñez, fecha en la villa de Serrejón a 26 de marco (*sic*) de 1431. Y por fin y muerte de dicho Pedro Núñez de Herrera quedaron por sus hijos lejítimos y de la dicha doña Blanca Enríquez, García de Herrera, Luis de Herrera, doña María de Guzmán, doña Elvira, doña Juana y doña Catalina.

(Entre "de Guzmán y doña Elvira y doña Juana y y doña Catalina: Registro del testamento de mi sennor / Pero Nunnes, que aya parayso.)

Testamento  
casa de Herrera.

Caxón 1.  
Número 54.

Benavente.  
Marzo 26  
año 1431.

MCCCLXI

F.2r Este es treslado bien e fielmente sacado de una carta de testamento escripta en papel que paresçe que fizieron e hordenaron donna Blanca Enríquez, muger que fue de Pero Nunnes de Herrera, ya defunto, e Gomes Guillén e Pedro de Montoya e Lope Fernandes de Pedraza, así commo testamentario del dicho Pero Nunes de Herrera por virtud de su poder que para ello tenía, la qual estava al pie de cada hoja della rablicada (*sic*) de una rábrica, e en fin della ansy mismo rabricada de la misma rábrica, syn otro syno ni nombre alguno segund que por ella paresçia, su thenor de la qual es este que se sigue. Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo donna Blanca Enriques, muger de mi sennor Pero Nunes de Herrera, que Dios aya, e Gomes Guillén e Pedro de Montoya e Lope Fernandes de Pedraza, testamentarios que somos del dicho Pero Nunes de Herrera, que Dios aya, e por virtud del poder que nos él dio para fazer e hordenar su testamento, del qual dicho poder el thenor d'él es este que se sygue. [*Al margen izquierdo*: Poder para testar del señor Pedro Núñez.] Sepan quantos este público instrumento /<sup>F.2v</sup> vieren cómo en el real de [*Al margen izquierdo*: A 25 de julio de 1430.] Almajano, estando y nuestro sennor el Rey, veintiçinco días del mes de jullio anno del nascimiento de nuestro sennor Ihesucrispto de mill e quatroçientos e treynta annos, en presençia de mí Nunno Fernandes de Tordelagana (*sic*), escribano del dicho sennor Rey e su notario público en la su corte e en todos los sus reynos, e de los testigos de yuso escriptos, [*Al margen izquierdo*: Pedro Núñez de Herrera, hijo de García González de Herrera, mariscal de Castilla.] este dicho día dicho Pero Nunnes de Herrera, hijo de García Gonçales de

Herrera, mariscal que fue del dicho sennor Rey, que Dios aya, estando en el dicho real en un tendejón, deliente (*sic*) en una cama en su entendimiento segund paresçia, dixo que por quanto por razón de la ocupaçión de la dicha dolencia no podía por sy hordenar su ánima e su fazienda e su testamento e postrimera voluntad, que otorgava e otorgó su poder conplido en la mejor forma e manera que [*Al margen izquierdo*: Doña Blanca Enríquez, muger de Pedro Núñez.] podía e de derecho devía a donna Blanca Enríquez, su muger, e a Lope Fernandes /<sup>F.3r</sup> de Pedraza, vezino de Uzeda, e a Gomes Guillén, vezino de la Torre de Mormojón, e a Pedro de Montoya, sus escaderos (*sic*) e criados, a todos quatro juntamente para que por él pudiesen hordenar e hordenasen el dicho su testamento e postrimera voluntad en la manera e forma que ellos entendiesen que hera más servicio de nuestro señor Dios e honrra suya e provecho de su ánima, e otorgava e otorgó de aver por firme e rato e grato, estávble<sup>1</sup> e valedero qualquier testamento e postrimera voluntad que los dichos donna Blanca Enríquez, su muger, e Lope Fernandes e Gomes Guillén e Pedro de Montoya juntamente sobre la dicha razón fiziesen e hordenasen, e quand conplido e bastante poder el avía para fazer e hordenar el dicho su testamento e postrimera voluntad otro tal e tan conplido e bastante, ese mismo dixo que otorgava e otorgó a los dichos donna Blanca Enríquez e Lope Fernandes e Gomes Guillén e Pedro de /<sup>F.3v</sup> Montoya, como dicho es. E por que esto fuese firme dixo que rogava e rogó a min el dicho escribano que lo synnale con mi synno e lo diese a los dichos sus testamentarios, e rogava e rogó a Lope Fernandes de Matandrino, vezino de Penatorna, aldea de Sepúlvega, e a Juan de Aguirre, vezino de la dicha villa de Sepúlvega, e a Miguell Rodrigues, clérigo, vezino de la Torre de Mormojón, e a Alfón del Aliseda e a Pedro de Toledo, sus criados, a Alonso Peres de Cátrez e a Diego Guadiana, vezinos de la villa de Pedrosa, que presentes estavan, que fuesen dello testigos. Que fue fecho el dicho ynstrumento en el dicho real de Almajano, día, mes e anno sobredicho. E yo el dicho Nunno Fernandes de Tordelagana, escribano del dicho sennor Rey e su notario público en la su corte e en todos los sus reynos fuy presente «a \todo/ lo que dicho es en uno con los dichos testigos, e a ruego e pedimiento e otorgamiento del dicho Pero Nunnes de Herrera este público /<sup>F.4r</sup> ynstrumento escriví en testimonio de verdad, fiz aquí este mío signo. Nunno Fernandes. Por ende nós los sobredichos donna Blanca Enríquez, muger del dicho Pero [*Al margen izquierdo*: Prosigue el testamento.] Nunnes de Herrera, que Dios aya, e Gómez Guillén e Pedro de Montoya e Lope Hernandes de Pedraça, testamentarios sobredichos, por virtud del dicho poder juntamente a nosotros dado e otorgado hordenamos el dicho testamento e postrimera voluntad del dicho Pero Nunnes de Herrera, que Dios aya, en esta manera. Primeramente mandamos e encomendamos su ánima del dicho Pero Núñez de Herrera a nuestro sennor Dios padre, que la crio e redemió por la su preçiosa sangre, e a la Virgen gloriosa santa María, su madre, que ruegue por ella, e a todos los otros santos e santas de la corte çelestial que rueguen por ella [*Al margen izquierdo*: Mándase enterrar en el combento de San Francisco de Salamanca.] por la su santa merçed. Otrosy mandamos que su cuerpo del dicho Pero Núñez que sea sepultado en el monesterio de san Francisco de dicha çibdad de Salamanca, e /<sup>F.4v</sup> mandamos que le fagan sus honrras bien e conplidamente, e quando la ovieren de hazer que salga la cruz de la yglesia mayor con el cabillo de los sennores de la dicha yglesia e la clerezía de los clérigos de la dicha çibdad e asy mismo los freyres de las órdenes que ovieren en la dicha çibdad de Salamanca, e mandamos les dean por su trabajo e

