

*Juan Agraz y Juan Marmolejo, poetas de
cancionero: estudio y edición de su poesía*

Autor: Javier Tosar López

Tesis doctoral UDC / Año 2022

Directora: Dra. Cleofé Tato García

Programa de doctorado: *Estudios Literarios*



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Artes serviunt vitae, sapientia imperat

Séneca

A Helena, Jorge y Javi

RESUMEN

Juan Marmolejo y Juan Agraz son dos poetas cuatrocentistas cuyo reducido corpus —especialmente en el caso del primero— parece no haber suscitado la atención de la crítica. Este trabajo ofrece la edición crítica íntegra de su producción que, diseminada en distintas fuentes, se antoja más significativa de lo que hasta ahora hemos supuesto. Ha resultado necesario realizar el estudio de la transmisión textual y el de su poesía, capítulos que anteceden a la edición, pero también la aproximación a la trayectoria vital de los escritores, tanto a partir de la información extraída de los textos como de aquella que aportan otras fuentes. Marmolejo practica la poesía amatoria con varios poetas vinculados a la corona de Aragón y se adentra en el campo satírico-burlesco con Juan Agraz: la peculiar contienda entre ambos revela el dominio de técnicas de composición como la *ajuda* y la *tensó*, poco frecuentes en la poesía cancioneril castellana. Además de su papel en este intercambio, Juan Agraz comparte otros con autores de la talla de Santillana, Mena y Montoro, pero también despliega sus versos en el terreno amoroso, el elegíaco... En definitiva, la obra de Marmolejo y Agraz los convierte en escritores representativos de una época.

RESUMO

Juan Marmolejo e Juan Agraz son dous poetas catrocentistas cuxo escaso corpus —especialmente no caso do primeiro— parece que non suscitou a atención que merece por parte da crítica. Este traballo ofrece a edición crítica íntegra da súa produción que, diseminada en distintas fontes, antóllase máis significativa do que supuxemos ata o momento. Foi necesario realizar o estudo da transmisión textual e o da súa poesía, capítulos que anteceden á edición, mais tamén a aproximación á traxectoria vital dos escritores, tanto a partir da información extraída dos textos, como daquela que aportan outras fontes. Marmolejo practica a poesía amatoria con varios poetas vinculados á Coroa de Aragón e adéntrase no campo satírico-burlesco con Juan Agraz: a peculiar contenda entre ambos revela o dominio de técnicas de composición como a *ajuda* e a *tensó*, pouco frecuentes na poesía cancioneril castelá. Ademais do seu papel neste intercambio, Juan Agraz, do que conservamos un número máis amplo de poemas, comparte outros con autores do talle de Santillana,

Mena e Montoro, mais tamén desprega os seus versos no terreo amoroso, elexíaco... En definitiva, a obra de Marmolejo e Agraz fainos representativos dunha época.

ABSTRACT

Juan Marmolejo and Juan Agraz are two 15th-century poets with scarce production—especially the former’s—, for which they have passed unnoticed for critics. This work offers the edition of their complete works, scattered on different sources, which has turned out to be far more significant than what we have thought. The study of the text transmission process and their poetics precede the edition of the poems, but it was also necessary to approach the poets’ pathway through life, based on the information in the texts and other sources. Marmolejo shares love poetry skills with several poets linked to the Crown of Aragón and goes deep into the satirical field with Juan Agraz: a peculiar dispute between them reveals their knowledge of writing techniques like the *ajuda* and the *tensó*, very uncommon in Spanish *cancionero* poetry. Beyond his role in this poetic exchange, Juan Agraz shares verses with other authors of the stature of Santillana, Mena and Montoro, but also displays his poetic art in the fields of love, eulogy... In short, Marmolejo and Agraz are representative writers of their time.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. OBJETIVOS	15
1.2. METODOLOGÍA	16
1.3. ESTE TRABAJO	18
2. JUAN MARMOLEJO	23
2.1. CUESTIONES PREVIAS	23
2.2. REPERTORIO POÉTICO	26
2.2.1. ATRIBUCIÓN DE LOS POEMAS E INSERCIÓN EN LAS SERIES EN QUE SE INSCRIBEN	28
2.2.2. POSIBLE PRODUCCIÓN PERDIDA	32
2.3. EL AUTOR	37
2.3.1. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE LOS TEXTOS POÉTICOS	38
2.3.1.1. RELACIONES LITERARIAS	44
2.3.2. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE OTRAS FUENTES	51
2.3.2.1. LOS ORÍGENES	54
2.3.2.2. EL ENTORNO DE JUAN FERNÁNDEZ MARMOLEJO: HERMANOS Y CÍRCULO FAMILIAR INMEDIATO	62
2.3.2.3. JUAN FERNÁNDEZ MARMOLEJO, II TITULAR DEL MAYORAZGO DE TORRIJOS Y FIGURA DESTACADA DE SU LINAJE	73
2.3.3. SEMBLANZA DEL POETA JUAN MARMOLEJO	97
2.4. ESTUDIO DE SU POESÍA	102
2.4.1. TEMAS Y ESTILO	104
2.4.1.1. AMOR	104
2.4.2.2. SÁTIRA E INVECTIVA	106
2.4.2. FORMAS Y METRO	109
3. JUAN AGRAZ	113
3.1. CUESTIONES PREVIAS	114
3.2. REPERTORIO POÉTICO	118
3.2.1. ATRIBUCIÓN DE LOS POEMAS E INSERCIÓN DE ALGUNOS DE ELLOS EN LAS SERIES EN QUE SE INSCRIBEN	122

3.2.2. POEMAS DE ATRIBUCIÓN DUDOSA	124
3.2.3. POSIBLE PRODUCCIÓN PERDIDA	137
3.3. EL AUTOR	139
3.3.1. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE LOS TEXTOS POÉTICOS	140
3.3.1.1. RELACIONES LITERARIAS	156
3.3.2. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE OTRAS FUENTES	158
3.3.3. SEMBLANZA DEL POETA JUAN AGRAZ	161
3.4. ESTUDIO DE SU POESÍA	164
3.4.1. TEMAS Y ESTILO	166
3.4.1.1. AMOR Y ELOGIO	166
3.4.1.2. POESÍA FUNERAL	168
3.4.1.3. POEMAS POLÍTICOS	177
3.4.1.4. RELIGIÓN	181
3.4.1.5. POESÍA DE ENTRETENIMIENTO	184
3.4.1.5.1. ENTRE BROMAS Y VERAS	184
3.4.1.5.2. POESÍA DIALOGADA	186
3.4.1.5.2.1. SÁTIRA E INVECTIVA	186
3.4.1.5.2.2. LA HISTORIA A DEBATE	189
3.4.1.5.2.3. JUEGO DE ADIVINANZA	190
3.4.2. FORMAS Y METRO	191
3.4.2.1. <i>DEZIRES</i>	191
3.4.2.2. INTERCAMBIOS POÉTICOS	196
3.4.2.3. CANCIONES	199
3.4.2.4. ESPARSA	200
4. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL	201
4.1. FUENTES	201
4.1.1. FUENTES MANUSCRITAS	202
4.1.2. FUENTES IMPRESAS	206
4.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL	207
4.2.1. CANCIÓN DE JUAN MARMOLEJO	208
4.2.2. CONTIENDA ENTRE JUAN AGRAZ Y JUAN MARMOLEJO	212
4.2.3. POESÍA DE JUAN AGRAZ	225
4.2.3.1. TEXTOS CON VARIOS TESTIMONIOS	226
4.2.3.2. TEXTOS EN TESTIMONIO ÚNICO	252

5. EDICIÓN	265
5.1. CRITERIOS DE EDICIÓN	265
5.2. JUAN MARMOLEJO	277
1P-ID 2458 «.....-ado» (Francisco de Villalpando)	277
1R1-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado» (Juan de Villalpando)	278
1R2-ID 2525 «Por el mal por mí pasado» (Mosén Moncayo)	281
1R3-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado» (Juan de Tapia)	283
1R4-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado» (Alfonso Enríquez)	286
1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado»	288
5.3. CONTIENDA ENTRE JUAN AGRAZ Y JUAN MARMOLEJO	293
2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós» (Agraz)	294
2Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas» (Marmolejo)	295
3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» (Agraz)	303
ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra» (Marmolejo)	305
ID 1867 «A puertas de un bodegón» (Agraz)	306
ID 1868 «Por confeso baratón» (Marmolejo)	306
ID 1869 «Un ramo por estandarte» (Agraz)	306
ID 1870 «Si puñadas se reparte» (Marmolejo)	307
ID 1871 «Muchos bienes son vendidos» (Agraz)	307
3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» (Agraz)	319
2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable» (Juan Alfonso de Baena)	335
5.4. JUAN AGRAZ	387
4-ID 0191 «Excelente rey, señor»	387
5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique»	409
6-ID 0380 «En casa del rey d'España»	417
7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado»	445
8-ID 0383 «Señora doña Marina»	453
9-ID 2574 «Si la fortuna combate»	461
10-ID 2618 «Pensaría villanía»	465
11-ID 1805 «De vós se parte vençida» (Juan de Mena)	469
11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida»	472

11R2-ID 1807 «O gente tanto sentida» (Antón de Montoro)	476
12P-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber» (Mena)	481
12R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer» (Santillana)	485
12R2-ID 1765 «A bós, a quien sobra poder y querer» (Montoro)	488
12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer»	490
13-ID 0399 «El tragón gusano coma»	495
14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes»	501
15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar»	515
16-ID 1860 «Leerán esta materia»	527
17-ID 1735 «Catad que vos comeré»	533
18-ID 0398 «El maestre don Gutierre»	541
19-ID 2890 «Virgen, Madre singular»	553
6. CONCLUSIONES	563
7. BIBLIOGRAFÍA	573
7.1. MANUSCRITOS	573
7.2. IMPRESOS	573
7.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	573
8. ÍNDICES	609
8.1. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	611
8.2. ÍNDICE DE POETAS	613
8.3. ÍNDICE DE PALABRAS Y EXPRESIONES ANOTADAS	615
8.4. ÍNDICE DE PERSONAJES	629

1. INTRODUCCIÓN

Para poder explicar el trabajo que hoy presento, he de retroceder a mis primeros años de facultad, a mediados de la década de los 80, época en la que cursaba estudios de Filología Inglesa, pues tuve la suerte de contar con la Dra. Parrilla —Calala para los alumnos— como profesora de literatura española medieval, una asignatura común a todas las filologías. Lo cierto es que, sin ser consciente de ello, su magisterio dejó en mí una puerta abierta hacia los autores de este período, si bien el cruce del umbral hubo de esperar un tiempo, pues entonces prestaba toda mi atención a las materias de mi especialidad.

Entrado ya el nuevo milenio, la vida familiar y laboral me permitieron, no sin esfuerzo, matricularme en Filología Hispánica en esta facultad; una vez más, la fortuna me sonrió en asuntos medievales, pues impartía las clases de literatura la Dra. Tato: además de todos los autores y obras del canon cuatrocentista, contemplados en el programa del curso, aquella puerta se abrió definitivamente a una nómina de escritores olvidados, obviados..., poetas menores que, a la luz de las investigaciones de los últimos años, no lo son en absoluto. De hecho, mi primer acercamiento a la figura de Juan Marmolejo formó parte de un trabajo para una asignatura optativa, impartida también por la profesora, durante el curso 2010-2011: esta incursión inicial en procura de datos sobre el poeta me valió la más alta calificación, generosamente concedida por mi labor investigadora pero también por el entusiasmo demostrado. Y es que por entonces ya había tenido oportunidad de asistir a mis primeras reuniones científicas: el Seminario Internacional «El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas» y el Congreso Internacional *O texto medieval: da edición á interpretación*, ambos celebrados en 2010¹.

¹ Relego a esta nota mis experiencias investigadoras en otros campos como la literatura finisecular y de primeras décadas del siglo XX, que dio como resultado algunas pequeñas publicaciones; o la literatura hispanoamericana, en particular la de vanguardia, sobre la que tanto aprendí durante varios años. Debo, en este sentido, mostrar mi agradecimiento al Dr. Fidel López Criado, que me permitió presentar trabajos en distintas ediciones del *Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea* (2010, 2011, 2012 y 2013), así como a la Dra. Eva Valcárcel, guía ejemplar y motivadora en los encuentros sobre poesía de la vanguardia histórica.

No habría de pasar mucho tiempo hasta que, de su mano, comencé a participar en congresos para especialistas en poesía de cancionero: en 2011 vertí los resultados de mis primeras investigaciones sobre la contienda poética entre Juan Marmolejo y Juan Agraz en uno organizado por la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) en la Universidade de Santiago de Compostela (USC), y también pude ofrecer unas pinceladas sobre la identificación de Mosén Marmolejo y Juan Fernández Marmolejo en el realizado en la Universidade da Coruña (UDC) con motivo del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Ambos trabajos se inscribían en el marco de distintos proyectos, dirigidos por la Dra. Tato, de los que formé parte como investigador: FFI2010-17427 «El *Cancionero de Palacio* (SA7): hechos y problemas (2)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, e INCITE 09PXIB104249PR «Autores e textos galegos na poesía castelá medieval», financiado por la Consellería de Innovación e Industria da Xunta de Galicia; y, finalmente, vieron la luz como capítulos de sendas publicaciones colectivas en 2013 y 2014 respectivamente.

Así, pues, esta tesis nace tras un largo recorrido y una vocación temprana que, en cuanto hubo ocasión, me llevó a iniciarme en el terreno de la poesía cancioneril y, con el tiempo, integrarme en un equipo de trabajo que, encabezado por la Dra. Tato, me permitió conocer y aprender de especialistas en la materia como Antonio Chas Aguión, Isabella Tomassetti, Jane Whetnall...; pero también sentirme parte de esta especie de «escuela de cancionero coruñesa» por ella creada e inscrita en el *Grupo de investigación en lengua, literatura y cultura hispánica 'HISPANLA'* (G000208) de la UDC, en el que colaboran otros profesores de las áreas de lengua y literatura española de esta facultad, cuya ayuda ha resultado imprescindible. Y es que mis conocimientos básicos sobre historia de la lengua y edición de textos se deben a las enseñanzas del Dr. Pérez Pascual, profesor de la materia *Estudios del libro y edición* en el *Máster en Literatura, Cultura y Diversidad* (2012), también de la UDC; a él debo, además, su tutela durante mi Trabajo de Fin de Máster, *Estudio y edición de dos pliegos del siglo XVI: Lepanto en las relaciones de sucesos*, que obtuvo la calificación de matrícula de honor, gracias a la generosidad del tribunal que lo juzgó.

Tras los estudios de máster, me inscribí en el programa de doctorado vigente en 2012, *Lengua, Texto y Expresión Artística*, al que hube de renunciar años después cuando se extinguió sin que hubiese concluido mi tesis. Pero pude

incorporarme al nuevo plan, el actual Programa de doctorado en *Estudios Literarios*, en 2016, lo que me ha permitido finalizar —si es que ello resulta posible— mis investigaciones sobre los poetas Marmolejo y Agraz. En estos años y, siempre bajo la atenta dirección de la Dra. Tato, he tomado parte activa en no pocos congresos y seminarios, en los que he seguido ofreciendo pequeños avances sobre la vida y la obra de estos dos vates. Así, entre otras novedades, destacué la importancia de las relaciones literarias de Marmolejo y Agraz (2014, 2015 y 2021a); también logré avanzar información sobre la trayectoria vital del segundo (2017 y 2019); y, de manera reciente, he tenido la oportunidad de presentar el estudio y edición de ID 6787 «Poderoso dominable»²: es este un texto de Juan Alfonso de Baena, directamente implicado en la contienda poética entre los escritores estudiados e indispensable para comprenderla (2020)³.

Si mi labor como comunicante en congresos y reuniones científicas parece haber dado frutos a lo largo de estos años, no menos importante ha sido mi participación en calidad de asistente; y es que he procurado no descuidar mi formación en tanto los avatares de la vida así lo han permitido. En este sentido, he gozado del privilegio de escuchar a grandes maestros (Cesare Segre, Miguel Ángel Pérez-Priego, Carlos Alvar, Vicenç Beltran...), pero también me he enriquecido de pequeños coloquios inter-sesiones con otros muchos especialistas: desde Jane Whetnall, inmensamente interesada en Agraz y en mis pesquisas sobre su vida y su obra; Ana Rodado, a quien tanto debo por su labor con SA10; o Helena Marques Antunes, especialista en 16RE, con quien compartí información sobre la técnica poética de la *ajuda* en nuestros cancioneros castellanos. En definitiva, este trabajo solo se explica por las muchas aportaciones que he tenido la suerte de disfrutar.

1.1. OBJETIVOS

A partir de lo expuesto y según se deduce del título de la tesis, el objetivo principal de la misma es ofrecer el estudio y edición de la obra de dos poetas del siglo XV, hasta el momento casi olvidados por la crítica en los estudios

² A partir de este momento me valgo de las convenciones de Dutton (1990-1991, VII) para referirme tanto a los textos como a las fuentes que los contienen.

³ Ha visto la luz en la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, dirigida por el Dr. Josep Lluís Martos, a quien agradezco su amabilidad.

cancioneriles. De hecho, salvo pequeños acercamientos a algunos de sus textos, no contamos con monografías sobre su poesía, ni siquiera disponemos de una edición crítica y apenas podemos leer su obra a partir de las distintas ediciones de las colectáneas que la contienen. En suma, todo estaba por hacer y contaba con poca literatura científica en la que apoyarme. A continuación, detallo los objetivos específicos que he perseguido en este trabajo:

a) Fijar el repertorio poético de Juan Marmolejo y Juan Agraz, diseminado en distintas fuentes cuatrocentistas y algunas posteriores, afrontar el estudio de su posible producción perdida y afrontar los problemas de autoría que plantean algunos textos.

b) Presentar una edición crítica de su producción, cometido que conlleva la fijación del texto y el estudio de la transmisión textual.

c) Examinar las características y peculiaridades de su obra a partir de los temas, el estilo, la versificación...

d) Profundizar, en tanto sea posible, en la identificación de los poetas y en su trayectoria vital, siempre partiendo de la información desprendida de los textos, para poder adscribirlos a un círculo cortesano, un reinado, unas circunstancias históricas.

e) Evaluar la importancia de la presencia de estos dos poetas en las letras del siglo XV, así como su contribución a la poesía de cancionero.

1.2. METODOLOGÍA

A la hora de acometer el estudio y edición de la obra de cualquier escritor, la investigación ha de situarse en el terreno de la filología y, por ende, en la observación de los textos como punto de partida, recorrido y meta de todos los aspectos del trabajo. Así, elementos como el establecimiento del corpus de cada autor, la fijación textual —junto a la labor crítica y el estudio de la transmisión— y el análisis de la poética han sido tareas capitales y previas a la incursión biográfica en cada caso. De hecho, son los textos los que contienen la información más fiable sobre los autores y su trayectoria vital, si bien he de precisar que no ha sido fructífera por igual en lo que toca a los dos poetas objeto de estudio.

El trabajo filológico en que se cimienta esta tesis doctoral corre parejo al empleo de herramientas y la inmersión en disciplinas fundamentales para la investigación en materias y materiales cuatrocentistas. En este sentido, resulta indispensable conocer las fuentes que han transmitido la poesía de los autores, los cancioneros, y, por tanto, adentrarse en el campo de la codicología, pero también en otros no menos importantes: la ecdótica, la métrica, variada y rica en la época, cuyos antecedentes ha de conocer el investigador; la historia de la lengua y la dialectología, la retórica y, finalmente, la historia del momento, de la que conviene dominar todos los ámbitos.

Como los textos suponen el punto de partida y estos se encuentran diseminados en distintas colectáneas, es preciso acudir a las fuentes primarias para estudiar de cerca los poemas y también las vicisitudes que han afectado a los manuscritos e impresos que los contienen. Afortunadamente, contamos con digitalizaciones en las que se reproduce la obra de los autores contenidos en el *Cancionero de Palacio* (SA7), el *Cancionero de Gallardo-San Román* (MH1), el *Cancionero del conde de Haro* (GB1), la parte conservada del *Cancionero de Barrantes* (MN55), el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de París* (PN12), SA10, el *Cancionero general* (11CG) y también el pliego quinientista 14*JA⁴. A este avance tecnológico en materia de acceso a los cancioneros, se suman los distintos portales que ofrecen información indispensable: *Philobiblon*, encabezada por Charles B. Faulhaber; CIM, liderada por Josep Lluís Martos; Convivio, dirigido por Vicenç Beltran... Y no olvido la oportunidad de haber podido inspeccionar algunos códices, especialmente aquellos en los que los textos presentan errores de transcripción, manchas que ocultan grafías, lagunas, etc.; en este sentido, me he preocupado por consultar tres de ellos, que, además, son los que más producción de los autores contienen: SA7, SA10 y MH1.

Otro aspecto inherente al estudio de estos dos poetas es su adscripción vital y profesional a un momento histórico concreto: la Baja Edad Media y, en particular, las primeras décadas del siglo XV. De ahí que, para poder comprender su producción, así como lo que motivó su vena poética, resulte necesario conocer de

⁴ No ocurre lo mismo con MN23, mas resulta de gran ayuda su descripción codicológica, elaborada por Díez Garretas y accesible en la página web de CIM (*Cancioneros Impresos y Manuscritos*), así como la transcripción de Dutton en el *El cancionero del siglo XV* (en adelante C.sXV).

cerca el entorno histórico-literario en que esta se desarrolló. Con este fin he profundizado en el estudio de la poesía cancioneril en general a través de ediciones de colectáneas, textos de otros autores, historias de la literatura, estudios sobre poetas cuatrocentistas, tradiciones y técnicas compositivas del momento (métrica, retórica, lenguas romances medievales...), trabajos sobre temática, poética, etc. También, cómo no, me he valido de todas aquellas fuentes de carácter histórico fundamentales para imbuirse de unas circunstancias y usos muy alejados de nuestros días: crónicas de distintos reyes y nobles coetáneos de los poetas objeto de estudio, trabajos sobre linajes y genealogía que a ellos se acercan, estudios sobre la cultura, la religión y la filosofía medievales...

En suma, el estudio y edición de la obra de Juan Marmolejo y Juan Agraz, como los de cualquier poeta medieval, supone una combinación de técnicas y recursos que hacen de la filología una ciencia multidisciplinar, característica necesaria que favorece el rigor científico de la investigación.

1.3. ESTE TRABAJO

Como corresponde a cualquier investigación, su presentación ha de ofrecerse de modo racional —de lo contrario, su lectura y análisis pueden resultar poco claros o incomprensibles—, lo que me ha llevado a dividir este trabajo en distintas secciones que, de manera organizada, cubran todos los resultados de mi estudio. Tras este apartado, en el que establezco los objetivos pretendidos y la metodología aplicada, siguen dos capítulos monográficos que versan sobre la vida y la obra de los dos poetas estudiados.

Una primera sección, denominada *Cuestiones previas*, atiende a la fortuna literaria y crítica de la obra de Marmolejo y Agraz: recojo, por tanto, toda la información aportada por otros investigadores que previamente se habían acercado a la vida y poesía de los escritores, pues, aun cuando se trate de pinceladas biográficas o someras aproximaciones a sus textos, contar la tradición parece necesario en cualquier trabajo de investigación.

El *Repertorio poético* que figura a continuación da cuenta de la producción de cada autor; en este sentido, distingo sus poemas de atribución segura de aquellos de dudosa autoría —tan solo en el caso de Agraz— y también su posible obra

perdida. Finalmente, la sección rotulada *El autor* contiene toda la información que puede extraerse del estudio de sus textos y de otras fuentes, además de un apartado dedicado al análisis de sus relaciones literarias, esenciales para poder comprender los entornos y momentos de creación poética y su colaboración con otros escritores. Cierra esta sección una pequeña semblanza sobre cada poeta que resume sus vidas a partir de los datos reunidos.

La segunda parte de estos dos capítulos, *Estudio de su poesía*, supone un acercamiento a la temática de las composiciones de cada autor y a su quehacer poético (*Temas y estilo*): cubre, por tanto, cuestiones relacionadas con la retórica, los recursos lingüísticos y literarios, así como los géneros. También aquí ofrezco una pequeña sección (*Formas y metro*) que contempla el estrofismo, los tipos de versos, las rimas y sus combinaciones...

En el capítulo 4, *Fuentes y transmisión textual*, se describen brevemente los cancioneros, manuscritos e impresos, que nos han transmitido la obra conservada de Marmolejo y de Agraz. Una vez presentadas las fuentes, me detengo en la transmisión textual de los poemas, diferenciando los que cuentan con varios testimonios de los *únicos*; doy, además, cuenta de los errores y las enmiendas que propongo.

El grueso del trabajo figura bajo el epígrafe *Edición*, capítulo en el que, tras fijar los criterios seguidos (5.1), doy paso a la edición de los poemas de ambos escritores siguiendo el orden del estudio previo: en primer lugar se ofrece la única pieza de Juan Marmolejo, integrada en un intercambio con otros poetas (5.2); siguen las composiciones que conforman la contienda entre este y Agraz, a las que se suma una pieza de Baena (5.3); y cierra el capítulo la edición de los poemas de Agraz, segundo autor estudiado en este trabajo.

Finalmente, en las *Conclusiones* presento una evaluación de los objetivos conseguidos a lo largo de la tesis, una suerte de epítome de los aspectos más relevantes de la investigación. A continuación, doy cuenta de la *Bibliografía*, que recoge únicamente aquellas obras citadas en el cuerpo del trabajo; inician esta sección los cancioneros, pues son fuente primaria del estudio y edición de la obra de los poetas.

El trabajo se cierra con los *Índices* (de primeros versos, de poetas, de palabras y expresiones anotadas y de personajes), herramienta valiosa por cuanto simplifica el manejo y consulta de la información ofrecida en la tesis.

A continuación ofrezco algunas precisiones sobre las convenciones y usos seguidos en este trabajo:

1. La referencia bibliográfica completa de las fuentes empleadas se halla al final; en el cuerpo sigo el patrón de la cita abreviada (autor año: pp.), por ejemplo, (Ticknor 1851: 477); me valgo de *ibidem* para evitar repeticiones cuando no hay lugar a equívocos. En el caso de que resulte necesario citar dos estudios en una misma referencia, se unirán por medio de la conjunción *y*, como en (Sánchez Saus 2005: 20-21 y Collantes de Terán 2008: 187).

2. Para las remisiones internas prescindo de los adverbios *supra* e *infra*; entre paréntesis, valiéndome de la numeración de cada apartado, me limito a consignarla (2.1.3, 5.4, etc); utilizo indicadores del tipo *véase* únicamente para sugerir una consulta. Al unir una referencia bibliográfica y una remisión a algún apartado del trabajo, empleo el punto y coma, como en (Tato 2014: 902; 2.3.1).

3. Son muy pocas las abreviaturas empleadas: a. (antes de, anterior a); a.C. (antes de Cristo); *ca.* (*circa*); d.C. (después de Cristo); DS (Deus); h. (hacia), f. (folio) y ff. (folios), cuando van entre paréntesis; mm. (milímetros); ms. (manuscrito); n. (número); nn. (números); p. (página); pp. (páginas); v. (verso) y vv. (versos), cuando van entre paréntesis; S.M. (Su Majestad); s.p. (sin página); *s.v.* (*sub voce*); vol. (volumen); y vols. (volúmenes).

4. De manera general sigo las convenciones de Dutton para los textos cancioneriles y sus fuentes. No obstante, una vez fijado el *Repertorio poético* de cada autor, añadido, además, el número de orden de los poemas en esta edición, que consigno en negrita.

A pesar de la soledad inherente a cualquier trabajo de investigación, el resultado de las horas dedicadas a esta tesis no es, ni mucho menos, labor exclusiva de una persona. Por ello, no me gustaría concluir esta introducción sin mencionar a todos aquellos que me han acompañado y, de formas distintas, han participado en esta prueba de fondo: un lugar preferente ocupa la directora de mi tesis, la Dra. Cleofé Tato, ejemplo de conocimiento, dedicación, rigor, paciencia, amistad..., a

INTRODUCCIÓN

quien, sobre todo, agradezco su fe en mí como investigador; al equipo de trabajo de los proyectos de investigación en que he participado (Antonio, Isabella, Jane...) y a los miembros del *Grupo de Investigación Hispania* (Ignacio, Nieves...), siempre interesados en mis progresos; a los profesores que he tenido la suerte de conocer y con los que he convivido en estos años consagrados al hispanismo⁵; a mis filólogas, ya doctoras, Lucía, Laura y Paula, y a los que me siguen, Encina y Fran, todos discípulos de la Dra. Tato; al personal de la biblioteca de la facultad, por su disposición a echar todas las manos necesarias; a mis compañeros de trabajo y amigos, pues han soportado con estoicismo alguna que otra alusión a mis poetas; a mi familia, siempre preocupada por mi quehacer investigador; y, sobre todo, a mi mujer, Helena, y a mis hijos, Jorge y Javi: gracias, pues a vosotros os he robado — y debo— el tiempo empleado en esta tesis.

⁵ Entre los que debo destacar a mi antiguo profesor de latín, el catedrático Esteban Blázquez, y al Dr. Arsenio Ferraces, cuyas indicaciones sobre el origen y significado de ciertas voces latinas me han servido de orientación en la edición de algunos poemas.

2. JUAN MARMOLEJO

Emprender el estudio de un poeta cuatrocentista casi desconocido no es tarea fácil; y es que la producción conservada es en algunos casos, como en este, tan parca, que apenas basta para ofrecer unas pinceladas sobre su trayectoria. No obstante, al igual que sucede con otros muchos escritores cancioneriles de los que apenas disponemos de datos, es fundamental comenzar la aproximación a su biografía revisando atentamente la lectura de sus composiciones a fin de extraer alguna noticia sobre el autor.

Ahora bien, antes de adentrarnos en el examen de los poemas de Juan Marmolejo, es imprescindible atender a su repertorio poético para establecer qué piezas lo constituyen y cómo se relacionan con otros poemas con los que conforman una unidad textual más amplia; asimismo, importa examinar si hay indicios que apunten a la existencia de obra perdida, pues es posible que, del mismo modo que ocurre con creadores cancioneriles que en su época parecen haber sido grandes figuras literarias (2.3.1.1), nos haya llegado solo una parte de su producción.

En esta pesquisa, como no podía ser de otra manera, he tomado en cuenta los trabajos de quienes con anterioridad se han referido a la poesía de este vate, procurando, además, precisar y aclarar algunas afirmaciones e ideas.

2.1. CUESTIONES PREVIAS

La figura y la escasa obra de Juan Marmolejo apenas ha suscitado el interés de la crítica y ha permanecido en el olvido, pues los estudiosos han venido centrándose en la producción y la biografía de otros escritores que son destacadas personalidades del momento o que han producido un importante caudal de versos, a menudo llegados a través de un proceso de transmisión textual más complejo (Tato 2014: 894); y es que, como señala Chas Aguión, se ha dado prioridad a la edición «de los cancioneros o de los llamados grandes poetas» (2018: 10). Aun así, son varios los trabajos que, a lo largo de los siglos, por distintas razones, se han detenido brevemente en este vate cuatrocentista, de modo que resulta imprescindible acudir a esos estudios al propósito de recoger y analizar esa información.

He de comenzar atendiendo a MN13, proyecto inacabado de cancionero auspiciado en 1807 por Carlos IV; perseguía la preparación de una amplia colección de poesía del siglo XV y una de las fuentes empleadas era SA7, allí denominado *Cancionero de Diego Hurtado de Mendoza*: a Juan Marmolejo se le atribuye ID 2461 «Buen señor, si libertado» y su nombre se une al de Agraz como interlocutor en un intercambio burlesco de SA10b⁶.

Durante el siglo XIX varios investigadores se aproximaron a la obra de este escritor, aunque su trayectoria vital no despertó atención⁷. Contamos, así, con el trabajo de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, que constatan en 1851 la presencia de Juan Marmolejo en SA7; a él se refieren como «poeta del siglo XV» y le atribuyen una única pieza incluida en esa colectánea, cuyo íncipit reza ID 2461 «Buen señor, si libertado» (Ticknor 1851: 477 y 571). Por esas mismas fechas, la edición del *Cancionero de Baena* debida a Pedro José Pidal y Eugenio Ochoa lo incorpora a los «Índices alfabéticos de poetas que tienen composiciones en varios cancioneros manuscritos de la biblioteca particular de S.M.»: figura como responsable de los versos copiados a su nombre en SA10b (1851: lxxxvii)⁸. Una década después, José Amador de los Ríos aporta información similar en las «Ilustraciones» que adiciona a su *Historia crítica*, en las que da cuenta de las fuentes que recogen su producción: además de SA7 y SA10b, cita una tercera a la que se refiere como *Códice de la Colombina*, posiblemente aludiendo, por error, a uno de los manuscritos custodiados en esta institución, SV2, en el cual están representados autores como el marqués de Santillana, Juan de Mena o Antón de Montoro, pero ninguno de apellido Marmolejo⁹.

Obviado en la *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV* de Alfonso Pérez Gómez Nieva y en la *Antología* de Marcelino Menéndez Pelayo, el poeta es

⁶ Para MN13 véase el trabajo de Piccus (1963), la descripción codicológica de Moreno (2007a) y la base de datos conjunta de Díez Garretas, Martos y Moreno (2012).

⁷ Para la historiografía de los estudios sobre poesía de cancionero, han de consultarse las aportaciones de Campa (2006, 2007 y 2009) y Gómez Moreno (2011).

⁸ Se trata de ID 1864 «Más que torondo de piñas», una réplica a un *desjir* de Juan Agraz, y de sus tres intervenciones en el intercambio ID 1865 «Mala nueva de la tierra», en donde en estrofas alternas se oyen las voces de Agraz y Marmolejo (ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra», ID 1868 «Por confeso baratón» e ID 1870 «Si puñadas se reparte»).

⁹ Mis investigaciones en los fondos de la Institución Colombina de Sevilla no ofrecen ningún dato del autor ni de sus obras (Tosar 2014a: 448); de esto se deduce que Ríos se confunde, a no ser que en los folios finales perdidos de SV2 (Dutton 1990-1991, IV: 314) figurase algún texto de Marmolejo y que aquel investigador hubiese podido todavía acceder a él (2.2.2).

nuevamente atendido por Emilio Cotarelo y Mori en el cambio de siglo¹⁰; en su edición del *Cancionero de Antón de Montoro*, inserta un apéndice bajo el epígrafe «Poesías de Juan Agraz y Juan Marmolejo» en el que recoge las respuestas de nuestro autor al primero en el intercambio de SA10b y también su composición de SA7 (1900: 308-313)¹¹. Pero solo a mediados del siglo XX, cuando Francisca Vendrell de Millás publica la edición de *El Cancionero de Palacio*, dispusimos de algunas noticias sobre el poeta y su obra; le dedica un breve apartado en el que señala: «dado el título de Mosén que ostenta, será caballero, y de espíritu delicado, según la breve respuesta que nos ofrece; en modo alguno se le puede identificar con el Juan Marmolejo, contra quien Antón de Montoro lanza sus agudos dardos ridiculizando sus borracheras» (1945: 46)¹².