---

<sup>1</sup> Tacha la *u*.

por las misas que dixieren aquello que tienen de costumbre en la dicha çibdad, e mandamos que al séteno día que sea fecho su seteanario en el dicho monesterio asy por la misma vía que se hizo el día de las dichas onrras, e que les dean asy mismo su salario acostumbrado, e mandamos otrosy que fagan su cabo de anno bien e conplidamente, e mandamos que den a las dichas hórdenes de toda la dicha çibdad, asy de onbres como de mugeres por Dios sus pitaņas bien e conplidamente, e otrosy mandamos que a todos los pobres /<sup>F.5r.</sup> de la dicha çibdad e a otras personas que demandaren limosna aquel día que ge la dean, e mandamos que den de vestir a çinquenta pobres e dineros con que lo fagan, e mandamos que sea ofrendado dos annos en el dicho monesterio de doze panes cada día e media açumbre de vino e cosas, çirios de çera, e mandamos que digan [*Al margen izquierdo: 6 trentenarios*] por su alma seys trentenarios, los tres çerrados e los tres abiertos, e que les den por los dezir aquello que fuere costumbre, e mandamos al dicho monesterio de sant Francisco de la dicha çibdad, do su cuerpo está sepultado, quatro [*Al margen izquierdo: 4.000 maravedís.*] mill maravedís por que rueguen a Dios los dichos frayres por su ánima, e mandamos que digan por su ánima [*Al margen izquierdo: 300 misas cantadas por su ánima.*] trezientas misas cantadas e syeteçientas misas rezadas, e [*Al margen izquierdo: 700 reçadas.*] otrosy mandamos a las monjas del monesterio [*Al margen izquierdo: 1.000 maravedís a las monjas de santo Domingo de Toledo.*] de sant Domingo el real de Toledo, por que rueguen a Dios por su ánima, mill maravedís, otrosy mandamos que le sea fecho una sepultura de /<sup>F.5v.</sup> alavastro, la más honrrada que podiere ser, en el dicho monesterio de sant Francisco, e que le sea puesto ençima de su sepultura su estandarte de sus armas broslado de oro e un baçinete de banera e un escudo de azero e una lança de armas e una espada e unas espuelas. Otrosy mandamos que dean a la yglesia de sant Alfón del Serrejo por cargo que el dicho Pero Nunnez della tenía, para repararla, [*Al margen izquierdo: 3.000 maravedís a la iglesia del Serrejón.*] tres mill maravedís, otrosy por quanto el dicho Pero Nunnes se ocupó de un molino e un majuelo que hera de la capellanía que mandó donna Catalina Fernandes de Albornos, que es la santa Señora de la villa de Pedraça, que sea tornado a la dicha yglesia para la dicha capellanía, otrosy mandamos que los bienes rayces qu'el dicho Pero Nunnez obo tomado a Sancho Martines de Pedraça, que son en término de la dicha Pedrasa que le sean tornados asy como agora [*Al margen izquierdo: A la muger de Rodrigo de Soto 1.000 maravedís y un caiz de trigo.*] está, otrosy mandamos que den a la muger de Rodrigo de Soto por satisfaçión de algunas cosas que Pero Nunnes le tomó mill maravedís e un cafis /<sup>F.6r.</sup> [*Al margen izquierdo: A don Luis Núñez 1.000 maravedís.*] de trigo, e otrosy mandamos que den a don Luys Nunnes, arçediano de Sepulvega, por las escrivanías que por nos le mandó tomar de los anos pasados dos milll maravedís, otrosy mandamos que pagando su muger de Fernand Ianes el pan que Fernando Fallado que ella con su marido devían que les sean tornados çiertos bienes rayzes que les fueron tomados, por quanto los bienes muebles le tornamos, otrosy mandamos que den a los clérigos del cabildo de Pedrasa e de Cabo Sierra por la parte<sup>2</sup> por la parte de la mar de la Velilla que Pero Nunnes conpró, demás de lo qu'él les dio, mill maravedís por quanto entendemos que tenía cargo dello, otrosy mandamos que por la heredad e molino e otros bienes qualesquier que fueron de la muger de Ruy Garçía de Rehoyón que den por su ánima por enmienda de los dichos bienes mill maravedís para misas cantadas, otrosy mandamos que den a Estevan Sanches, pastor, en emienda de çiertas ovejas qu'el dicho sennor le mandó