En las últimas décadas de esa centuria, Jacqueline Steunou y Lothar Knapp publican su *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, que incluye la referencia a la obra del autor copiada en SA7 (1975, I: 327), pero silencia su participación en el intercambio de SA10b¹³. Más adelante, especialmente gracias a Brian Dutton, contamos con otros datos acerca de Marmolejo: en uno de sus artículos sobre los cancioneros lo vincula a la facción de los infantes de Aragón junto a otros poetas presentes en SA7 (1979: 448); años después, no solo ofrece la transcripción completa de su poesía en el *CsXV*, sino que sitúa al escritor en la primera mitad del siglo XV y afirma: «Tenía fama de borracho. Baste una cita de Antón de Montoro en 6785: ‘un cuero de vino añejo / que lleva Juan Marmolejo / metido en su vientre’» (1990-1991, VII: 321)¹⁴. Asimismo, en la edición de PN1 que elabora con Joaquín González Cuenca, arroja luz sobre él más allá de su manifiesta fama de bebedor: «Los Marmolejo eran una

¹⁰ También a principios del siglo XX Foulché-Delbosch contribuye a difundir su nombre, pues en las páginas de su *Cancionero castellano del siglo XV* recoge *Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo*, versión extraída de 11CG, que no cuenta con las réplicas del segundo (1912-1915, II: 205-206).

¹¹ A las relacionadas por Pedro José Pidal y Eugenio Ochoa añade ID 2461 «Buen señor, si libertado».

¹² Adelanto aquí las palabras de Vendrell, que retomo en el apartado dedicado a la identificación del escritor, a quien, como se percibe en la cita, desdobra en dos autores distintos (2.3.1).

¹³ El códice, al que adjudican el número 50, consta de 163 folios y un total de 225 composiciones, pero solo dan cuenta de 200 (340-346), por lo que los poemas de Marmolejo presentes en el último folio de la colectánea quedan fuera.

¹⁴ Sus composiciones se localizan en los volúmenes del *CsXV* que corresponden a la transcripción de SA7 (1990-1991, IV: 84-179) y SA10b (1990-1991, IV: 232-277). Había dado cuenta de su repertorio en el *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, en donde adjudicaba a Marmolejo la autoría de ID 6787 «Poderoso dominable» (1982, II: 169), texto atribuido a Baena en la rúbrica, un dato que corrige en el *CsXV*.

familia de conversos radicada en Sevilla, que se convirtieron bajo Alfonso XI. El padre de Juan es probablemente Francisco Fernández de Marmolejo, converso sevillano que fue tesorero mayor de Pedro I y contador mayor de Juan I entre 1387 y 1390» (1993: 779)¹⁵.

El nombre de nuestro poeta vuelve a emerger de la mano de Vicenç Beltran a comienzos de la presente centuria: en un trabajo sobre el *Cancionero de Baena* cita un documento que ofrece una relación de caballeros presentes en un alarde militar celebrado en Sevilla en 1405; entre ellos figura un Juan Fernández Marmolejo (2001b: 20) que, según veremos, puede ser asociado con el escritor (2.3). Con posterioridad, son algunos de los avances de mi propia investigación los que han permitido identificar sin sombra de duda al mosén Marmolejo presente en SA7 con el Juan Marmolejo de SA10b, ofrecer una propuesta biográfica y genealógica, y establecer la antigüedad de su papel como poeta literariamente activo en las primeras décadas del siglo XV; en esas pesquisas, que aquí refundo y amplío, he tomado como punto de partida la información proporcionada por las composiciones del autor, pero también de alguna otra pieza a él asociada (Tosar 2014a: 445-451; 2.3.1).

De lo dicho hasta ahora, se deduce que no ha sido mucho el interés que este poeta ha despertado, aun cuando contábamos con algunos datos. Por ello, no parecería oportuno tomar acriticamente esas consideraciones y he optado, en aras del rigor exigible a una investigación científica, por contrastar los datos ofrecidos y profundizar en su trayectoria vital, de la que he podido aportar importantes novedades; además, presento por primera vez el estudio y edición de su obra. Para mayor claridad, comenzaré ofreciendo un breve inventario de su producción.

2.2. REPERTORIO POÉTICO

La obra de Marmolejo nos ha llegado en dos fuentes manuscritas del siglo XV, custodiadas en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca:

¹⁵ Proporcionan esta información a raíz de las intervenciones del poeta en la contienda que mantiene con Agraz recogida en SA10b y, de manera incompleta, en otras fuentes (ID 1865 «Mala nueva de la tierra», ID 1865 «Mala nueva de la tierra» e ID 6787 «Poderoso dominable»). Sobre el progenitor del autor que me ocupa en este apartado, que no se llamaba Francisco, trato más adelante (2.3.3).

el *Cancionero de Palacio* (SA7), en el que se copia una composición inscrita en una serie, y otro florilegio, a veces también llamado *Cancionero de Palacio*, que es, en realidad, un códice facticio que da cabida a dos colecciones diferentes, SA10a y SA10b¹⁶ (es la última la que recoge cuatro intervenciones suyas integradas en dos poemas distintos aunque claramente relacionados). Como puede constatarse en este primer cuadro, se trata de un reducido repertorio que, obviando el contexto textual en que se inscribe, suma tan solo tres piezas, para el que estas fuentes son testimonio único¹⁷:

<i>Cancionero de Palacio</i> (SA7)		1441-1445
ID	Orden	Íncipit
2461	SA7-70 (24 ^v)	«Buen señor, si libertado»

SA10b		1490-1520
11	Orden	Íncipit
1864	SA10b-218 (117 ^r)	«Más que torondo de piñas»
1866	SA10b-220 (117 ^v)	«Juan Agraz, pues abre y çierra»
1868	SA10b-222 (117 ^v)	«Por confeso baratón»
1870	SA10b-224 (117 ^v)	«Si puñadas se reparte»

Ahora bien, estos pocos versos de los que Marmolejo es enteramente responsable forman parte de distintas series, de manera que es imprescindible situarlos en ellas para poder darles sentido y proceder a su estudio, algo que llevo a cabo en el siguiente apartado, por mas que, por razones de claridad, he creído conveniente precisar ya aquí.

¹⁶ La causa de que reciba idéntica denominación que el anterior se debe a que, como aquel, permaneció varios siglos en el Palacio Real.

¹⁷ Las presento atendiendo a la antigüedad de la fecha de compilación (consignada en la primera fila, segunda casilla), adicionando, además, la referencia ID de Dutton, el orden que ocupa en el manuscrito y su íncipit.

2.2.1. ATRIBUCIÓN DE LOS POEMAS E INSERCIÓN EN LAS SERIES EN QUE SE INSCRIBEN

Toda la producción de Marmolejo es fruto de uno de los pasatiempos característicos de la literatura cuatrocentista: el intercambio dialógico; ello explica la profusión del rótulo *Respuesta* en las rúbricas de sus poesías, el cual, como es sabido, no siempre significa que los textos así anunciados satisfagan una pregunta planteada previamente. Asimismo, esto supone que hemos de tener en cuenta, además de la aportación poética de este autor al debate, el resto de las intervenciones que se inscriben en el mismo conjunto. La ausencia de poemas de atribución dudosa imputados a la autoría de Marmolejo me permite ahora presentar, de modo sintético, las tres series completas en las que participa, destacando sus parlamentos en negrita¹⁸:

Poemas de Juan Marmolejo		
Número en esta edición	Orden de los textos en la serie - ID - Íncipit - Rúbrica	Fuente
1	P-ID 2458 «.....-ado» [Francisco de Villalpando] R1-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado» <i>Respuesta de Jobán de Villalpando</i> R2-ID 2525 «Por el mal por mí pasado» <i>Respuesta de mossén Moncayo</i> R3-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado» <i>Respuesta de Jobán de Tapia</i> R4-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado» <i>Respuesta de Alfonso Enríquez</i>	SA7

¹⁸ Adelanto aquí el número que asigno a cada pieza en la edición; asimismo, a partir de este momento, para referirme a cada uno de los integrantes de los distintos intercambios, me valgo del sistema utilizado por Chas Aguión (2000), mediante el que los poemas de un conjunto poético van precedidos de un mismo número que hace referencia a la serie en que se integran, y, a su vez, seguidos de unas siglas que diferencian el papel de los distintos componentes (5.1). Me he permitido, no obstante, añadir a las suyas una nueva sigla, equivalente a *secuela*, cuando trato de **3Sc**-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc**-ID 6787 «Poderoso dominable», pues, como se verá, es difícil establecer otro tipo de vínculo más preciso entre los textos; al tiempo, para evitar ambigüedades, he optado por referirme a cada serie de textos mediante el número que los engloba como conjunto.

	R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado» <i>Repuesta de mosén Marmolejo</i>	
2	Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós» <i>Otro dezir que fiço Juan Agrás a Juan Marmolejo</i> Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas» <i>Respuesta de Marmolejo</i>	SA10b
3	ID 1865 «Mala nueva de la tierra» <i>Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo</i> ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra» <i>Respuesta de Marmolejo</i> ID 1867 «A puertas de un bodegón» <i>Otra de Juan Agraz</i> ID 1868 «Por confeso baratón» <i>Respuesta de Marmolejo</i> ID 1869 «Un ramo por estandarte» <i>Otra de Juan Agraz contra Marmolejo</i> ID 1870 «Si puñadas se reparte» <i>Respuesta de Marmolejo</i> ID 1871 «Muchos bienes son vendidos» <i>Otra de Juan Agraz</i>	SA10b
Secuelas derivadas de las series 2 y 3 (11CG y 14*JA)		
3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» (Juan Agraz) <i>Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo</i>		
2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable» (Juan Alfonso de Baena) <i>Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena</i>		

Según se observa, los versos de Marmolejo conservados son, sin duda, debidos a su mano, ya que todos los rótulos introductorios de las piezas que compone, sea individualmente o en colaboración, dan cuenta del patronímico *Marmolejo*: en SA7 este se halla precedido de la dignidad *mosén*, dato de gran interés que, según veremos (2.3), nos permite acercarnos a la condición del personaje¹⁹; en SA10b encontramos también información de gran relevancia, pues esa fuente proporciona el antropónimo del autor en los textos de su interlocutor, tanto en las rúbricas como en el cuerpo de alguna composición (2.3.1).

¹⁹ En este cancionero el apellido se escribe *Marmolexo*, en consonancia con la confusión de sibilantes característica del códice (Tato 2003: 511).

Así, pues, este escritor participa en tres intercambios poéticos integrados en distintas series: al primero contribuye con una composición copiada en SA7 que, de acuerdo con la tónica del cancionero, es de tipo amoroso y forma parte de un diálogo en el que se inscriben las canciones de otros cuatro poetas, todas ellas nacidas en respuesta a una pregunta perdida de Francisco de Villalpando (4.2.1); en los otros dos, de carácter burlesco e incluidos al final de SA10b, su aportación alcanza mayor peso: en el primero una sola estrofa, al modo de las finidas (pese a portar el rótulo *Respuesta de Marmolejo*), cierra varias coplas injuriosas de Agraz; son las que constituyen, en mi opinión, un *dezir* con *ajuda* (5.1). En el segundo, que cabría entender como continuación de la disputa poética iniciada con la serie **2**, Marmolejo responde por los consonantes a otras tantas estrofas de Agraz, de forma que las voces de ambos se alternan en una *tensó*, debate interestrófico que, como el anterior, ha de ser considerado un solo texto, lo cual me ha movido a asignarle igualmente un único número de composición en la edición, por más que recupero también aquel que Dutton otorga a cada una de las estrofas de los poetas (1990-1991, VII: 96)²⁰.

En cuanto a la relación entre los conjuntos **2** y **3**, ambos son, a mi juicio, dos series que resisten una lectura independiente, por lo que las he diferenciado sin olvidar que, según precisaré, hay claros elementos comunes que las acercan. Así, y aun cuando es posible que **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» hubiese surgido inmediatamente después de la creación del intercambio iniciado por Agraz con **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós» (y, por ello, tal vez los dos diálogos se habrían copiado seguidos en SA10b), no puede descartarse que este último hubiese tenido lugar en un momento y en un entorno distinto al que conoció el debate interestrófico. La diferencia entre las dos disputas verbales es aún más clara desde el punto de vista formal: en un caso las voces de los interlocutores del intercambio no suenan ajustándose a un mismo intervalo, en tanto en el otro el diálogo sí se desarrolla en estrofas alternas, lo cual aviva el enfrentamiento y parece subir el tono de los insultos, por más que las pullas que se lanzan los poetas no son muy distintas;

²⁰ Conviene recordar que este investigador no siempre procede de este modo: consigna bajo un único número ID las intervenciones de Sarnés y Padilla en la *tensó* ID 0577 «Vos que seguides la vía», próximo en cuanto a su constitución al poema que nos ocupa (Martínez García 2017: 439-458), y lo mismo hace en el intercambio entre Juan de Mena y Juan II que recogen Dutton y González Cuenca en su edición del *Cancionero de Baena* (1993: 822).

no ha de olvidarse tampoco que el estrofismo empleado los separa. Finalmente, si atendemos a la transmisión textual, también esta permite distinguirlos, ya que mientras la serie **2** cuenta con el único testimonio de SA10b, la **3** conoce una tradición más compleja: las intervenciones de Agraz se copian exentas en dos fuentes impresas, 11CG y 14*JA, si bien tanto la rubricación como el texto así conformado presentan importantes variantes, pero de los parlamentos que corresponden a Marmolejo, en cambio, solo disponemos de SA10b como *codex unicus*.

Ahora bien, aun cuando resulta claro que estamos ante dos series distintas, ambas presentan importantes similitudes temáticamente: tienen como nexo la descalificación personal; asimismo, el carácter dialógico contribuye a conectarlas, por más que la conversación poética adopta distintos moldes. Todo ello me lleva a pensar en una suerte de contienda prolongada en el tiempo: la serie **2** habría sido un «primer asalto» dialéctico entre Agraz y Marmolejo, que habría rebrotado después llegando a involucrar otros textos y la voz de algún poeta más.

Siguen a la *tensó* **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», dos piezas no debidas a la mano de Marmolejo y que, llamativamente, mantienen su nombre vivo pasado el año 1500, pues ambas han sido transmitidas por dos fuentes impresas (11CG y 14*JA) que nada contienen de este autor: si en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» la primera estrofa, al igual que ocurre en la *tensó*, contiene el apellido de Marmolejo, en **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» es, en realidad, el epígrafe el elemento que permite vincular el poema con este escritor (2.3.1). Las dos producciones pueden ser leídas de manera independiente, aunque la comprensión de las mismas se resiente notablemente, ya que, leyéndolas en conjunto con los poemas con los que mantienen relación (siempre según el orden que propongo), su sentido se completa y enriquece: **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» puede, así, tomarse como secuela de la *tensó* (retoma las intervenciones de Agraz) en el diálogo, mas con ellas se conforma un poema diferente de carácter monológico (2.2.2), en tanto **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» lo es a un tiempo con respecto a los conjuntos **2** y **3**. (Baena da reparo a Marmolejo por los insultos proferidos en los dos intercambios que este mantuvo con Agraz). En definitiva, pese a que estas dos composiciones no nos han llegado a través de SA10b, están íntimamente ligadas a los intercambios

entre Agraz y Marmolejo que este cancionero contiene²¹. Ello me ha decidido a integrar los textos monológicos de Agraz y Baena en las dos series poéticas, una conexión que hasta ahora había pasado prácticamente inadvertida porque no nos ha sido transmitida por ninguno de los testimonios que conservan los diálogos poéticos Agraz-Marmolejo²²; pese a ello, la fuerte imbricación de los poemas con los intercambios permite mantener la hipótesis de que estamos ante miembros de dos conjuntos textuales relacionados. Cabe apoyar la idea en algunos indicios que, según veremos, apuntan a la pérdida de fuentes que contenían textos de Marmolejo, alguna de las cuales parece haber incluido varios poemas de la serie **3** (2.2.2).

A falta de otras composiciones de atribución dudosa que pudieran sugerir la autoría de Marmolejo, este es el repertorio definitivo de sus obras, del que puede deducirse que la suya es un tipo de escritura común y muy característica de la época: aquella que nos lleva a creaciones literarias compuestas en colaboración.

2.2.2. POSIBLE PRODUCCIÓN PERDIDA

Las vicisitudes sufridas por muchos códices que contienen la producción de los autores cuatrocentistas han ocasionado todo tipo de efectos en la conservación de sus obras: algunos presentan desórdenes internos debidos a sucesivas encuadernaciones y numeraciones que han desplazado o mutilado los textos; otros muestran manchas que dificultan o impiden la lectura; y, desafortunadamente, también se produce la pérdida de folios, consecuencia devastadora que nos priva de composiciones completas o de fragmentos de ellas, especialmente en el caso de los testimonios únicos. La poesía de Marmolejo parece ser un ejemplo de estos avatares, pues los manuscritos que la recogen han sido —y todavía son— motivo de investigación y fuente de problemas para los estudiosos.

SA7 contiene **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado», una canción que responde a una pregunta perdida de Francisco de Villalpando, a la que contestan también, por este orden, Juan de Villalpando, mosén Moncayo, Juan de Tapia y Alfonso Enríquez; el texto de Marmolejo sirve de cierre al intercambio y, al

²¹ No puede descartarse, sin embargo, que hubiesen sido recogidas junto a la *tenso* en alguna fuente (2.2.2).