---

<sup>2</sup> Tachado *por la parte*

tomar e otras cosas mill maravedís, otrosy mandamos que den a la muger de Rodrigo Rodrigues de Torre de Mormojón el pajar con su corral en /<sup>F.6v.</sup> emienda de las cosas e que le suelten la mitad de lo que fue sabido que era suyo de las vinnas, otrosy mandamos que den a Juan García de la Torre de Mormojón por satysfacción de algunas cosas que le fueron tomadas por el dicho sennor mill e quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Juan Alfon Carrillo de la Torre de Mormojón en emienda de algunas cosas que Pero Nunnes le tomó dos mill maravedís e a Pero Ninno (*sic*) de la Torre mill e quinientos maravedís en emienda de algunos agravios que Pero Nunnes le hiso e le tomó, otrosy mandamos que den a su hijo de Fernand Alfonso Pasarón de la Torre mill e quinientos maravedís por emienda de lo que Pero Nunnes le tomó, otrosy mandamos que den a Martín Fernán d'Escopona, clérigo de la Torre, çiento e çinquenta maravedís de la viga que le fue tomada por el dicho sennor para la media lonbarda, otrosy mandamos que den para misas que digan por ánima de Iohan Rodrigues, su capellán que fue, o a su heredero, quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Pero Sanches el Viejo, veçino de Arroyo del Puerco, en emienda e satysfacción de algunas cosas que Pero Nunnes le tomó dos mill maravedís, otrosy mandamos que den a su nieto Gomes Pérez mill maravedís de algunas cosas que Pero Nunnes le tomó, otrosy /<sup>F.7r.</sup> mandamos que den a María Fernandes, suegra de Alfón del Arroyo del Puerco, las casas e heredades rayzes que ella tenía en el Arroyo del Puerco, otrosy mandamos que tornen a los herederos de Andrés Peres, mayordomo que fue del Arroyo el Puerco las casas que son en la plaça del Arroyo el Puerco, donde él morava, otrosy mandamos que las casas que son en el Arroyo del Puerco que fueron de Gonçalo Dogán que sean tornadas a sus herederos, otrosy mandamos que unas casas que fueron tomadas por el dicho sennor a Sanguinno que ge las den, otrosy mandamos que den Alfón del Arroyo del Puerco por enmienda de algunas cosas que Pero Nunnes le tomó dos mill maravedís, otrosy mandamos que den Alfón de Çagues, su escribano del dicho sennor, que le tomó por ennojo que ovo d'él, çient doblas valadíes e quinientos maravedís, e otrosy mandamos que den a María de Herrera, hermana del dicho Pero Nunnez, diez mill maravedís, otrosy mandamos que den a Pedro de Herrera, su hijo del dicho Pero Nunnez, un arnés de Milán cunplido e unas goçeas e una hacha de a pie e otra de a cavallo e una lança d'armas e un (*sic*) espada de armas e un jaserán e un cavallo e diez mill maravedís, [*Al margen izquierdo*: Juan de Herrera, hijo.] otrosy mandamos que den a Juan de Herrera, hijo del dicho Pero Nunnes, un arnés complido de Milán e un jaserán e çinco mill maravedís, otrosy [*Al margen izquierdo*: Juana.] mandamos que den a Juanna, hija del dicho Pero Nunnes, /<sup>F.7v.</sup> para ponerse monja, çinco mill maravedís, otrosy mandamos que den a Pedro de Herrera, vesinno de Çibdad Rodrigo por cargo que d'él tenía el dicho Pero Nunnes çinco mill maravedís, otrosy mandamos que den a Diego Maldonado, criado del dicho Pero Nunnes, por cargo que d'él tenía quatro mill maravedís, otrosy mandamos que den a Lope de Pedraza, su criado, por cargo que d'él tenía diez mill maravedís, otrosy mandamos que den a Pero de Montoya, su criado, por cargo que d'él tenía el dicho Pero Nunnes seys mill maravedís, otrosy mandamos que den a Gomes Guillén, alcayde de la Torre, çinco mill maravedís por cargo que d'él tenía, otrosy mandamos que den Alfonso de Çagues, su escribano, por cargo que d'él tenía çinco mill maravedís, otrosy mandamos que den Alfonso de Çerdera por cargo que d'él tenía tres mill maravedís, otrosy mandamos que den a Juan de Grijalva por cargo que d'él tenía çinco mill maravedís, otrosy mandamos que den a Fernand Alfonso Guardiania (*sic*) mill maravedís por cargo que d'él tenía, otrosy mandamos que den a Lope de Grijalva, su camarero, por cargo que d'él tenía

dos mill maravedís, otrosy mandamos que den a Ruy Gonçales, criado del dicho Pero Nunnes, en dineros quatro mill maravedís e unos pannos de Beria (*sic*) para su esposa, otrosy mandamos que den a Diego /<sup>F.8r.</sup> de Guadianna por cargo que d'él tenía tres mil maravedís, otrosy mandamos que den a Juan, el maestre, por cargo que d'él tenía dos mill maravedís e a Mençía, su muger, mill maravedís, otrosy mandamos que den a Garçía Gonçales, su criado, para su casamiento dos mill maravedís e a Alfonso del Aliseda para su casamiento otros dos mill maravedís, otrosy mandamos que den a su muger del dotor Pero Nunnes del Castillo para enmienda de çiertas cosas que fueron tomadas al dicho dotor Pero Nunnes del Castillo en el Arroyo del Puerco çinco mill maravedís e dos azémilas, otrosy mandamos que den e paguen a Pero Suares de Santa María los maravedís por que está enpenada la sylla e freno de placa que Pero Nunnes le enpenó, e sea tornada la dicha sylla e freno a mí, la dicha donna Blanca Enrriques, otrosy mandamos que den a Pero Alvares d'Ávila, que Pero Nunnes le tomó de unas terçias de Pedrasa e su tierra (*sic*), diez mill maravedís, e mandamos que den [*Al margen izquierdo*: Luis, hijo.] al ama de Luys, hijo del dicho Pero Nunnes, un par de panos de San Juan e tresyentos /<sup>F.8v.</sup> maravedís, otrosy mandamos que den Alonso Peres de Çaques por cargo que d'él tenía el dicho Pero Nunnes mill maravedís, otrosy mandamos que den a Pedro de Camasón, su criado, quinyentos maravedís, otrosy mandamos que den a Fernando de Çéspedes por cargo que d'él tenía quinientos maravedís, otrosy mandamos que den Alfonso de Toro, su criado, por cargo que d'él tenía ochoçientos maravedís, otrosy mandamos que den Alfonso del Varco, su criado, por cargo que d'él tenía quinientos<sup>3</sup> \mill/ maravedís e a Anton Ruys otros seysçientos maravedís, e otrosy mandamos que den a Juan Garçía por cargo que d'él tenía quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Juan Freyle por cargo que d'él tenía quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Diego de Çaques seysçientos mill<sup>4</sup> maravedís, otrosy mandamos que den a Diego de Çaquas seysçientos maravedís, otrosy mandamos que den a Juan de las Parronillas quinientos maravedís. E esto mandamos a los sobredichos por cargo que dellos tenya el dicho Pero Nunnes por serviçio que le avían fecho. Otrosy mandamos que den al [*Al margen izquierdo*: Doña María de Gumán, hija.] amo de donna María de Guzmán, hija del dicho sennor Pero Nunnes, seysçientos maravedís, otrosy /<sup>F.9r.</sup> mandamos que den a Gonçalo de Paredes quinientos maravedís, otrosy que den Alonso Sanches, a su ixo, quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Diego de Torienço quinientos maravedís, otrosy que den a Rodrigo de Beja quinientos maravedís, otrosy mandamos que den a Garçía de Sepúlvega una cota de hierro e unos braçales, e mandamos otrosy Alfón del Barco el Romo otra cota de hyerro e unos braçales, e a Garçía de Casasola una cota de hierro e unos braçales, por cargos que dellos tenya el dicho Pero Nunnes, que le avía servido, otrosy mandamos a los moços de cámara Alosyco, hijo de Gomes Guillén, e Peryco de Toledo e Gomesyto, que yo la dicha donna Blanca Enrriques que los satysfaga por cargo que dellos tenía el dicho Pero Nunnes, otrosy mandamos a Juan Sanches, cosinero, unna clocha (*sic*) e seysçientos maravedís, otrosy que den Andrés Tosynero otra ropa e tresyentos maravedís por el cargo que dellos tenía, otrosy mandamos a Juan d'Aivyri e a Tristán e a Fernán d'Alemasa e a Pero Gallego, sus onbres de pie, a cada uno çient maravedís e sendas ropas de pardo forradas de blanco por cargo que dellos tenía, otrosy a Juanillo de las Espuelas otra ropia (*sic*) e çient maravedís,

---

<sup>3</sup> Tachado *quinientos*.

<sup>4</sup> Tachado *mill*.