²² Tan solo Cummins dio cuenta de la circulación desgajada de las participaciones de Agraz en la contienda, así como de la intervención de Juan Alfonso de Baena (1965: 12).

contrario de lo que ocurre con alguna otra intervención, se conserva íntegro (4.2.1). Lo cierto es que nos vemos privados de la composición que motiva estas piezas, y, por tanto, de una fuente de información fundamental para comprender los poemas que a ella dan respuesta. La de Marmolejo, al igual que las de los otros participantes en el diálogo, se ve afectada por la desaparición de la pregunta, pero también por un desplazamiento de folios, pues ocupa el quinto lugar en la serie y deberían antecederla cuatro composiciones que físicamente en el códice hoy figuran en los folios 64^r-65^v (4.2.1). Y es que el efecto combinado de la pérdida y la transposición de folios afecta especialmente a esta sección de la colectánea (Whetnall 2009: 56), lo que aconseja no descartar que en ella figurase alguna producción más del autor que no nos ha llegado (4.2.1).

El caso de SA10b es también significativo, habida cuenta del daño y del extravío de folios que caracterizan el florilegio (Rodado 2000: 1552, 2003: 481-482, 2016: 362, 2017a: 197-223, 2017b: 271-290 y 2020: 61, 66, 76 y 77). Aquí, como cierre del cancionero, figuran dos diálogos poéticos entre Agraz y Marmolejo, si bien se hallan fuera de lugar, pues la última sección de SA10b (ff. 113^r-117^v) no sigue al folio 112^v y, por otra parte, faltan folios tras el 117, que implican la pérdida de textos. El primero de esos intercambios, de carácter burlesco, arranca con la pieza **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», de Juan Agraz, a la que responde Marmolejo con **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas»; tras él figura un debate interestrófico en octavas, también iniciado por Agraz con **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra». De esta segunda disputa solo se conservan tres intervenciones completas de cada autor, a las que hemos de sumar tres versos que iniciaban una cuarta alocución de Agraz al final del folio 117^v; en este punto se trunca la *tensó* debido a una manifiesta pérdida material, por lo que cabe suponer que, de contar con los folios desaparecidos, dispondríamos de una disputa interestrófica más extensa. Lo cierto es que, a partir de **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», otro poema de Agraz conservado en 11CG y 14*JA, deducimos que inicialmente el intercambio se componía de diez coplas en boca de cada vate más una finida; tal hipótesis se apoya en el hecho de que **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» es una composición textualmente cercana a la *tensó*, que hubo de nacer a raíz del éxito de

esta a modo de secuela²³: está integrada por las intervenciones de este poeta en el diálogo en estrofas alternas con el añadido de los cinco versos que faltan en la copla IV, incompleta en la *tensó*, y con la adición de otras seis coplas y una finida. Sin duda, esas seis últimas octavas de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» nacieron, como las cuatro primeras, de la participación de Agraz en el diálogo con Marmolejo, si bien después circularon exentas y dieron lugar a un poema diferente; a mi juicio, sería el propio Agraz el que las habría rentabilizado para dar lugar a un nuevo ataque contra el sevillano aún más feroz (la burla resulta más intensa y eficaz) y prolongar, así, el juego verbal. Lo cierto es que hay algunas significativas variantes entre las coplas conservadas de la *tensó* y las incorporadas en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», pues esta pieza tiene un sentido distinto (no hay intercambio, sino que se trata de un poema monológico, y se suprimen, por ejemplo, casi todas las apelaciones al interlocutor), de forma que cabe suponer que las seis desaparecidas tampoco serían idénticas a las que conforman **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra». Asimismo, es posible pensar que el debate hubiese generado otro texto de Marmolejo parejo al de Agraz (es decir, compuesto solo por sus intervenciones en la *tensó*); no obstante, el hecho de que hayamos conservado un poema que Baena compone para dar reparo al sevillano por los insultos desplegados por Agraz hace dudar de ello: de haber existido aquel hipotético *dezir*, quizás Juan Alfonso no hubiese sentido la necesidad de alzar su voz en defensa de Marmolejo. Pienso que es muy posible que en SA10b, tras la *tensó*, se copiase **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»; y es que resulta llamativo que antes del conjunto **3**, en el código figure *Enventario que fizo Juan Agraz a Juan Marmolejo*, que no conviene a este texto a dos voces (con el que armoniza mucho más el epígrafe que en 14*JA introduce **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»; 2.2.2, 3.2.3 y 4.2.2). Cabe suponer, por tanto, que el copista desplazase la rúbrica de esta secuela y la antepusiese a la *tensó*, pero no puede descartarse que esa pérdida de folios que la trunca e implica la desaparición de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» no se haya llevado, además, algún otro texto: me pregunto, por ejemplo, si SA10b no habría dado cabida a la contienda completa, incluido el texto de Baena. Asimismo, tampoco debemos desechar la posibilidad de que en esa sección no estuviese algún poema más de Marmolejo.

²³ Me he ocupado de ello en Tosar (2013: 405-416).

Finalmente, no hemos de excluir la posibilidad de que hayamos perdido algún poema del sevillano recogido en otras fuentes; así, según he explicado (2.1), es razonable sospechar de que en SV2 la pérdida de los folios finales, que interrumpe abruptamente el *Laberinto* de Juan de Mena (Dutton 1990-1991, IV: 314), hubiese supuesto la desaparición de alguna pieza más de Marmolejo (de las copiadas en SA7 y SA10b, o quizás de alguna otra que no ha llegado hasta nosotros), pues, según Ríos, este escritor contaba con representación en uno de los códices de la Biblioteca Capitular y Colombina²⁴. Nada extraño, por otra parte, habría en ello, pues SV2 fue copiado hacia 1470 (Dutton 1990-1991, IV: 301) y sabemos que aún después circulaban textos del poeta, como prueba SA10b²⁵.

Todavía es posible considerar la pérdida de una fuente antigua que contenía textos de Marmolejo, pues hemos de recordar que Baena, fallecido entre 1432 y 1435 (Nieto Cumplido 1982: 39), parece haberse apoyado en el diálogo interestrófico que mantuvo con Agraz (**3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra») y en la secuela de este (**3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra») para componer **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable»; y es que Juan Alfonso tiene en mente aquellas composiciones, que contenían graves acusaciones contra Marmolejo, cuando compone su *Reparo y satisfacción* para el último. La notable extensión de esa burla contra Agraz me hace suponer que, aun cuando Baena, dada su afición a la contienda poética, pudo tomar partido por Marmolejo tras ser testigo del intercambio de insultos entre ambos y tras conocer **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» (Tosar 2013: 414), debió de disponer de una copia escrita de los textos en el momento en que compuso **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», sobre todo visto el peso que en su creación alcanzan las ofensas proferidas por Agraz y aun algunas de las acusaciones formuladas por Marmolejo; de ser así, tenemos la certeza de que el escribano de Juan II no conoció esos poemas a través de SA10b,

²⁴ De hecho, en la descripción codicológica de SV2, Severin advertía sobre su «estado malísimo, y [que] se han perdido muchas coplas entre los folios 136 y 149» (1992: 333); también Moreno nos informa de que está incompleto al final y faltan algunos otros folios (2012). En cualquier caso, a comienzos del siglo XIX ya no había rastro del autor ni de su obra en el trabajo de Lang sobre «The *Cancionero de la Colombina* at Seville» (1909).

²⁵ Philobiblon ofrece como fecha de compilación de este cancionero el arco 1456-1500, en tanto Cátedra asegura que la copia es de la segunda mitad del siglo XV y señala, de forma más precisa, el último tercio (1986: xv), idea que refuerza Severin cuando afirma: «las filigranas parecen ser de los años 1475-85» (1992: 332).

compilado mucho después de 1435, y hemos de concluir que se habría valido de alguna fuente desaparecida²⁶.

Por último, me interesa llamar la atención sobre el rótulo que en 14*JA presenta **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»: *Aquí comiençan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual, sabiendo que el dicho Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas cómo el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo sus tachas, nombre y costumbres, etc* (subrayado mío). Y es que la última parte de la rúbrica carece totalmente de sentido, pues en el texto que transmite este pliego suelto, así como en el que figura en 11CG, Marmolejo no responde *satisfaziéndole* [a Agraz] *y diziendo sus tachas, nombre y costumbres, etc*; es más, este largo epígrafe conviene, en realidad, a la *tensó*, que cuenta con la participación de Marmolejo, que a **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra». Tras esta composición, tanto 11CG como 14*JA incluyen **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» de Baena, pero en ninguno de esos impresos hay rastro del diálogo interestrófico que transmite SA10b, con el que, como he apuntado, casa plenamente el rótulo introductor de 14*JA, que presumo no bebe de 11CG, en donde no queda huella de la *tensó* ni en la rúbrica, que se limita a anunciar *Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo* (4.2.2). Podría pensarse que en el impreso nos encontramos ante un caso de rúbrica fallida, por más que el que en ella se dé información contenida en otros textos de la serie no incluidos en 14*JA no ha de ser casualidad. Por ello, considero que el impresor del pliego disponía de otros materiales que no utilizó, entre los cuales se encontraba la *tensó*, que figuraría antes de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y de **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» (de ahí la formulación del epígrafe *Aquí comiençan...*)²⁷; de hecho, la alusión al elevado coste del vino introducida en la rúbrica (*le da nuevas cómo el vino en el presente año era caro*) resume el contenido de la primera estrofa en boca de Agraz, quien, sin emplear el adjetivo, da a entender con claridad la carestía del producto, de lo que también se da cuenta en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la

²⁶ Y lo cierto es que sabemos que, compilador de uno de los cancioneros más importantes de la primera mitad del siglo XV, Baena dispuso, sin duda, de un nutrido volumen de textos (Tato 2018).

²⁷ Dutton y González Cuenca ya advirtieron que «claramente 14*JA sabía de las respuestas de Marmolejo, sin imprimirlas» (1993: 779). En lo que toca a la ausencia de la *tensó* en 11CG, Cummins opina que Castillo simplemente no debió de disponer de ella (1965: 12), una idea por la que se inclina Rodado Ruiz cuando afirma: «parece más probable que [este compilador] usara un modelo que ya contenía las coplas sin respuestas y copiadas de manera continua» (2014: 821).

tierra», pero la posterior apostilla *El otro le responde satisfaziéndole y diciendo asimismo sus tachas, nombre y costumbres, etc* es una certera síntesis de la réplica de Marmolejo, quien como vocativo emplea el nombre *Juan Agraz*, luego, en efecto, trata de sus defectos físicos (*tachas*) y de sus *costumbres*. A la vista de estas consideraciones, presumo que el debate interestrófico figuraba entre los materiales de que se nutrió 14*JA²⁸: por razones de espacio u otras, al conjunto **3** no se dio cabida en el pliego suelto; sin embargo, por error, su rúbrica acabó introduciendo un texto distinto, de carácter monológico, al que no convenía en absoluto (Tosar 2020: 167)²⁹.

En definitiva, de todo lo expuesto puede inferirse que hubo, en efecto, algunas fuentes hoy perdidas que transmitían la obra de Marmolejo, poeta del que tan solo conservamos una parte de las copias que circulaban de su poesía, lo que induce a pensar que se hayan podido perder más textos de los que suponemos.

2.3. EL AUTOR

Como he anticipado (2), la fuente principal para saber de este y de otros muchos escritores cancioneriles son sus creaciones literarias, si bien, dado que en este caso se integran en distintas series, también los poemas con los que se relacionan (y sus autores) han de ser tomados en consideración. No obstante, antes de trazar la trayectoria vital del poeta que ahora me ocupa, ha de establecerse la identificación del mosén *Marmolexo* que figura en SA7 con el Juan Marmolejo de SA10b, asunto del que he tratado no hace mucho (Tosar 2014a: 445-451) y que ahora retomo; y es que estas colecciones, que contienen su producción, fueron preparadas en distintos momentos de la centuria (2.2), lo cual, en último término, permitiría pensar en dos escritores diferentes con apellido común, una hipótesis que, basándose en otras premisas, sostuvo, por ejemplo, Vendrell (2.3.1).

En la reconstrucción de la biografía de Marmolejo, atiendo, en primer lugar, a la información que se desprende de su obra considerando las fuentes en que esta se copia, la distribución de sus textos en los cancioneros, los datos que aportan los propios poemas, el contacto que mantuvo con otros escritores y las menciones de

²⁸ Ese epígrafe, en cambio, no contiene ninguna alusión a la serie **2**, quizás porque el impresor no disponía de ella.

²⁹ Quizás en los materiales que manejaba el impresor de 14*JA **3Sc**-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» era presentado por una secuencia similar a la que introduce la composición en 11CG.

su nombre en las creaciones de sus coetáneos; esta indagación ha proporcionado interesantes indicios que permiten esbozar una semblanza del personaje, del entorno en que vivió y se ejerció como creador, así como de sus relaciones literarias. En un segundo momento, he tenido en cuenta las crónicas de la época y otro tipo de fuentes de carácter histórico en busca de algún homónimo contemporáneo con el que poder identificarlo, siempre, claro está, que nada contradiga los datos que sus composiciones facilitan. Solo procediendo escalonadamente de esta manera es posible evitar el peligro de llegar a erróneas identificaciones, que confunden a los poetas con personajes homónimos con los que nada tuvieron que ver³⁰.

A las noticias extraídas de los versos de Marmolejo, se superpuso, pues, el rastreo de datos en fuentes extraliterarias (nobiliarios, pruebas de archivo, estudios históricos, genealogías...). Y lo cierto es que, si la aportación de sus composiciones en la construcción de su biografía no ha sido mucha, resultó, en cambio, esencial lo que, siguiendo esta otra vía, he podido concluir. Además, me atrevo a afirmar que el trazo de la silueta del poeta aquí esbozado ofrece garantías en lo que toca a su realidad histórica.

2.3.1. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE LOS TEXTOS POÉTICOS

Si atendemos a la información que se desprende de las fuentes que han transmitido su poesía, hemos de comenzar por la más antigua, SA7, que recoge una única obra de Marmolejo no incluida en otros testimonios, una circunstancia frecuente en este cancionero, pues, por un lado, son algo más de 15 los autores de los que incluye una sola pieza y, por otro, hay un elevado porcentaje de textos únicos. El hecho de que el poema se inserte en una serie dialogada de temática amorosa también está en consonancia con los materiales seleccionados en la colectánea, en donde el intercambio poético de esta índole es bastante habitual (Tato 2005: 70-71 y Chas Aguión 2012a: 205); en este caso estamos ante una respuesta con forma de canción a una pregunta, hoy desaparecida, a la que

³⁰ Es el caso de Pedro de Santa Fe (Tato 1999: 26-34), de Diego Hurtado de Mendoza (López Drusetta 2018: 48-58) o de Guevara (Beltran 2005c: 43-82)

responden varios poetas, posiblemente un juego cortesano que tuvo lugar en un determinado entorno.

La cronología de SA7 ayuda a situar temporalmente la figura de Marmolejo, al igual que sucede con otros muchos poetas allí representados, por cuanto la fecha de su compilación oscila entre 1441 y 1444; debemos, por tanto, pensar en un escritor activo antes de ese momento³¹. Cabe, además, localizarlo en un determinado ambiente cortesano, pues el florilegio ha sido vinculado a la corte de Juan II, muy aficionada a la poesía trovadoresca y los intercambios literarios, y a la de los infantes de Aragón: esos son los dos entornos áulicos de SA7 (Dutton 1979: 448) y a uno de ellos hemos de asociar, siquiera momentáneamente, a Marmolejo.

Por lo que concierne a la otra fuente que incorpora el resto de su producción, SA10b, como ya he señalado (2.2.2), al final del códice se copian dos diálogos poéticos entre Marmolejo y Agraz en los que priman la burla y el insulto. Estos textos no desentonan tampoco de la antología que los recoge, la cual da cabida a 150 composiciones de distinto tipo (sin que falten los poemas satíricos) pertenecientes a diferentes autores; 68 de esas piezas no conocen otro testimonio. El estudio físico del manuscrito revela que la colectánea habría sido compilada entre 1500 y 1540 y, pese a los problemas que encierra, es posible avanzar algo más sobre ella³².

En realidad, en SA10b pueden diferenciarse varias partes: una inicial que, según Rodado Ruiz, es la más homogénea y recoge la obra de creadores bien conocidos como Santillana, Antón de Montoro, Garci Sánchez o Juan de Mena, una sección que parece responder a la voluntad del compilador de organizar el repertorio por autores³³; se copian luego muchas piezas de Cartagena conformando lo que parece un bloque compacto dedicado al poeta³⁴; y, finalmente, una última parte, bastante más variada, «contiene una treintena de obras que remiten a una cronología más temprana [...]». El cancionero se cierra con un intercambio de

³¹ Viña Liste se sirve de la datación de SA7 para establecer de modo aproximado la franja (1991: 1438-1444) en que sitúa a muchos vates de este cancionero, entre los cuales se encuentra Marmolejo (1991, I: 112).

³² Según Rodado Ruiz, «el papel que se empleó en la copia no contradice cronológicamente las fechas a las que remite la letra del manuscrito, es decir, principios del siglo XVI, entre 1500 y 1540, aproximadamente» (2003: 484, 2019 y 2020: 78).

³³ La investigadora cuestiona la inclusión de obras de Garci Sánchez de Badajoz con las de escritores tan distanciados en el tiempo como Montoro, Mena o Santillana (2003: 484).