otrosy que den a Juan Folgado dosyen-/<sup>F.9v.</sup> tos maravedís e un cañís de trigo por cargo que dellos tenía el dicho Pero Nunnes, otrosy mandamos que si algunas otras cosas paresçieren qu'el dicho sennor Pero Nunnes tomó o sea cargado en alguna manera allende de las cosas suso declaradas, que la dicha sennora donna Blanca Enrriques que las satisfaga commo mejor entendiere qu'es serviçio de Dios e pro de su ánima del dicho sennor Pero Nunnes. E pagado e cunplido este dicho testamento e las mandas en él contenidas mandamos que todos los bienes muebles e rayçes qu'el dicho Pero Nunnes dexó, que sacado lo que pertenesçe a mí, la dicha donna Blanca Enrriques, asy por rasón de las ganancias e conpras que se hisieron durante el matrimonio entre el dicho Pero Nunnes e mí, commo en otra qualquier manera, la mitad de las quales dichas ganancias e conpras que aya la dicha donna Blanca Enrriques libres e qyptos sin contrario alguno, [*Al margen izquierdo*: Herederos Garçía de Herrera, Luis, doña María de Gusmán, doña Elvira, doña Juana y doña Catalina, sus hijos.] que todo lo otro que lo ayan e hereden yualmente Garçía de Herrera e Luys de Herrera e donna María de Gusmán e donna Elvira Duque e donna Juana e donna Catalinna, sus hijos, legítimos herederos e de mí la dicha donna Blanca Enrriques, pero que a salvo finquen los bienes que /<sup>F.10r.</sup> son mayoradgo o paresçieren ser mayoradgo al dicho Garçía de Herrera, hijo mayor del dicho Pero Nunnes e mí, que los aya él por mayoradgo sin parte alguna de los otros sus hermanos, e que los otros bienes fincables allende del dicho mayoradgo o mayoradgos que los hereden e ayan e partan yualmente e por yguales partes commo dicho es. E por esta carta de testamento revocamos todos e qualesquier testamentos e codiçillos qu'el dicho Pero Nunnes fasta aquí oviese fecho o hisiese en qualquier manera, e queremos que non valan ni ayan fuerça ni efecto alguno ser (*sic*) no este testamento e postrimera voluntad que agora fasemos por virtud del dicho poder a nós dado e otorgado por el dicho Pero Nunnes, e queremos que si este dicho testamento e postrimera voluntad no podiere valer por testamento que vala por codeçillo e sy no pudiere valer por codeçillo que vala por postrimera voluntad del dicho Pero Nunnes. E otrosy mandamos e ordenamos que aya la dicha sennora donna Blanca Enrriques para su mantenimiento cada anno treinta mill maravedís e que los aya de la renta /<sup>F.10v.</sup> de los bienes que fueron e fincaron del dicho Pero Nunnes, e estos dichos treinta mill maravedís que los aya allende de los frutos que oviere de aver e le pertenesçieren de los bienes de los dichos sus hijos por ser su tutrís. Fecho e otorgado fue este testamento que los sobredichos donna Blanca Enrriques e Lope Fernandes e Gomes Guillén e Pedro de Montoya, testamentarios, hisieron en el Serrejón a veinte e seys días del mes de março, anno del nascimiento de nuestro sennor Jhesucrípto de mill e quatroçientos e treynta e un annos. Testigos que a esto fueron presentes, llamados, espeçialmente rogados para esto que dicho es Fernand Sanches, clérigo, cura del Serrejón del Puerco e Alonso Fernandes, clérigo, cura de Santa María de Pedrasa, e Alonso Pérez de Tiedra, vesino de Arroyo del Puerco, e Juan Freyle e Alonso Pérez de Çaques e Alonso del Aliseda e Pedro de Cemaso, vesino de Pedraza, criados del dicho sennor Pero Nunnes de Herrera.

II. EXTRACTO DEL DOCUMENTO EN QUE SE INCLUYE EL TESTAMENTO DE  
PEDRO GARCÍA DE HERRERA, MARISCAL DE CASTILLA

1670, marzo, 4 / Madrid

Traslado certificado de otro traslado realizado en Madrid en 2 de junio de 1511 de una carta de privilegio de los reyes Isabel y Fernando, dada en Toro a 4 de noviembre de 1476, por la que confirman a García de Herrera, hijo del mariscal Pedro García de Herrera, una carta de privilegio anterior otorgada por el rey Enrique IV dada en 26 de marzo de 1465 por la que aprueba la partición de los maravedís que el mariscal tenía en juro de heredad entre sus hijos legítimos.

Inserta:

a) 1466, octubre, 29 / Medina del Campo (Valladolid).

Carta de privilegio otorgada por el rey Enrique IV en favor de Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla, confirmando un albalá concedido por él al mariscal y aprobando el testamento del mismo y la partición que de los juros de heredad que tenía concedidos hicieron sus herederos.

Inserta:

a) 1455, marzo, 16 / [s.l.]

Carta de albalá concedida por Enrique IV a Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla.

b) 1455, enero, 3 / Ampudia (Palencia)

Testamento de Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla.

Yn Dei nomine amén. Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo, Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla y del consejo del rey nuestro Señor, estando enfermo de mi cuerpo e dolencia que Dios por su merced me quiso dar, y sano en mi buena memoria y entendimiento, porque la vida deste mundo es yncierta porque el ome no save el día ni la ora que