³⁴ Aun cuando se insertan en él algunos textos ajenos.

coplas de burlas entre Juan Agraz y Marmolejo» (2003: 483). La estudiosa considera que esta colección habría sido compilada en dos fases empleando materiales de varias tradiciones, «algunos perdidos como las que conforman el abultado grupo de *única* (68 de un total de 150)» (ibídem: 484). En cuanto a la cronología, también la diversidad parece caracterizar la colectánea, pues si el arco temporal más temprano nos acerca a composiciones fechables entre 1430 y 1453, y a poetas nacidos entre 1371 y 1430, también el código recoge piezas y creadores que nos sitúan en el último cuarto del siglo XV y en las primeras décadas del XVI (2000: 1556). Los poemas de Marmolejo se hallan al final, de modo que hemos de asociarlos al estrato temporal más antiguo, con lo cual, pese a la tardía datación de SA10b (comienzos del siglo XVI), sus textos y algunos otros podrían fecharse, siguiendo a Rodado Ruiz, hacia 1430; y lo cierto es que puede afirmarse que su poesía habría sido escrita en torno a ese año, si bien conoció una notable pervivencia y se difundió en distintos momentos y, presumiblemente, en diferentes entornos.

Si nos fijamos en la información desprendida de las composiciones, importa diferenciar la que figura en las rúbricas y la aportada en el cuerpo del poema que, en el caso de SA7, no sirve de ayuda, pues se trata de una canción amorosa que, como las demás de la serie, da respuesta a una desaparecida demanda de Francisco de Villalpando, quien debió de plantear una pregunta a propósito de la cárcel de amor. Por lo que atañe a los epígrafes de la producción de Marmolejo, ninguno es rico en datos, pues, en general, los que introducen sus piezas son escuetos; no obstante, el que precede a su única composición en SA7, *Respuesta de mosén Marmolexo*, pese a su brevedad, nos permite deducir que, antes de 1441, el poeta ostentaba una dignidad que nos acerca al oriente peninsular y había alcanzado relevancia social. Debemos, por tanto, pensar que se trataba de alguien de cierta importancia; y es que la voz *mosén*, que recogen Corominas y Pascual (1980-1991: s.v. *señor*), se empleaba en esa parte de la Península como título de respeto para los caballeros. De hecho, se aplica idéntico término a otro de los participantes en el mismo intercambio, Juan Moncayo, poeta que, según López Drusetta, fue «una notable figura que desempeñó un importante papel en la vida política y social de la Corona de Aragón» (2014: 295-305). Por mi parte, creo muy posible que también Francisco de Villalpando, responsable de la perdida pregunta, fuese presentado con

la misma dignidad, por cuanto como tal figura casi siempre en SA7³⁵; asimismo, a Alfonso Enríquez se aplica el tratamiento de *don* en su intervención, de modo que en la serie se habría otorgado notable peso a la condición social de estos personajes y, por ello, se recuperaron esos títulos, algo no muy habitual en este cancionero (Tato 2014: 902)³⁶.

Pasando ya a SA10b, de nuevo he de señalar que las rúbricas no son tampoco extensas y circunstanciadas, aun cuando aportan valiosa información, especialmente las que anteceden a las intervenciones de Agraz, el interlocutor de Marmolejo: aquel dio origen a **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», cuyo epígrafe anuncia *Otro dezir que fizo Juan Agraz a **Juan Marmolejo***; tras la *Respuesta de Marmolejo* (**2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas»), sigue la *tensó* **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», cuyo rótulo introductor deja constancia del mismo nombre: *Enventario que fizo Juan Agraz a **Juan Marmolejo*** (negrita mía). La mención de antropónimo y patronímico, como ya he anticipado (2.2.1), se confirma en el cuerpo de la copla que recoge la primera intervención de Agraz en el diálogo interestrófico: este interpela directamente a nuestro poeta valiéndose del vocativo («vos diré, Juan Marmolejo», v. 2); no hay duda, pues, de que el autor se llamaba Juan, antropónimo que igualmente facilitan las rúbricas de **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso dominable», textos recogidos en otras fuentes, debidos, respectivamente, a Agraz y Juan Alfonso de Baena, que guardan estrecha relación con Marmolejo. Así, pues, SA10b, a la par que transmite dos piezas de Marmolejo, proporciona su nombre, ausente en SA7, en donde es presentado como *mosén Marmolexo*.

Pese a que no es infrecuente en los cancioneros que bajo un mismo nombre se escondan dos autores distintos, como ocurre con Juan Enríquez (Tato 2016b) o con Núñez (Moreno: 1998), en este caso resulta razonable pensar que el mosén Marmolexo de SA7 y el poeta Juan Marmolejo de SA10b sean una misma personalidad literaria. Y es que los únicos datos que podrían argumentarse en contra de tal hipótesis tendrían que ver con la diferencia temática de las composiciones conservadas y con el hecho de que nos hayan llegado a través de

³⁵ Y así lo confirman las rúbricas de otros poemas suyos: ID 2552 «En mi fe, senyora mia», ID 2572 «Si por que negro desseo» e ID 2668 «Resçele tu compañía».

³⁶ De Juan de Tapia y de Juan de Villalpando se recuerdan solo sus nombres, quizás porque eran más jóvenes que los demás.

distintos cancioneros; de este modo, cabría suponer la existencia de un mosén Marmolejo responsable de la canción amorosa copiada en SA7 y de un Juan Marmolejo autor de una contienda burlesca en SA10b³⁷. De hecho, este es el fundamento de la tesis que mantiene Vendrell en su edición de SA7:

Mosén Marmolejo tiene una sola composición en nuestro Cancionero [SA7]: es una *Respuesta* a Francisco Villalpando [...]. Preso el poeta en las redes del amor, no puede «deslívrrar al cuitado», siendo este el lema en torno al cual giran un grupo de composiciones. Dado el título de *Mosén* que ostenta, será caballero, y de espíritu delicado, según la breve respuesta que nos ofrece; *en modo alguno se le puede identificar con el Juan Marmolejo, contra quien Antón de Montoro lanza sus agudos dardos ridiculizando sus borracheras*³⁸ (1945: 46; cursiva mía).

El Marmolejo contra el que arremete Antón de Montoro en ID 6785 «Guardas puestas por conçejo», citándolo como Juan Marmolejo en el poema (v. 4), no es otro que el escritor de SA10b, es decir, el mismo que recibe de Agraz insultos y burlas por su fama de borracho. Y es que no solo coincide con Agraz en su crítica del mismo vicio de Marmolejo; además, el cordobés se recrea en el uso de *por conçejo* (v. 1) y *añejo* (v.3), palabras en posición de rima que probablemente toma de Marmolejo y Agraz respectivamente: «Juan Agraz, pues abre y çierra / vuestra cara por *conçejo*» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 9-10) y «vos diré, Juan Marmolejo, / que no sobra de lo *añejo*» (íbidem, vv. 2-3; cursiva mía). Así, pues, parece afianzarse la idea de que Marmolejo mantuviese algún tipo de relación con el vino, hecho conocido por Agraz, su interlocutor poético, y Antón de Montoro, con el que ambos podrían haber mantenido relaciones literarias. Ahora bien, muy al contrario de lo que supone Vendrell, ningún problema hay en identificar a este «presunto» borracho con el responsable de 1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado», ya que el alejamiento temático entre esta delicada composición recogida en SA7 y el conjunto burlesco de SA10b no ha de tomarse como prueba concluyente para inducirnos a pensar en dos autores distintos, pues, siendo así, nuestros cancioneros serían testigos también de varios Juan Alfonso de Baena, Alfonso Álvarez de

³⁷ Pese a la distinta cronología de ambos cancioneros, los textos de Marmolejo incluidos en SA10b, como trataré de demostrar, fueron escritos mucho antes del momento en que fueron copiados.

³⁸ Alude a los versos iniciales de ID 6785: «Guardas puestas por conçejo, / dexadle pasar e qu'entre / un cuero de viño añejo, / que lleva Juan Marmolejo / metido dentro en su vientre; / e passito, non reviente».

Villasandino, Ferrán Manuel de Lando... Es más, no debemos olvidar que estamos ante juegos cortesianos y colaboraciones entre poetas que ora practican poesía amorosa, ora tocan temas satíricos, graves, etc. Por otra parte, ya a comienzos del siglo XIX, en MN13 se imputaba a Juan Marmolejo la autoría de **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado», al tiempo que este era contemplado como el interlocutor de Juan Agraz en SA10b³⁹; con posterioridad, los distintos estudiosos han atribuido a un mismo poeta conocido como Marmolejo la producción recogida en SA7 y en SA10b bajo ese apellido⁴⁰.

A esta primera aproximación pueden añadirse ciertos datos que afianzan la hipótesis de un único vate de apellido Marmolejo; para ello he de recurrir de nuevo a los textos, que aportan información en este sentido. En **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», *dezir* burlesco de SA10b, Agraz provoca a Marmolejo tildándole de borracho a lo largo de casi toda la composición; en el verso 11 se refiere a él de modo irónico como «¡el fidalgo sin reproche!», posiblemente ironizando no sobre su condición noble, sino sobre los muchos reproches que cabría hacerle por bebedor, una falta que causaba la pérdida de privilegios a la nobleza⁴¹. En los versos finales hay una alusión mucho más clara a sus orígenes, pues lo acusa diciendo «presumís de buenas liñas / sin ser hijo heredero» (vv. 19 y 20): lejos de ser casual, el primer verso nos permite relacionar a este Juan Marmolejo de SA10b con el mosén Marmolejo de SA7 en virtud de su linaje (5.3). En ambos cancioneros, por diferente vía, se pone, así, de manifiesto el rango personal y familiar del poeta.

Contamos, además, con el verso 17 de **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», en el que Agraz se dirige a su interlocutor como «viejo desventurado»: sin descartar que se trate de una exageración, el dato puede apuntar a su edad avanzada en el momento de la composición del texto. Y, ciertamente, cabe decir que Agraz era más joven que Marmolejo, pues, a partir de la producción de aquel, es posible datar algunos de sus textos después de 1445 (3.3.1), momento en que Marmolejo,

³⁹ Me valgo de una digitalización del folio 8^r (vol. 10) para aportar esta información.

⁴⁰ Así lo hicieron Ríos, Cotarelo y Mori (2.1) y, tras ellos, con la excepción de Vendrell, prácticamente cuantos atendieron a Marmolejo en el siglo XX: entre estos, Viña Liste ofrece en su *Cronología* la entrada *Marmolexo o Marmolejo, Juan de, mosén* (1991, I: 112); de modo parecido obra Dutton, pues adjudica a un único autor de apellido Marmolejo toda la producción recogida en SA7 y SA10b (1990-1991, VII: 391).

⁴¹ Como puede comprobarse en algunas de las leyes establecidas por Alfonso X en la Partida II: si en la Ley XIX aconseja mesura en el beber, en la XXV el Sabio advierte sobre la pérdida de la condición de caballero a todo aquel que empeñase las armas en la taberna (5.3).

conocido de Baena, habría fallecido; esto es, Agraz quizás llamaba «viejo desventurado» a su interlocutor porque, a sus ojos, lo era.

También podría aludir a la ascendencia conversa de Marmolejo alguna pulla que Agraz le dirige en el enfrentamiento poético que mantienen; en este sentido, cabe entender «el mayor borracho *çafio*» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 23; cursiva mía), verso cuyo último adjetivo es posible que contenga tintes antisemitas y recuerde los antecedentes judíos del escritor. De aceptar esta lectura, el motivo burlesco, según veremos, entroncaría con el linaje converso de esta familia y los puestos concejiles y de tesorería que ejercieron varios de sus miembros ya desde tiempos de Pedro I (Sánchez Saus 2009: 81-83; 2.3.2). Por otra parte, no ha de olvidarse que la filiación conversa, cripto-hebraica o judía de no pocos escritores cuatrocentistas ha sido origen y tema de numerosos textos satíricos desde fines del siglo XIV y durante la siguiente centuria; así, autores como Antón de Montoro o Baena tienen sus raíces presentes y sus contrincantes poéticos se las recuerdan entre burlas⁴². Además, Agraz completa este prejuicio hacia su posible raíz hebrea mediante una hipérbole geográfica, pues tacha a Marmolejo de «el mayor borracho *çafio* / de Castilla y Aragón» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 23 y 24), lo que nos permite deducir que debió de andar o estar relacionado con entornos aragoneses.

2.3.1.1. RELACIONES LITERARIAS

En una esencial contribución, Alan Deyermond se fijaba en la importancia de las relaciones literarias en la poesía cuatrocentista y, a partir de ellas, trataba de establecer una taxonomía distinguiendo 19 categorías de textos, si bien anticipaba ya la existencia de posibles contradicciones dada la dificultad de esa clasificación (2005: 73). Lo cierto es que, en lo concerniente a la producción de Marmolejo, las

⁴² Montoro llega a utilizar su condición para burlarse de sí mismo en ID 6767 «Antón, a placer de Dios», un ejemplo de lo que Ciceri presenta como la «ironia e l'auto-ironia [su] la propia familia, la propia razza e, soprattutto, lo status di converso» (1991: 291). Por lo que se refiere a Baena, parece no haber consenso en cuanto a su condición de juedoconverso (Caíño Carballo 2018: 20): sea de ascendencia judía o no, lo cierto es que los motivos burlescos no necesariamente han de ser verdades vitales, sino el vehículo para alimentar este tipo de poesía y entretenimiento entre escritores.

relaciones literarias son ingrediente primordial, ya que, por un lado, justifican toda su actividad poética conocida y, por otro, nos aproximan a la identidad del escritor.

Como he anticipado (2.2.1), nos han llegado varias piezas de este creador fruto de su participación en tres intercambios poéticos, distintos en fondo y forma: en dos el diálogo se conforma texto a texto, en otro es interestrófico; uno de los poemas es amoroso con forma de canción y los otros dos, de carácter satírico, son *dezires* (una *tenso* y un texto semejante a las *ajudas* del *Cancioneiro geral*); finalmente, en dos es Agraz el que instiga a Marmolejo a tomar la voz, en tanto en otro todo apunta a que Francisco de Villalpando lanzó una pregunta general, quizás sin interpelar a nadie en concreto, y nuestro autor fue uno de los varios trovadores que decidió darle respuesta. Pero, además, Marmolejo se convierte en «tema de la literatura» (Deyermond 2005: 73): sobre él escribe Agraz 3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», un *dezir* satírico, y Montoro ID 6785: «Guardas puestas por conçejo», una esparsa de idéntica naturaleza; por su parte, Baena es responsable de otro poema con el que intenta reparar el honor de Marmolejo, una vez este ha sido víctima de las burlas de Agraz.

El fenómeno de las relaciones literarias también puede aportar pistas sobre el tipo de autor al que nos enfrentamos. Y es que una de las características bien vistas de un caballero que frecuentase la corte era, según sabemos por los manuales de gentileza (Chas Aguión 2012b: 115), que fuese capaz de hacer rimas y componer versos. Al tiempo, no es infrecuente que algunos nombres de los registrados por Dutton en la nómina cancioneril sean solo conocidos por su participación en un único intercambio, como, por ejemplo, sucede con varios de los que replican a Contreras en la almoneda de su mote en SA7 (Tato 2013b: 379-380); cabe considerar a algunos de ellos como autores de ocasión, que componían un texto con motivo de alguna fiesta o encuentro cortesano, pero que no cultivaban la poesía con oficio y dedicación. Con todo, antes de establecer tal conclusión, es preciso ir más allá del número de obras conservadas: Alfonso de Moraña es, en palabras de Santillana, un gran trovador (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 658); sin embargo, tan solo conservamos una composición suya integrada en un intercambio con Lando (Tato 2014: 905-906), pues el resto se ha perdido.

En el caso de Marmolejo, dejando a un lado el reducido número de textos que podemos imputarle y el hecho de que todos ellos son intercambios, hay algunos

indicios que permiten dudar de su condición de poeta ocasional. En primer lugar, sus obras lo ligan a distintos círculos cortesanos y se conservan, además, en diversas fuentes, alguna de las cuales testimonia una larga pervivencia de las mismas; en segundo lugar, su producción, pese a ser exigua, muestra variedad de temas, formas y recursos, lo cual cuadra mejor con un autor con inquietud literaria que con alguien que circunstancialmente escribe unos versos; por último, es necesario señalar que frecuentó a diferentes escritores y que no solo entabla diálogo con varios: algunos recuperan a Marmolejo como «tema»; así, aparte de Agraz, lo hacen, como se ha anticipado, Montoro y Baena. En definitiva, en su época no pasó desapercibido entre los poetas, que posiblemente conocían al personaje y también su obra.

La más importante de sus relaciones literarias es la que mantiene con Agraz, su interlocutor más directo. Este autor, responsable de un significativo volumen de poemas (18), semeja haber mantenido trato con importantes personalidades (entre las que puede recordarse el conde de Niebla, el de Mayorga, Juan II...) e intercambia versos, entre otros, con Santillana, Mena y Montoro. En los dos diálogos poéticos con Marmolejo es él quien toma la palabra para provocar a su contrincante con graves ataques y en la *tensó* lo interpela, además, mencionando su nombre y apellido. Las intervenciones de Agraz en este texto conocieron un proceso de difusión bastante amplio: con algunos retoques conformaron una pieza independiente, desligada de las réplicas de Marmolejo; me refiero a **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra». Considero muy plausible que fuese el propio Agraz el que reelaborase las estrofas de la *tensó* debidas a su mano para construir un nuevo texto, que tuvo una vida más larga (y quizás más exitosa) que el propio debate interestrófico, su punto de partida; lo cierto es que en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» no dialoga con Marmolejo, sino que convierte a este en tema de la composición y lo hace objeto de su ataque.