Dios enbiará por él y la muerte es yncierta, e porque muchas vezes acaesce de los hombres morir sin testamento, de los quales se sigue gran perjuicio al ánima porque en los vienes que dan y dejan quedan ruidos y escándalos y pleitos entre los herederos, por ende adqueriendo (*sic*) lo sobre dicho evitar e arredrar, y creindo (*sic*) firmemente en la Santa Trenidad, Padre, Hijo y Espérito Santo, que son tres personas y una ecensia (*sic*) devina, otorgo y conosco que yo ago<sup>5</sup> y hordeno este mi testamento y postrimera voluntad a servicio de nuestro Señor Dios y de nuestra Senora Senora (*sic*) Santa María su madre a quien yo [.]en[.]ada<sup>6</sup> en todos los mis fechos y ha honrra y servicio de todos / los santos y santas de la corte selestial (*sic*). Primeramente ofresco la mi ánima a nuestro Señor Dios, que la redimió y compró por la su presiosa sangre, y el cuerpo a la tierra donde fue formado y criado, y mando que quando la voluntad fuere de nuestro Señor Dios de me llevar deste mundo que el mi cuerpo sea enterrado y sepultado en la iglesia de San Miguel de la villa de Fuenpudia, en la capilla mayor, delante del altar mayor. Yten mando que se aga y acave el hospital que yo tengo aquí, en esta mi dicha villa de Fuenpudia, y mando para que le agan y reconozcan<sup>7</sup> acaben que se le den CVI¶ maravedís que el consexo desta dicha villa me havía de dar de servicio deste presente ano de la fecha desta carta de testamento; e mando que tengan en el dicho hospital pobres, a los quales mando para su aprovechamiento y mantenimiento XXX cargas de pan e II ¶ D maravedís de la renta del lugar de Raiazes, el qual dicho lugar de Raiazes con sus términos y rentas dejo y mando que sea para aprovechamiento de los pobres que en él estubieren, que sea patrón del dicho hospital el señor que fuere de la dicha mi villa de Fuenpudia, e mando más para aprovechamiento de los dichos pobres D maravedís de la martiniega de Vellotoria e Marnón (*sic*) que el dicho consexo da por el mayorazgo / de Raiazes, e mando que los pobres que allí estubieren que estén según y por la usa<sup>8</sup> (*sic*) y hordenanza que están los pobres de la cofradía de Esgeva de Valladolid u del ospital que tiene fecho el conde de Haro en Medina de Pumar u del hospital de Medina del Canpo que hizo el obispo de Cuenca. Otrosí mando que se diga cada día en el dicho hospital por que tengan este cargo<sup>9</sup> una misa resada por mi ánima y mando a los clérigos de la dicha de Fuenpudia por que digan la dicha misa en el dicho hospital por que tengan este cargo los II ¶ DCCCLXV maravedís que yo tengo por juro de heredad en las martiniegas de la villa de Bezerril de Campos. E por esta mi carta de testamento se los renuncio y traspaso, y suplico y pido por merced al Rei mi Señor que por virtud de la facultad que yo tengo del Señor Rei don Juan, su padre, cuia ánima Dios aya, que aga merced dellos a los dichos clérigos y se los mande asentar en sus libros. E mando que la dicha horden del dicho

<sup>5</sup> Corregido sobre ilegible la *a*.

<sup>6</sup> Corregido. Ilegible.

<sup>7</sup> Tachado *reconozcan*.

<sup>8</sup> Posiblemente *usanza*.

<sup>9</sup> Tachado *por que tengan este cargo*.



hospital e de los pobres dél y de todas las otras cosas que se an de hazer y hordenar en el dicho hospital / sea a la hordenanza del abad de Matallana e Pero Martines, cura, e que se ha ordenado según la hordenanza y reximiento que ellos dieren que se deve tener para rexir y administrar el dicho hospital de Oya<sup>10</sup> de Conte (*sic*), e mando que dada la horden por los suso dichos, dende en adelante tengan la administración y reximiento del dicho hospital los dos curas de las dos yglesias desta dicha villa, nombrados en cada año por el censero, e mando que el patrón del dicho hospital del dicho lugar de Raiaces sea el que fuese señor de la dicha mi villa de Fuenpudia. Y otrosí mando cerca de lo que se ha de dar a la dicha yglesia de San Miguel desta dicha villa y clérigos della por mi enteramiento (*sic*) que se dé lo que yo tenía por una vez acordado con el bachiller Juan Rodrigues de Fuenpudia que se diese por mi enterramiento en la yglesia de Santa María de Valladolid, y mando que esa misma horden y manda se tenga en la dicha yglesia y clérigos de San Miguel desta dicha villa de Fuenpudia, pues que aquí hordeno que se aga el dicho mi enterramiento, según dicho es; la qual dicha horden e manda se tenga en la yglesia / e clérigos de San Miguel desta dicha villa de Fuenpudia, porque aquí hordeno que se «aga el dicho mi enterramiento, según dicho es; la qual dicha horden dirá el dicho bachiller Juan Rodrigues, y aquello mando que se cunpla y guarde. Otrosí mando a García, mi hixo, las dos casas mías de la villa de Sandino y en (*sic*) sus términos y con los CLD maravedís de juro de heredad e I ¶ CLXV maravedís y medio e yantar e martinega (*sic*) que allí tengo en la dicha villa de Sandino, demás de los I ¶ D maravedís que yo he dado al monesterio y frailes de San Francisco de Castrojeriz, con condición que el dicho García se aparta (*sic*) y no tenga que fazer en los otros bienes míos que yo tengo y en los bienes que hube a (*sic*) dona a (*sic*) María de Ayala, mi muxer, que Dios aya, por quanto yo doy las dichas casas, heredades y dineros de lo que le viene de [...]»<sup>11</sup> parte de mis bienes e de la dicha dona María, esto se entenda que aya su parte de lo que le viene del muebele (*sic*) e por la tercia parte de mis bienes, afuera el mayorasgo, que era mi voluntad de le mejorar de los otros mis hixos, lo qual todo lo mando por los muchos y buenos y leales servicios que el dicho García me ha fecho e haze de cada día; y mándole las dichas casas y heredades y CL ¶ CLXV maravedís / e medio al dicho García, mi hixo, y con condición que si el dicho García, mi hixo, fallasiere sin dejar hijos lexítimos herederos, que todo se torne al conmendador (*sic*) Gómez de Herrera e Diego de Herrera e Sancho de Herrera y Luis e Martín e Alfonso, mis hijos, o a lo que dellos o hixos dellos fueren vivos. Otrosí le mando y renuncio y traspaso al dicho García, mi hixo, las rentas que yo tengo en la dicha villa de Sandino para que los aya y tenga y sean suiios propios, y suplico y pido por merced al Rey mi Señor que les quiera hazer merced dellas y de le mandar dar e dé sus cartas de pago y privilegios que su

<sup>10</sup> Lectura dudosa. Puede ser *Aya*.