Sin entrar ahora en la identificación de Agraz (3.3), conviene avanzar que podemos localizarlo en el sur peninsular y que la contienda burlesca con Marmolejo recogida en SA10b tuvo que ser anterior a 1435, momento en que Baena ya no vivía (Nieto Cumplido 1982: 32): la muerte le sobrevino entre fines de 1432 y septiembre de 1435 (Caíño Carballo 2018: 20). Y es que el bien conocido Juan Alfonso, seguidor y admirador del juego dialógico según demuestra en su cancionero, debió de saber del debate entre ambos, así como del posterior ataque de Agraz **3Sc-ID**

1865 «Mala nueva de la tierra», y decidió dar *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz* con **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», composición en la que zahiere al «de nombre agro» tratando de desagaviar al denostado Marmolejo, quien, quizás, por esas fechas sería mayor que el baenense (Tosar 2020: 160)⁴³. Habiendo estado asentados Baena, Agraz y Marmolejo en Andalucía, nada impide suponer que esa fuese su zona de encuentro, tanto más si pensamos que Antón de Montoro en un breve poema se acuerda también de la fama de borracho de Marmolejo: el Ropero, según Ciceri y Rodríguez Puértolas, «vivió siempre en Córdoba, excepto algún posible viaje a Sevilla [...]. Desde luego no frecuentó jamás la corte de Castilla» (1991: 14; Costa 1990: xi)⁴⁴. Lo cierto es que dado que el *Reparo y satisfacción* de Juan Alfonso contiene, como parece habitual en su obra (Caíño Carballo 2018: 14), topónimos referidos a la ciudad de Sevilla, de la cual semeja haber sido vecino, como también de la de Córdoba, nada impide suponer que el diálogo se hubiese llevado a cabo en la urbe bética hacia 1430 o quizás incluso algo antes; de hecho, una de las calles que cita Baena en aquel texto es la (*cal*) del Mar, donde, según más adelante indicaré, estaban situadas varias casas pertenecientes al iniciador del linaje de los Marmolejo, que en el siglo XIV eran aún propiedad de la familia del poeta (2.3.2.3 y 5.3).

Además de debatir con Agraz, Marmolejo participa en un extenso intercambio poético incluido en SA7; en él entra en contacto con cinco escritores que parecen situarse en el entorno aragonés: Francisco y Juan de Villalpando, quienes, pese a su origen castellano, acabaron asentándose en Aragón (Conde

⁴³ Según Caíño Carballo, Juan Alfonso debió de nacer hacia 1375 (2018: 13); como más adelante propondré, Marmolejo habría nacido en torno a 1370, lo cual los hace a ambos de edad avanzada en el año 1430, pero más cargado de años a Marmolejo.

⁴⁴ Su relación con ciudadanos andaluces puede rastrearse a partir de su obra y las composiciones que dedica a distintos personajes cordobeses y sevillanos: entre los primeros se encuentran el cabildo de la ciudad (ID 0169 «El amo noble sufriente»), el corregidor Gómez Dávila (ID 1897 «Persona digna de amar»), el veinticuatro Alonso de Velasco (ID 3026 «En el entender extremo») y Juan de Mena (ID 1905 «Como fuesen los novicios»); entre los segundos, destacan varios miembros de la familia Guzmán —el conde de Niebla (ID 1914 «Fernando López y Fray Lope» e ID 1909 «Vos de lealtad minero») y el duque de Medina Sidonia (ID 3042 «Yo vine a vos y a vos», ID 2720 «Muy digna potencia de más prosperar»...) —, así como los Estúñiga, familia que, sin ser de la vieja nobleza sevillana —integrada por los Guzmán y los Ponce—, cuenta con arraigo en la ciudad hispalense (ID 1788 «Esas más bellas que son» e ID 1791 «No juguéis, buen caballero»). No ha de olvidarse tampoco que, según algunos estudiosos, Baena y Montoro habrían estado emparentados (Ramírez de Arellano 1900: 484-489; Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991: 12; Dutton y González Cuenca 1993: xviii); Caíño Carballo nada advierte al respecto en la biografía que sobre él ofrece (2018: 13-20).

Solares 2009: 28-29); mosén Moncayo, aragonés de nacimiento (López Drusetta 2017: 278) al igual que Juan de Tapia, cuyo apellido hace pensar en similares raíces (Giuliani 2004: 13); Alfonso Enríquez, que, no siendo oriundo del oriente peninsular, pudo haber apoyado al infante Fernando, como hizo su hermano, el duque de Arjona (Tato 2014: 908), y, con posterioridad, a los infantes de Aragón (Beltran 2001a: 65), lo cual permitiría asociarlo, siquiera ocasionalmente, a los aragoneses⁴⁵. Por lo que respecta a Marmolejo, las investigaciones y consultas que he realizado sobre su apellido en trabajos y estudios relacionados con los poetas del entorno áulico aragonés no han resultado fructíferas, mas no debemos olvidar dos hechos fundamentales de las letras del siglo XV: la corte de Alfonso V «acogió numerosos poetas de origen castellano que a Castilla habrían de volver» y «el efecto inmediato de la implantación de la dinastía Trastámara en la corona de Aragón sería la entrada de este reino en la órbita de las letras castellanas» (Beltran 2009: 24 y 30). En definitiva, aun cuando la conexión de Marmolejo con este grupo de creadores vinculados a Fernando de Antequera y sus descendientes no resulte evidente, no es imposible que hubiese participado en algún festejo en el que la facción aragonesa tuviese presencia, sobre todo pensando en que, en algunos momentos, los poetas iban y venían de una corte a otra.

López Drusetta, que ha estudiado la figura de Moncayo y ha ofrecido la edición de este diálogo, hace notar que cuatro de los seis poetas que en él participan fueron hechos prisioneros en agosto de 1435 en la batalla de Ponza: los hermanos Villalpando (Francisco y Juan), Moncayo y Tapia. Ello la lleva a suponer que el intercambio fue compuesto «en un contexto aragonés y posiblemente muy poco antes de embarcarse en la expedición napolitana» (2017: 278), o bien después de esta fecha, pues, en su opinión,

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 cautivo, que solicitaba a los caballeros en su perdida pregunta lo librasen de una metafórica cárcel de amor en la que estaba encerrado [...]; ello resulta ciertamente llamativo si se tiene en cuenta que varios de estos escritores y militares

⁴⁵ Una vez Beltran (2001a) demostró que este autor no podía ser el primer almirante de Castilla del mismo nombre y que aquel era partidario de los infantes de Aragón, Tato ha propuesto su posible identificación con un hermano del duque don Fadrique y primo de Juan Enríquez, hijo bastardo de aquel célebre marino, con quien el llamado Alfonso interactúa literariamente en dos ocasiones (2016b). En un estudio posterior a la aportación de Beltran, Pintacuda identifica, sin embargo, a Alfonso Enríquez con el viejo almirante (2005: 88).

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 *Desjir de Jobán de Tapia fecho en la Malapagua presión de Génova* (ID 2467), que este autor compone durante su cautiverio en la cárcel genovesa tras la contienda de Ponza (2017: 278-279)⁴⁶.

Esta investigadora, siguiendo a Carlos Conde Solares, precisa, además:

los hermanos Villalpando [...] 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 a la expedición napolitana que culminó con la derrota militar en Ponza, siendo apresados tras la batalla y regresando a la Península, respectivamente, en 1435 (Francisco) y 1438 (Juan) (2017: 262).

Sin embargo, Ana Isabel Carrasco Manchado, fuente de la que se nutre Conde Solares, afirma que la huida del padre se produjo en «fecha indeterminada» (2003: s.p.); al tiempo, es difícil dar por sentado que los hermanos Villalpando se hubiesen embarcado hacia Italia en el último momento, ya entrado el año 1435: parece más plausible pensar en que lo hubiesen hecho algún tiempo antes, tal vez cuando salieron hacia allí los infantes Pedro y Enrique, en mayo de 1433, o algo más tarde, en julio de 1434, momento en que se les une el rey de Navarra (Ryder 1992: 247).

Por otra parte, por lo que ahora sabemos de Marmolejo, es muy improbable que hubiese participado en la contienda de Ponza, ya que, según más tarde precisaré, en esta época era un anciano⁴⁷; en cualquier caso, parece, además, poco posible situar el intercambio iniciado por Francisco de Villalpando «hacia 1435, en

⁴⁶ De aceptar la propuesta de identificación que ofrezco más adelante (2.3.2), también mosén Marmolejo habría sufrido prisión entre 1417 y 1419, mas ello no permite afirmar, al menos de manera concluyente, que cuando desarrolla el tópico de la cárcel de amor necesariamente se apoye en su experiencia personal.

⁴⁷ La propia López Drusetta deja entrever que la suya es una mera hipótesis, pues advierte: «al no contar con noticias acerca de la participación de 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» (2017: 279). Más adelante, parece incluso desechar esta posibilidad, pues afirma: «el intercambio hubo de gestarse hacia 1435, en los ambientes cortesanos que existían en torno al rey Alfonso V de Aragón y su hermano Juan I de Navarra, y quizá en momentos previos a la expedición genovesa que culminó con la batalla de Ponza (1435), una empresa en la que Moncayo participó junto a los hermanos Villalpando y 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 poeticen en esta serie sobre una alegórica cárcel de amor, un emplazamiento que poco tiempo después algunos tendrían oportunidad de conocer en la vida real» (ibídem: 290-291).

los ambientes cortesanos que existían en torno al rey Alfonso V de Aragón y su hermano Juan I de Navarra» (López Drusetta 2017: 274), pues el monarca partió de Cataluña con su flota el 29 de mayo de 1432 y ya nunca regresó (Ryder 1992: 232), y su hermano Juan lo hizo en 1434. Un argumento más contradice la datación de 1435: según Giuliani, Tapia escribe su respuesta **1R3-ID 2459** «Devodo! a Dios, si llegado», antes de 1432 y, aunque fue liberado de prisión tras la derrota de Ponza, residió allí hasta su muerte (2004: 14).

Desde mi punto de vista, la serie de SA7 en la que participa Marmolejo hubo de ser anterior a 1432; me inclino a pensar que, tal vez, los poetas hubiesen estado presentes en las fiestas que tuvieron lugar en Valladolid en 1428 para despedir a la infanta Leonor de Aragón, que se dirigía a Portugal con el propósito de contraer matrimonio con Duarte, el heredero de la corona: en esas celebraciones, que duraron varios días y alcanzaron gran esplendor, estaban presentes aragoneses y castellanos⁴⁸; de hecho, al menos una de las noches acudieron a cenar a casa del almirante Alfonso Enríquez «los reyes y reinas y las infantas con el infante Enrique» (Carriazo 1946b: 61) y, presumiblemente, otros cortesanos, entre los que me atrevo a suponer se encontrarían algunos miembros de la familia Enríquez, como Juan Enríquez, bastardo del almirante, y su primo Alfonso Enríquez, con quien Marmolejo comparte intercambio en SA7, y tal vez los demás participantes en el diálogo iniciado por Francisco de Villalpando⁴⁹. Después de 1428, la tensión entre ambos reinos se incrementó y hubo menos posibilidades para que escritores de uno y otro lado se dedicasen al juego cortesano. Situar el diálogo de SA7 hacia 1428 se ajusta, además, a la cronología que he establecido para la contienda Agraz-Marmolejo, que hubo de conocer Baena.

De los textos de este escritor —y de los de sus contemporáneos— deducimos que, pese a su parca obra, parece haber frecuentado a diferentes poetas y aun círculos literarios. Gran parte de sus versos nacen al calor de las disputas con Agraz, un autor algo más joven con una trayectoria más rica y amplia, con quien no necesariamente hemos de pensar que mantenía una tensa relación: como Chas

⁴⁸ Para estos festejos han de consultarse los trabajos de Rico (1965), Suárez Fernández (1975: 105-137) y Ruiz (1988).

⁴⁹ Por lo que sabemos a través de los estudios sobre esos poetas (Baldissera 2005, Giuliani 2004 y López Drusetta 2017), nada se opone a ubicar a los Villalpando, Juan de Tapia y mosén Moncayo en ese entorno.

Aguión explica, se trataría de una querrela burlesca que daría pie al juego poético, al lucimiento (2009: 192). Marmolejo mantiene contacto también con Baena, coetáneo con el que debió de tener trato, y con Montoro, e igualmente parece haber interactuado literariamente con algunos del entorno aragonés, quizás, como he señalado, en alguna fiesta en que participaban poetas de este reino y del castellano⁵⁰.

Como vemos, la poesía de Marmolejo nos permite extraer ciertas conclusiones iniciales sobre su figura e identificar a un único Juan Marmolejo con producción en SA7 y SA10b, que en 1432 era ya de edad avanzada y que alcanzó cierta relevancia social.

2.3.2. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE OTRAS FUENTES

Tomando en cuenta la dignidad *mosén* que antecede al apellido del escritor en una rúbrica de SA7, resulta lógico pensar en su posible vinculación con la corona de Aragón; no obstante, esta ha sido una pista engañosa: no he encontrado prueba alguna de que fuese oriundo del oriente peninsular ni de que residiese allí en algún momento. Lo cierto es que aquel título podría encontrar otra explicación: cabe suponer, por ejemplo, que, como avanzó Dutton (2.1), mantuviese contacto con la facción de los infantes de Aragón en Castilla o, retrotrayéndonos algo más en el tiempo, con el infante Fernando, quien alcanzó gran protagonismo durante sus campañas contra el reino de Granada entre 1407 y 1410, en alguna de las cuales, según veremos, participó un caballero llamado Juan Fernández Marmolejo, que podría identificarse con el poeta (2.3.2.2). Tal vez así se hiciese acreedor de esta distinción, aunque podría ser también, como señala Vendrell (2.1), que, siendo caballero, le fuese aplicado el título de *mosén*.

Descartada la vía aragonesa, me atuve a otros indicios, igualmente deducibles de la atenta lectura de los textos literarios, que no solo parecían contar con mayor peso, sino que semejaban más fiables a la hora de localizar geográficamente a este autor: sus relaciones con otros creadores, varios de ellos afincados en Andalucía (Juan Agraz, Juan Alfonso de Baena y Antón de Montoro), y las alusiones contenidas en las piezas que nos hablan del escritor, que apuntan,

⁵⁰ El título de *mosén*, al que enseguida me referiré, lo relaciona también con el reino de Aragón.

asimismo, a esa zona y, más en concreto, a Sevilla. A partir de ahí, me centré en la consulta de diversos estudios históricos que indagan en diferentes aspectos de la historia medieval andaluza, así como en el manejo de algunas fuentes documentales de gran importancia⁵¹. Comencé, como no podía ser de otro modo, contrastando y revisando las pocas afirmaciones formuladas sobre la realidad histórica de Juan Marmolejo en los estudios literarios: la atinada y concreta sugerencia de Beltran sobre alguien con el mismo nombre presente en un alarde militar celebrado en Sevilla en un momento tan temprano como 1405, y las observaciones de Dutton y González Cuenca sobre la pertenencia del poeta a los Marmolejo sevillanos y sobre su posible progenitor, Francisco Fernández Marmolejo (2.1).

Tras recordar la participación del caballero Juan Fernández del Marmolejo en la revista militar de 1405 en Sevilla, Beltran se aventuraba a proponer: «quizá [sea] el mismo Juan Marmolejo que debatió con Juan Agraz» (2001: 20; 2.1). Aceptando su conjetura, era posible situar al escritor en un marco geográfico concreto, la Sevilla bajomedieval, hacia la cual señalaban ya sus relaciones literarias con Juan Alfonso de Baena y Antón de Montoro, y, además, conocer su condición de caballero, que concuerda con el hecho de que a él se refiera Agraz utilizando el sustantivo *fidalgo* y que aluda a su linaje (2.3.1). Gracias a los estudios históricos manejados, he podido dar un paso más y no solo he logrado confirmar la idea de Beltran, sino que, siguiendo su pista, he conseguido identificar al poeta y reconstruir con precisión sus orígenes familiares acercándome a la participación e influencia del clan Marmolejo en la vida política y económica sevillana entre la segunda mitad del siglo XIV y la primera del XV; he alcanzado, así, a ofrecer una biografía bastante detallada de Juan Marmolejo y presentar su entorno inmediato, así como algunas inquietudes y vicisitudes que vivió o los cargos y responsabilidades que ocupó.

Históricamente existió un Juan Fernández de Marmolejo contemporáneo de nuestro escritor cuyo perfil no contradice ni desmiente la información

⁵¹ He reunido bastantes datos que permiten seguir la trayectoria de los Marmolejo y de sus más destacados miembros, entre los que se cuentan varios llamados Juan Fernández Marmolejo o Juan Marmolejo. Por su relevancia e interés mencionaré los estudios fundamentales de Sánchez Saus (1991, I: 157-162 y II: 382, 2005a y 2009), que he completado con la reciente aportación de Montes Romero-Camacho (2016); en ellos puede encontrarse, además de la referencia de los documentos que contienen citas sobre los personajes a los que atiendo, otra bibliografía complementaria. No obstante, he manejado también algunos trabajos más, a los que remito en el lugar oportuno.

desprendida de la lectura de los versos atribuibles al poeta de este nombre ni la aportada por los de aquellos que lo interpelan o se refieren a él; bien al contrario, la identificación del autor con esta figura enriquece notablemente la interpretación de su diálogo poético con Juan Agraz, que cobra ahora pleno sentido: este se apoya en la realidad de su interlocutor y, en aras del juego burlesco, no hace sino deformarla para caricaturizarlo. Ello permite concluir que, entre los Juan Marmolejo o Juan Fernández Marmolejo compatibles con el responsable literario representado en los cancioneros, uno de ellos es el creador representado en SA7 y SA10b, al cual se refieren otros trovadores contemporáneos.

Así las cosas, y como sucede en múltiples ocasiones, el primer problema que hube de resolver fue el de la homonimia, si bien, en esta ocasión, no fue tarea difícil, ya que, según he indicado, las composiciones poéticas resultaron de gran ayuda para dibujar la silueta del poeta. Lo cierto es que en el árbol genealógico de la familia Marmolejo trazado por Sánchez Saus (1991, II: 382-283), el antropónimo *Juan* empieza a ser frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XIV; ahí sitúa este investigador a dos personajes de este nombre, Juan Fernández Marmolejo y Juan Marmolejo: el primero es el que identifiqué con el autor, de quien se ofrecen datos a partir de 1398 (1991, I: n. IV, pp. 160-161); del segundo desconocemos la identidad de sus progenitores, pero debió de ser algo más joven que el anterior, pues sus noticias remontan a la primera mitad del siglo XV, en concreto a 1419, y sabemos que todavía en 1448 fue nombrado alcalde mayor de Sevilla por diez años (ibídem: n. 56, 159). En la generación siguiente (segunda mitad del siglo XV), hay otros dos miembros de la familia que portan este nombre y que, con mayor dificultad, podemos suponer que hubiesen tratado a Juan Alfonso de Baena, con quien el homónimo versificador de SA7 y SA10b se relacionó: uno es hijo del llamado Juan Fernández Marmolejo, según he precisado, en la primera mitad del XV y, para diferenciarlo de su progenitor, parece que se le aplicó el apelativo «el Mozo» (ibídem: n. XVb, 157); el otro es primo segundo del anterior (ibídem: n. 18, 158), pues es uno de los vástagos de Luis Fernández Marmolejo, quien, como veremos, fue el Marmolejo más influyente durante la primera parte del cuatrocientos (ibídem: n. V, 161). La biografía que a continuación presento corresponde, por tanto, a un hombre conocido como Juan Fernández Marmolejo,

natural de Sevilla, que vivió a caballo entre los siglos XIV y XV. Es él a quien, en mi opinión, podemos atribuir los poemas que figuran en los cancioneros.

2.3.2.1. LOS ORÍGENES

Los Marmolejo formaban parte de los patriarcados urbanos de Sevilla, integrados por hidalgos y caballeros de linaje, que entroncaban con aquellos que habían participado en los repartimientos posteriores a la conquista cristiana de la zona y que, a fines de la Edad Media, dominaban los gobiernos locales de Andalucía (Ladero Quesada 1999: 142): en concreto, esta familia parece remontar al siglo XIII⁵². La posición social y el poder que ostentaba la parentela del personaje que me ocupa permiten afirmar que, sin pertenecer a la alta nobleza, disfrutó de un estatus y un estilo de vida semejantes a los que esta poseía⁵³.

Ahora bien, la pequeña aristocracia sevillana, integrada por un buen número de linajes, no era uniforme: estos conocían distintos orígenes sociales y los Marmolejo eran, según veremos, de procedencia judío-conversa⁵⁴. No obstante, cualesquiera que fuesen los antecedentes, entre 1369 y 1419 esta aristocracia local se fortaleció de modo importante, en buena medida encerrándose en sí misma mediante enlaces matrimoniales entre las distintas familias, así como constituyendo mayorazgos con sus bienes y patrimonializando los oficios concejiles, que llegaron a pasar de padres a hijos (Ladero Quesada 1999: 143-147); de hecho, el estudio del clan entre fines del siglo XIV y la primera mitad del XV ofrece «un catálogo completo de las actividades, aspiraciones y límites de todo un grupo social, la

⁵² El tronco del que parten es Ferrán Fernández Aguacil (m. 1250), uno de los 200 caballeros heredados en el repartimiento de Sevilla después de 1248 (Sánchez Saus 1991, I: 162 y Montes Romero-Camacho 2016: 256); ello entraña cierta contradicción, ya que unánimemente la historiografía defiende el origen judío de los Marmolejo y no es claro, en cambio, el ascendiente hebreo de Ferrán Fernández Alguacil, problema del que me ocupo más adelante (2.3.2.3).

⁵³ Sobre la influencia de la nobleza en la vida de la sociedad sevillana del XIV, véase Sánchez Saus (2009: 229-233).

⁵⁴ Además de este grupo, Sánchez Saus diferencia, en función de sus antecedentes, otros cuatro: linajes entroncados con casas de la nobleza castellana del más alto nivel, que son, en realidad, ramas inferiores de la misma instaladas en Sevilla; linajes hidalgos, no pertenecientes al sector anterior, que presentan señales claras de un origen noble (por remontar a los 200 caballeros hijosdalgo que obtuvieron repartimiento con la conquista o por pertenecer a la pequeña nobleza castellana); linajes ciudadanos, a menudo integrados por personajes que obtuvieron repartimiento en 1253 sin pertenecer al grupo de los hijosdalgo; y, finalmente, linajes de procedencia extranjera (2005a: 21-24).

oligarquía urbana, al que los Marmolejo no sólo pertenecen, sino que representan» (Sánchez Saus 1991, I: 162). Desde otro punto de vista, a los miembros de este núcleo familiar, dados los puestos que desempeñaron, hemos de suponerles un amplio conocimiento técnico sobre cuestiones financieras y administrativas, que requerían un aprendizaje no asequible para cualquiera, pero, además, una clara familiaridad con la cultura y las costumbres cortesanas y caballerescas⁵⁵.

Por lo que se refiere al origen judío del linaje, todos los historiadores parecen estar de acuerdo sobre ello (véase un resumen de Sánchez Saus 1991, I: 162 y Montes Romero-Camacho 2016: 256), algo que, además, armoniza con la ocupación económico-financiera de muchos de sus integrantes, que desde tiempo atrás era común recayese en esta minoría (Montes Romero-Camacho 1987: 349-355). Ahora bien, la conversión de los Marmolejo era antigua (Sánchez Saus 2009: 84), de modo que, dentro de las familias sevillanas pertenecientes a este grupo oligárquico, sería una de las que este estudioso califica de «protoconversas», es decir, aquellas «convertidas antes de la masiva y forzada integración que suscitó el pogrom de 1391» (2005a: 23): habrían abrazado la fe cristiana en época bastante remota, hacia fines del siglo XIII o principios del XIV⁵⁶. Lo cierto es que, a mediados del siglo XIV, la vida de las comunidades judías en Castilla no era fácil (Montes Romero-Camacho 1987: 356-358), pero más dura se tornó en las siguientes décadas, en especial cuando en 1391 se iniciaron en Sevilla las persecuciones contra esta comunidad; por ello, entre ese año y el de 1416 fueron muchos los que se bautizaron (Ladero Quesada 1999: 165)⁵⁷. No parece, sin embargo, que los Marmolejo hayan conocido serios obstáculos en razón de su

⁵⁵ De hecho, y aunque la riqueza era elemento relevante para acceder a los cargos concejiles, no llegaban a ellos ricos mercaderes y cambistas pese a su dinero (Sánchez Saus 2009: 175-176).

⁵⁶ Quizás esa conversión remontase a la figura de Fernán Pérez Maimón, veinticuatro de Sevilla y canciller del sello de la poridad que, entre 1295 y 1300, ocupó el almirantazgo de Castilla; se ha afirmado que era de origen hebreo, aunque para Sánchez Saus no es del todo claro (2005b: 183). De cualquier manera, en opinión de este estudioso, los Fernández Marmolejo conversos debieron de confundirse con los descendientes de Fernández Alguacil, tronco del linaje, al compartir apellido, lo cual, en realidad, habría propiciado una suplantación de orígenes, que pudo darse con el tatarabuelo de Juan, o incluso antes (1991, I: 162).

⁵⁷ Según Valdeón Baroque, la bandera del antijudaísmo aireada por Enrique de Trastámara tuvo un efecto dominó, como demuestra el alto porcentaje de pleitos entre cristianos y hebreos de los que salieron victoriosos los primeros entre 1361 y 1391 (1994: 84).

ascendencia hebrea⁵⁸; de hecho, es significativo que no residiesen en el barrio judío, donde no vivían todos los seguidores de este credo pero sí la mayoría (Montes Romero-Camacho 1987: 345)⁵⁹. Ya en el siglo XV, dejando aparte «su primitivo origen étnico-religioso», los linajes sevillanos de procedencia judeo-conversa apenas se diferenciaban «del resto de la aristocracia sevillana, pues los medios que emplean para adquirir esta consideración, así como las funciones que desarrollan en su seno son similares a las de otros linajes en ascenso» (Sánchez Saus 2005a: 23)⁶⁰. A la altura de 1391 las huellas de la procedencia semítica de los Marmolejo no serían, por tanto, muy perceptibles⁶¹; así, resulta significativo que ya el abuelo y el padre de Juan Fernández Marmolejo fundasen la capilla de San Luis en San Francisco de Sevilla hacia 1370 (Sánchez Saus 1991, I: 155 y 162 y Montes Romero-Camacho 2016: 259), posiblemente con el propósito de convertirla en panteón familiar⁶².

Al final de la Edad Media varios Marmolejo eran miembros activos y destacados de la sociedad sevillana; ciñéndome a la finalidad de esta investigación,

⁵⁸ En este sentido, interesa recordar un pleito que refleja «la mentalidad popular antijudía de la comunidad cristiana» y en el que se cita a Alonso Fernández Marmolejo, padre de Juan: el cabildo catedralicio promovió el litigio en la segunda mitad del siglo XIV contra dos arrendadores hebreos del almojarifazgo de Sevilla (Valdeón Baroque 1974: 231); también se menciona a Alonso Fernández Marmolejo, que en 1369 compartía con los judíos el arriendo del almojarifazgo, mas, en su caso, no se perciben muestras de hostilidad hacia él.

⁵⁹ Desde los tiempos de la Reconquista, los miembros de esta comunidad se instalaron «en un barrio propio, situado prácticamente extramuros, al norte del Alcázar» (Montes Romero-Camacho 1987: 344); al desaparecer, tras el asalto de junio de 1391, ahí se asentaron las parroquias o *collaciones* de Santa Cruz, Santa María la Blanca, San Bartolomé Nuevo y Barrio Nuevo (Ladero Quesada 1989; 154).

⁶⁰ Con todo, no fueron muchas las familias del patriciado urbano con orígenes conversos: Ladero Quesada cuenta, entre las anteriores a 1391, solo dos (los Marmolejo y los Martínez de Medina —como veremos, emparentados—) y otras cuatro surgidas a lo largo del XV: muy pocas si tenemos en cuenta que en el grupo hay más de un centenar de apellidos estudiados (1999: 169).

⁶¹ Aunque presumiblemente no inexistentes: los Marmolejo formaron parte del bando del conde de Niebla, que defendió a los judíos, como luego sus sucesores (Carriazo Rubio 2003: 48); además, Ruy Pérez de Esquivel, alcalde mayor de Sevilla en 1391 y abuelo de la mujer de Juan Fernández Marmolejo, intentó sofocar el ataque contra la judería sin éxito (Sánchez Saus 2009: 59-60). A ello cabe añadir la fuerte imbricación de los Marmolejo con otro linaje protoconverso de Sevilla, los Martínez de Medina, así como el hecho de que fuese Juan Sánchez de Sevilla, importante miembro de la comunidad hebrea que se bautizó algo antes de 1387 —conocido como Samuel Abravanel hasta su conversión— y que ocupó altos cargos en la hacienda real bajo Juan I (véase sobre él Montes Romero-Camacho 1999: 1102-1112), quien anticipó en préstamo las 21000 doblas de oro que los Marmolejo hubieron de pagar como multa por una deuda de su padre (Montes Romero Camacho 2016: 263).

⁶² El cementerio judío se hallaba extramuros, no muy lejos de la judería; en el siglo XVI fue destruido y convertido en huertas (Montes Romero-Camacho 1987: 344-345).

me retrotraeré hasta los antecedentes inmediatos del llamado Juan Fernández Marmolejo, identificable con el escritor, que nos llevan a la segunda mitad del siglo XIV. En esa época, la familia apoyó, primero, a Pedro I y, durante su reinado, sus integrantes contaron con una buena posición económica; sin embargo, los Marmolejo supieron cambiar de bando en el momento oportuno, de modo que estuvieron al lado de Enrique cuando este llegó al trono, lo que propició que varios miembros de la familia ocupasen importantes puestos administrativos y acumulasen gran influencia⁶³. Parece haber sido el abuelo de Juan, Fernán Fernández de Marmolejo, jurado de Sevilla y terrateniente (Sánchez Saus 2009: 81), quien dio el paso hacia el partido trastamarista, lo cual lo obligó a salir de Sevilla ante el temor a posibles represalias por parte de Pedro I (Montes Romero-Camacho 2016: 259).

Tras la guerra civil y la consiguiente descomposición de la sociedad política sevillana, Enrique II intentó reconstruir la principal ciudad de la corona y su gobierno, lo cual significó que se estableciesen en Sevilla hombres cercanos a este nuevo monarca (Sánchez Saus 2009: 220); así sucede con claridad en la alta nobleza, si bien el cambio afectó a todas las esferas del poder local, entre las que se hallaba el concejo. En él irrumpen los seguidores del Trastámara, por más que, según Sánchez Saus, el hecho más notable es que, entre los nuevos oficiales,

encontramos a los primeros exponentes de lo que podríamos llamar la «generación de 1370», un conjunto de personalidades que irá modulando su integración en las estructuras municipales entre esos años y los primeros del reinado de Juan I y que estaban llamados a ejercer un peso decisivo en la vida de la ciudad durante décadas, y lo que desde nuestro punto de vista es más importante, a marcar la evolución del patriciado sevillano hacia una evidente aristocratización de los estilos de vida. Aunque esta generación tiene su correspondencia en la alta nobleza local [...], es en el concejo donde podemos ver su efecto más neto [...] (2009: 221).

Y precisamente es en el ámbito municipal donde dos Marmolejo de la llamada «generación de 1370» tuvieron destacada presencia, ambos descendientes de Francisco Fernández de Marmolejo, bisabuelo de Juan Fernández Marmolejo y padre de Fernán: uno es hijo de este último, de nombre Alonso, en tanto el otro es Francisco, nieto de su homónimo abuelo e hijo de otro Francisco hermano de Fernán; ambos pertenecen a las dos ramas del linaje constituidas en el siglo XIV, la

⁶³ Un documento estudiado y transcrito por Valdeón Barúque da noticia de un Francisco Ferrández del Marmolejo, tesorero mayor de Pedro I (1974: 227 y 233); su nombre no figura, sin embargo, entre los oficiales de ese monarca estudiados por Díaz Martín (1987).

de Torrijos y la de Almansilla. La rama de los Marmolejo de Torrijos arranca con el primogénito de Fernán y, a mi juicio, progenitor del poeta, Alonso Fernández de Marmolejo, «una de las grandes fortunas de la Sevilla de la época» (Sánchez Saus 2009: 82), que, según veremos, ostentó distintos cargos en la administración local y alcanzó gran relevancia; la rama de los de Almansilla tiene su origen en el Francisco Fernández Marmolejo hermano de Fernán, cuyo hijo, también llamado Francisco, fue el Marmolejo más influyente en la corte durante la segunda mitad del XIV (Sánchez Saus 1991, I: n. III, 160). Mackay no alberga dudas al respecto y afirma: «the power and status of this converso family [...] clearly derived from the success of Francisco Fernández de Marmolejo who had been financier and *contador mayor* to John I (1379-1390)» (1972: 46); Dutton y González Cuenca consideraron incluso la posibilidad de que este fuese el padre de nuestro poeta (2.1), por más que los estudios genealógicos de Sánchez Saus (1991, II: 382-383) evidencian que no tuvo ningún hijo llamado Juan, como, en cambio, ocurrió en el caso de su primo Alonso⁶⁴.

Lo cierto es que los Marmolejo de la «generación de 1370» impulsaron «el despegue definitivo» de la familia en el ámbito económico y político, y, desde entonces, su dominio en Sevilla fue palmario (Sánchez Saus 1991, I: 162). Por lo que se refiere a los dos que de momento importan, Francisco Fernández Marmolejo llegó a ser contador mayor de Juan I a lo largo de todo su reinado (Sánchez Saus 1991, I: n. III, 160, y 2009: 83-84), ocupando, así, el cargo más destacado de la hacienda real, «un oficio técnicamente complejo para el que se requería una amplia formación y sólidos conocimientos hacendísticos» (Cañas Gálvez 2012: 124)⁶⁵; por su parte, Alonso ostentó, sobre todo, responsabilidades en Sevilla. Según Sánchez Saus (2009: 188), entre los dos primos se estableció una suerte de reparto de papeles en beneficio mutuo: Francisco incrementó su poder en la corte real, sin descuidar sus intereses en

⁶⁴ Sobre Francisco véase también Sánchez Saus (2009: 83-84) y Montes Romero-Camacho (2016: 261-262 y 269-270).

⁶⁵ Según Salazar y Acha, durante el siglo XIII en la casa real el contador era «un oscuro funcionario», que quizás se ocupaba del control contable, al servicio del mayordomo mayor y sirviendo de enlace con el tesorero (2000: 150); más noticias tenemos en los reinados de Enrique II, Juan I y primeros años de Juan II, cuando existían dos contadores mayores que corrían a cargo de la hacienda real, «aunque el desarrollo reglamentado y completo de las funciones de cada uno de sus miembros no se consigna en plenitud hasta las diversas Ordenanzas promulgadas en tiempos de Juan II» (Ladero Quesada 2009: 447). No puede, por ello, extrañar que no figure el nombre de Francisco Fernández Marmolejo en el estudio de Cañas Gálvez sobre la casa de Juan I (2011), tanto más si pensamos que este investigador atiende a los aspectos domésticos y al ámbito privado de la institución.

Sevilla (llegó a formar parte del cabildo en 1386), y Alonso se centró en la ciudad andaluza, si bien en 1388 ocupó un puesto dependiente de la administración real, la tesorería de la casa de la moneda, quizás con el apoyo de su primo (*ibídem*).