<sup>11</sup> Tachado, ilegible.

magestad entendiere ser cunplideros por virtud de la facultad que yo tengo del dicho señor Rey don Juan, cuja anima Dios aya, y sean suos propios, y suplico e pido por merced dello se le mande dar y dé sus cartas de privilegios de (*sic*) su magestad entendiere ser cunplideros por virtud de la facultad que yo tengo del dicho señor Rey don Juan, cuya ánima Dios aya. Otrosí mando a Martín, mi hixo, en parte y cuenta de la parte que de mis bienes le vinieren e de la dicha dona María, mi mujer, su madre, que aya y tenga y sean suos propios e libres e quitos y desenbarasados / los VIIIº ¶ maravedís de juro de heredad que yo tengo situados en la villa de Palacios de Canpos, se los renuncio y traspaso, e pido y suplico por merced al dicho Señor Rey que le quiera hazer merced dellos para que los aya e tenga de su altesa e senoría desde primero día de henero de la fecha desta carta en adelante para sienpre jamás, según que yo aya (*sic*) e tenía de su merced e senoría, en esta manera y en esta condición, que si él falliesse sin dejar hijos lejítimos, que se tornen en los otros dichos mis hijos de suso nombrados o nietos o descendientes. Otrosí mando que por los muchos e buenos y leales servicios que Sancho de Escovar, mi camarero, me ha fecho, que le non sea demandada cuenta de cosa alguna de lo que asta aquí él aya resevido por mí, e le doy por mí y le doy porque yo de todo ello ello (*sic*) por quanto él me dio buena cuenta y razón de todo ello. Y ruego y mando a Pedro \de Ayala/, mi hixo que le aya por suio y le aga algunas gracias por los servicios que me a fecho. Otrosí mando que unos capítulos de quejas que el censero desta mi Fuenpudia me enbiaron con Pedro Martines, cura, que vaya con ellos el abad de Matillana, el dicho Pedro Martines vaia a Valladolid y lo muestren al licenciado de Toledo y al dotor de Villagarcía, y lo que ellos determinasen en sus conciencias / cerca de las dichas quejas de los dichos capítulos mando que aquesto se aga y cunpla. Otrosí mando que los CVI ¶ maravedís que yo devo a siertas personas del Consexo me prestaron para mi despensa el on[.] [...]<sup>12</sup> de CLIII, CVLIIIº, que se page de mis bienes a las personas que lo prestaron. Y otrosí mando que se pagen algunos maravedís que algunas personas me prestaron, como para satisfazer algunas penas que se llevaron devidamente, que se dé al dicho cura Pero Martines XX ¶ maravedís para que los él satisfaga e pague a aquellas personas que lo huvieren de haver. Otrosí mando que las cosas que yo di a Gerónimo de Matallana, mi criado, las quales eran de Juan de Condres, que confieso y otorgo por este mi testamento que las di y agora doy<sup>13</sup> si se las puedo dar. Otrosí mando que sea horra y libre Inés, mi esclava, e su hixo y desde agora los ahorro e doi por libres, e ansí mismo a Madalena y a su hixo los ago libres, a los quales mando que den cada I ¶ maravedís e tres cargas de trigo para agora, y ansí mismo le doy a las dichas Inés e Madalena una de aquellas casas en que aora moran para ella, y sean suias. Otrosí mando que todos los maravedís que fueren devidos a mis herederos<sup>14</sup> escuderos, así centineros /

---

<sup>12</sup> Borrado.

<sup>13</sup> Lectura dudosa *doy*.

<sup>14</sup> Tachado *herederos*.

como de tierras e homes de pie y paxes e mocos<sup>15</sup> (*sic*), se les pague e que luego se busque de donde se pueda pagar e se ponga luego en obras. Otrosí do y otorgo todo mi poder cunplido según que lo yo he, según que mejor e más cunplidamente lo puedo y devo dar otorgar de derecho a dona Elvira de Roxas, abadesa del monasterio de las Huelgas de la dicha villa de Valladolid, mi hermana, e a Pedro de Acuña, guarda mayor del Rey nuestro Señor y de su Consexo, e a don García, abad de Matillana, a todos tres juntamente e no al uno sin el otro, para que sean mis alvaceas e testamentarios y executores, e puedan mandar, hazer mandas e legatos e fidecomisos así a mis hijos como a otras qualesquier personas y por mi ánima o en otra qualquiera manera para descargo de mi conciencia, puramente e con las condiciones e modos y vínculos según y como quisieren e por bien tubieren, para que agan y puedan hazer mis obsequias e para que executen e cunplan y puedan executar e cunplir las mandas e mejorías e legatos que yo lo (*sic*) he fecho por este mi testamento e las que ellos hizieren, y para que agan y puedan facer cerca desto que dicho es y cada cosa dello / todas las cosas que yo mismo y podría hacer vien así como si io mismo las hiciese y otorgase, e le doi licencia e facultad e poder cunplidamente para que cada y cuando ellos quisieren y por vien tubieren, sin licencia y mandado de juez ni alcalde ni de otra justicia ni de oficial alguno e por su propia authoridad, cada uno y qualquiera dellos puedan entrar e tomar todos mis bienes muebeles (*sic*) y parte dellos e los puedan vender e rematar en almoneda pública o fuera della sin atender ni aguardar término ni plaso alguno que sea de fecho ni de derecho ni de otra soblenidad (*sic*) ni sustancia alguna, y puedan demandar e recaudar y resivir e cobrar todos los maravedís por que así fueren vendidos e rematados para executar y cunplir y hazer pago todas las mandas y legados y obsequias y cosas contenidas en este mi testamento y los que ellos le hizieren y mandaren a cada cosa y parte, para lo qual les doy y otorgo todo mi poder cunplido, lleno y bastante, con todas las sus ynsidencias y dependencias, emerxencias y conexidades y cunplida, libre y general administración, y prometo y otorgo de lo haver y que mis herederos lo abrán por firme, rato, grato, estable y valedero para aora y en todo tienpo todo lo suso dicho y cada una cosa della, so obligación / de todos mis bienes que para ello expresamente obligo. Y cunplido y pagado este mi testamento, mandas y legados y obsequias en él contenidas, e a las que sobredichos hicieren e mandaren e a cada cosa dello, en todo lo que demás fincare y remaniese dejo por mis herederos universales a los dichos Pedro de Ayala e García de Herrera e comendador Gomes de Herrera, mis hixos<sup>16</sup>, e Diego e Sancho e Luis y Martín e Alfonso de Herrera, mis hijos. Y por esta carta de testamento revoco y doi por ninguno e de ningún [.]<sup>17</sup> valor otro qualquier testamento o testamentos e mandas y codecilos que yo asta aquí aya fecho e

---

<sup>15</sup> Por *moços*.

<sup>16</sup> Tachado *mis hixos*.

<sup>17</sup> Tachado, ilegible.

manda (*sic*) así por palabra como por escrito, e mando que no valan si no éste que yo agora ago e hordenado e lo que fuere hordenado y mandado por los dichos testamentarios e executores, lo qual mando que vala por mi testamento e se valiere por mi testamento, si no mando por si no mando<sup>18</sup> mi cobdecilio y si valiere<sup>19</sup> y si no mando que por (*sic*) vala por mi pos<sup>20</sup> prostimera (*sic*) voluntad en aquella mejor manera y forma que pueda valer de derecho. E porque esto sea firme y no venga en duda otorgo esta carta de testamento ante Lope Rodrigues de Dueñas, escribano de cámara del Rey nuestro Señor y su notario público en la su corte y en todos los sus reynos y señoríos, que es presente, al qual rogué que la escriviese y ficiese escrevir con su signo, / e a los presentes que fuesen dello testigos. Que fue fecha y otorgada en la villa de Fuenpudia a tres días del mes de henero, ano del nacimiento de nuestro Señor Jesuchristo de ¶ CCCLV (*sic*) anos. Desto son testigos, que fueron presentes a lo que dicho es, llamados e rogados Tirso de Escovar, camarero de Lope de Vollanos, maestre escuela, e Gomes García de Palencia, escuderos de dicho señor mariscal, y fray Alfonso Moso, monxe del monasterio de Matallana e Gomes Maldonado y Alfonso de Duenas y Pedro Cantero, repostero, e Juan de Llanos, criados del dicho señor mariscal. Va escrito entre renglones en la primera plana en un lugar o [...]<sup>21</sup> tu y en otro lugar a des fuera, no le enpeça. Yo, el dicho Lope Rodrigues de Duenas, escribano y notario suso dicho, fui presente a todo lo que dicho es en uno de (*sic*) los dichos testigos, a ruego y otorgamiento del dicho señor mariscal fice escrevir esta carta de testamento, y va escrito en dos ojas y media de pliego con esta, en que va mi signo en fin de cada plana, señalado de mi rública e fue (*sic*) y fice en ella este mi signo a tal en testimonio de verdad. Lope Rodrigues.

c) 1455, abril, 20 / [s.l.]

Partición de los juros de heredad de que disfrutaba el mariscal Pedro García de Herrera entre sus hijos García, Diego, Sancho, Luis, Martín y Alfonso.

Certificación al final:

Concuerta este traslado con el que ba asentado en los libros de mercedes de su magestad que están a mi cargo, y este se da en virtud

---

<sup>18</sup> Tachado *si no mando*.

<sup>19</sup> Tachado *y si valiere*.

<sup>20</sup> Tachado *pos*.

<sup>21</sup> Ilegible.

de un villete de don Graviel Peres de Carión (*sic*), mi compañero, en XXVIII de febrero de ¶DCLXX años por los libros de su oficio, en Madrid, a IIII de março de ¶DCLXX años.

Ignacio Baptista de Riba (*rubricado*).

III. ESTRENAS DE JUAN DE DUEÑAS (ID0488)

**Cançión Johán de Duenyas**

Aunque veo qu'es mi danyo  
ser de ti, senyora, yo  
por todo tuyo me do  
en estrenas del buen anyo.

E renunçio, de oy más, 5  
todo mi franco poder  
a ti, que puedes fazer  
de mí quanto te querrás;  
e, con un amor estranyo  
con que mi alma te adora, 10  
me do por tuyo, senyora,  
en estrenas del buen anyo

E si bien me fizieres  
si no tanto se me da,  
que propuesto tengo ya 15  
de ser tuyo, si me quieres;  
e donde no sin enganyo  
te juro qu'en todas maneras  
lo seré –aunque no quieras–  
en estrenas del buen anyo. 20

IV. FOLIO 15R