No sabemos cuándo nació el último personaje, pero en 1368 era ya adulto, pues figura como arrendador del almojarifazgo sevillano⁶⁶; conocemos, en cambio, la fecha aproximada de su muerte: en mayo de 1394 dicta testamento y en 1396 su mujer figura como viuda (Sánchez Saus 1991, I: 160; Montes Romero-Camacho 2016: 261), de modo que debió de fallecer en ese último año, en concreto después de mayo⁶⁷. Al igual que su padre, cambió oportunamente de bando político (Montes Romero-Camacho 2016: 261) y, con la nueva dinastía, fue jurado del barrio de Génova al menos desde 1376 (Sánchez Saus 2009: 81). En 1380, alcanzó mayor proyección al hacerse con la contaduría mayor de Sevilla, responsabilidad que posiblemente asumió al tiempo que se convertía en veinticuatro (*ibídem*: 82) y que ostentó hasta 1394 (Collantes de Terán Sánchez 2008: 314)⁶⁸. Era este un puesto de importancia, pues tenía encomendado el control económico del concejo y contaba con personal a su cargo⁶⁹; solían ostentarlo personas «con una cierta

⁶⁶ Montes Romero-Camacho (2016: 267), apoyándose en Valdeón Baroque (1974), afirma que en los últimos meses de 1368 aparece también como recaudador en Sevilla por Gómez García, tesorero mayor de Enrique II. No obstante, el documento que Valdeón transcribe no resulta claro: en él Alfonso Fernández Marmolejo semeja pagarse a sí mismo en condición de recaudador (*ibídem*: 227), algo que resulta contradictorio; ello me hace pensar que tal vez su nombre se repite dos veces en el documento por error: es mencionado, junto con varios judíos, como arrendador del almojarifazgo (lo que hoy llamaríamos aduana) en los primeros meses de 1379; el cabildo de la catedral interpone un pleito contra dos de los arrendadores judíos. Tras ser citado la primera vez con los dos apellidos, en varias ocasiones se hace referencia a Alfonso Fernández Marmolejo como al «dicho Alfon Ferrandez» y, en un momento dado, se habla de un «Alfon Ferrandez rrecabdador que era en esa çibdat por Gomez Garcia ssu tesorero mayor» (*ibídem*: 227), a quien parece pagar Alfonso Fernández Marmolejo.

⁶⁷ Sánchez Saus precisa que su última mención como veinticuatro es del 25 de mayo de 1396 (2009: 82, n. 310); Montes Romero-Camacho, por su parte, señala que Alonso, entre otros veinticuatros, recibe ese día al corregidor Fernando Dantes, recién nombrado por Enrique III (2016: 268). Sin embargo, esta última investigadora crea cierta confusión sobre la fecha de la muerte, pues en algún otro momento afirma que fallece antes de 1396 (*ibídem*: 261) y también que lo hizo en 1394 (*ibídem*: 270).

⁶⁸ Hay constancia de su condición de veinticuatro desde 1386 (Sánchez Saus 1991, I: 160 y Montes Romero-Camacho 2016: 26), si bien, según Sánchez Saus (2009: 82), es lógico pensar que obtuviese la contaduría y no que llegase a ella siendo jurado; ello implica que habría ejercido como regidor o veinticuatro desde 1380.

⁶⁹ Había dos contadores (un jurado y un veinticuatro) y su cometido era supervisar las cuentas de los mayordomos y su gestión, dar el visto bueno a los gastos, controlar la percepción de impuestos de los jurados... (Sánchez Saus 2009: 127); disponían de auxiliares pagados por el concejo, que en esta época podían ser los escribanos, aunque, a partir de 1394, se creó la figura del lugarteniente del contador (Collantes de Terán Sánchez 2008: 300).

experiencia en la gestión económica o financiera pública o ligadas a ellas por lazos familiares (ibídem: 300).

Como contador, Alonso Fernández Marmolejo desplegó una notable actividad a fines del siglo XIV, sobre todo durante el enfrentamiento de Juan I con Portugal, asunto de gran importancia en este reinado, y lo hizo proporcionando apoyo naval y reforzando las defensas⁷⁰. Entre 1384 y 1394, junto al otro contador, hubo de organizar los trabajos necesarios para la protección de posibles ataques del país vecino y uno de sus cometidos fue el cuidado del Puente de Triana, hoy puente de Isabel II, mencionado en uno de los ataques de Baena a Agraz en defensa de Marmolejo (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», vv. 93-94); también supervisó los preparativos de la flota y en 1386, ante el miedo de posibles ataques en la propia urbe, fue uno de los tres «veedores de la guerra» nombrados por la ciudad, encargado de coordinar las tareas para reforzar las fortificaciones (Sánchez Saus 2009: 237-238 y Montes Romero-Camacho 2016: 267-268).

En 1388 don Alonso sube un escalón más y se hace con la tesorería mayor de la casa de la moneda, la única existente en Andalucía y quizás la más importante de Castilla: era este un puesto que generaba cuantiosos ingresos y otorgaba gran influencia social (Sánchez Saus 2009: 137). En ese mismo año fue procurador sevillano en las cortes de Briviesca (Sánchez Saus 1991, I: 160) y en 1390 representó a la ciudad en la jura de Enrique III (Sánchez Saus 2009: 82 y Montes Romero-Camacho 2016: 268), lo cual, sin duda, denota la mucha consideración de la que gozaba entre sus conciudadanos. Todavía podrían hacerse otras precisiones sobre sus actuaciones (véase Montes Romero-Camacho 2016: 260-261 y 267-268), pero me interesa subrayar el cargo de tesorero mayor, que, según veremos, Agraz recuerda en uno de los ataques que dirige a Marmolejo (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», v. 24); ello parece apuntar a que ambos poetas no habrían mantenido un mero intercambio literario, sino que debieron de conocerse y tratarse⁷¹.

⁷⁰ Según Sánchez Saus, varios prohombres sevillanos «sirvieron de modo muy diverso en la guerra contra Inglaterra y luego contra el maestro de Avis», entre los que destaca a Fernán González de Medina, Martín Fernández Cerón, Alfonso Fernández y los Villafranca (2009: 189). No obstante, en general, los distintos concejos asumieron un importante esfuerzo económico debido a la guerra con Portugal, que a la postre resultó desastrosa por la derrota en agosto de 1385, la cual trajo consigo un gasto aún mayor (Ladero Quesada 2009: 412-420).

⁷¹ En los diálogos que entablan llegan al insulto y la descalificación, mas, como bien señala Chas Aguión, hemos de pensar que había en ello mucho de juego y de artificio retórico, como ocurre en las querellas burlescas que sostienen, por ejemplo, Villasandino y Baena (2009: 191-192).

Alonso Fernández Marmolejo cuidó también de sus posesiones y, además de las recibidas en herencia, amplió su patrimonio: su padre le había legado la mitad de Torrijos y las casas familiares en la sevillana calle del Mar; por matrimonio, o quizás por donación real, se hizo con el señorío de la Membrilla y con Alcalá de Ruy Sánchez, que pasó a llamarse Alcalá de Juana Dorta en honor a su esposa; también en febrero de 1387 compró a Sancha de Baeza, viuda de Pedro Ponce de León, IV señor de Marchena, Bornos (Sánchez Saus 2009: 82-83), una adquisición con la que la vendedora y sus hijos, todavía menores, hubieron de sentirse perjudicados⁷². En suma, fue un hombre acaudalado, con posesiones, dinero e influencia; de hecho, en el padrón del año 1384 aparece con una cuantía de 8000 maravedís, el más rico de los veinticuatro y por encima de la mayoría de los alcaldes mayores (Sánchez Saus 2009: 172)⁷³. Ahora bien, al final de su vida, ya en el reinado de Enrique III, tuvo serios problemas y el monarca lo condenó a pagar 21000 doblas de oro, cuyo abono recayó en sus herederos (Sánchez Saus 2009: 82)⁷⁴.

Casó con Juana Dorta, hija de otro de los linajes sevillanos que prosperó con el cambio de dinastía, pues su padre fue Martín Núñez de Marchena, que había descollado en 1371 en el asedio contra Carmona y fue recompensado por Enrique

⁷² Don Alonso la compró por 2000 doblas de oro moriscas con Martín Fernández Cerón, por entonces veinticuatro de Sevilla y a partir de 1400 alcalde mayor (Sánchez Saus 2009: 77-78); este vendió su parte al primero en septiembre de 1389. La propiedad, sin embargo, permaneció poco tiempo en la familia Marmolejo y en 1398 fue vendida por bastante más (3000 doblas) a Per Afán de Ribera; tal diferencia de precio hace pensar a Carriazo Rubio que los primeros «compradores de Bornos se aprovecharon de la necesidad» de doña Sancha, que se vio obligada a desprenderse de esta villa de los Ponce de León, «la primera de las posesiones en Andalucía, concedida por Fernando IV en 1304», para hacer frente a las deudas que su cuñada, María Ponce, le reclamaba (2003: 42-43).

⁷³ Su primo Francisco, el contador mayor de Juan I, tributa 6000 mrs, también una cantidad importante, solo sobrepasada por Alonso y por el alcalde mayor Ruy Pérez Esquivel (Sánchez Saus 2009: 172).

⁷⁴ La naturaleza de esos problemas no es conocida, si bien Montes Romero-Camacho, tras llamar la atención sobre el hecho de que en su testamento no se aluda a la deuda contraída con la corona, piensa que quizás guardasen relación con la actuación de don Alonso como «veedor de las cosas de guerra» durante el enfrentamiento con los portugueses bajo Juan I, pues otro de los dos *vedores* nombrados con él, Juan Martínez de Sevilla, fue acusado de malversación (2016: 261). Tal argumento puede, además, apoyarse en el hecho de que las deudas con la corona tendían a acumularse con el paso de los años, sin que hubiese plazo de prescripción, con lo cual su cobro era cuestión que rebrotaba de tiempo en tiempo, a menudo con la entronización de un nuevo monarca o con su mayoría de edad; en esa situación (quizás la que habría vivido Alonso), se producían cambios en el personal directivo de la hacienda regia y los nuevos dirigentes se preocupaban en «sacar a la luz, para agradar a su señor y demostrar eficacia, los puntos oscuros de la gestión anterior. El procedimiento servía, además, para liquidar obligaciones correspondientes a un tiempo político ya concluido y obtener cantidades de dinero, importantes en ocasiones» (Ladero Quesada 2009: 28).

II (Sánchez Saus 1991, I: 255 y II: 381). Este matrimonio debió de propiciar el ascenso político de Alonso, ya que mitigaba sus antecedentes petristas y le aseguraba su instalación en el grupo dirigente de la ciudad⁷⁵; de él nacieron siete hijos, el mayor de los cuales fue Juan Fernández de Marmolejo, que, como trato de demostrar, puede ser identificado con el poeta.

2.3.2.2. EL ENTORNO DE JUAN FERNÁNDEZ MARMOLEJO: HERMANOS Y CÍRCULO FAMILIAR INMEDIATO

Dejando aparte a Juan, del que me ocuparé con detalle, de los otros vástagos nacidos de la unión de Alonso Fernández Marmolejo y Juana Dorta, todos mencionados en el testamento paterno, de 1394 (Montes Romero-Camacho 2016: 260), tenemos también algunos datos; esa información permite entrever la red de relaciones que nuestro personaje trabó a través de sus hermanos. Dos de ellos fueron varones: Alonso, que tenía sus casas en el barrio de la Mar, parece haber alcanzado, como Juan, una veinticuatría, y llegó a convertirse en mayordomo de Sevilla tras el fallecimiento de su tío Francisco, a quien sustituyó en el cargo; Ruy o Rodrigo podría ser el alcaide de El Águila en 1408⁷⁶.

De mayor interés resultan las noticias sobre las hijas de Alonso y Juana: Beatriz, Catalina, Juana y Leonor. Ellas, al igual que veremos ocurrió con el propio Juan, fortalecieron su posición gracias a la política matrimonial planificada por los padres, que, así, estrecharon lazos con otras familias pertenecientes, como ellos, a la oligarquía sevillana: Beatriz Fernández Marmolejo casó con Diego Ortiz, quien, tras ser criado en casa del condestable Ruy López Dávalos, en 1410 se hizo con la contaduría mayor de Sevilla (Sánchez Saus 1991, I: 219, Montes Romero-Camacho 2014: 348 y Triano Milán 2017: 618-619), ciudad en la que su tío materno Nicolás Martínez de Medina, además de ser «uno de los principales financieros sevillanos

⁷⁵ Piensa Sánchez Saus que, aceptando el origen converso de los Marmolejo (2,3,1), «aún se hacía más atractivo el entronque con los Orta, una stirpe venida a menos ya a fines del XIV pero que hundía sus raíces en el repartimiento de la ciudad» (2009: 83).

⁷⁶ Puede encontrarse la información en Sánchez Saus (1991, I: 157) y Montes Romero-Camacho (2016: 263-264 y 276-277). Ninguno de los dos hermanos parece haber tenido descendencia: Alonso, que casó y no tuvo hijos, pasó su herencia a uno de sus sobrinos, hijo de su hermana Beatriz; del segundo ni siquiera consta que hubiese contraído matrimonio (Sánchez Saus 1991, II: 382-383).

de las primeras décadas del siglo XV», en 1400 se convirtió en tesorero de Enrique III (Sánchez Saus 2009: 113)⁷⁷; por su parte, Catalina Fernández y Sancha Dorta contrajeron matrimonio, respectivamente, con Francisco Fernández Fuentes y Juan de las Casas, dos linajes relacionados entre sí que, como los Martínez de Medina y los Marmolejo, mantuvieron vínculos con los responsables de las primeras expediciones a Canarias (Sánchez Saus 2002)⁷⁸; finalmente, Leonor Fernández Marmolejo parece ser, según se ha venido sosteniendo, «la dama en la que el almirante don Diego Hurtado de Mendoza engendró, fuera del matrimonio, dos hijas, Inés y Leonor Fernández de Mendoza, casadas posteriormente con Juan y Alfonso de las Casas» (Sánchez Saus 2002: 389). Nada extraño habría en ello, pues, por un lado, conocemos, por el testimonio de Fernán Pérez de Guzmán, que al almirante «pluguíéronle mucho mujeres» (Barrio 1998: 101) y, por otro, sabemos que, al menos, tuvo una hija ilegítima más, a quien Santillana menciona en el codicilo de su testamento⁷⁹: en él establece una manda de 5000 maravedís para su «hermana el abadessa de santa Clara [de Guadalajara]» (Layna Serrano 1942, I: 331), cenobio en donde había profesado también una hija natural del propio marqués (ibídem: 329)⁸⁰.

⁷⁷ Sobre Nicolás Martínez de Medina véase también Montes Romero-Camacho (2014) y Triano Milán (2017: 613-616). Los Marmolejo y los integrantes de esta familia mantuvieron estrecha relación, en gran medida por la política matrimonial practicada por los dos clanes: Diego Ortiz era hijo de María González de Medina, hermana de Nicolás, el tesorero de Enrique III, en tanto Beatriz Martínez de Medina, otra de sus hermanas, será la madre de la mujer de Juan Fernández Marmolejo; además, Leonor Martínez de Medina, hija de Nicolás y prima de Diego Ortiz y de la mujer de nuestro escritor, casó con Luis Fernández Marmolejo, hijo del tesorero de Enrique III y perteneciente a la rama de los Marmolejo de Almansilla (Sánchez Saus 2002: 388).

⁷⁸ La cercanía de los Marmolejo va aún más allá, pues en la rama de los Marmolejo de Almansilla, Francisco Fernández Marmolejo, contador mayor de Juan I, casó con Inés Martel, hermana de Gonzalo Pérez Martel, quien es considerado el capitán de la primera expedición de 1393 (Sánchez Saus 2002: 382-383); según este investigador, los Marmolejo y sus asociados «pudieron jugar y sin duda jugaron un papel importante en la cobertura económica de las expediciones de los primeros años» a Canarias (ibídem: 388), sin duda, porque, como hace notar algo más tarde, el linaje protoconverso de los Marmolejo estaba «extraordinariamente situado en el concejo sevillano y en la corte» (2005b: 183).

⁷⁹ Al revelador comentario de Fernán Pérez, familiar del almirante, a cuya muerte, según explica Santillana en el *Proemio e carta* (Gómez Moreno 1990: 63), dedica un poema, ID 0286 «Ombre que vienes aquí de presente», puede ligarse el hecho de que don Diego mantuvo una relación «con su prima y probable barragana Mencía de Ayala», hacia quien muestra «solicitud y cariño» en su testamento, frente al «visible desapego» que evidencia hacia su mujer (Layna Serrano 1942, I: 122).

⁸⁰ Poco o nada se dice sobre estas hijas ilegítimas de Diego Hurtado en varios estudios que han tratado sobre su figura (Layna Serrano 1942, I: 115-126, Gutiérrez Coronel 1946, I: 162-163 y Sánchez Prieto 2001: 273-277); su padre ni siquiera las menciona en su último testamento

Hoy en día, pese a la falta de certeza, es posible sostener que Leonor Fernández de Mendoza es hija del almirante y de Leonor Marmolejo, así como que casó con Alfonso de las Casas (Sánchez Saus 1991, II: 356-357 y 2005b: 183-184, n. 21); son, en cambio, muchas las dudas que suscita la filiación de Inés Fernández de Mendoza⁸¹. En cualquier caso, la relación entre los Casas y los Marmolejo, que comenzó con la unión de Sancha Dorta y Juan, continuó en una generación posterior con la boda de Leonor Fernández de Mendoza con Alfonso de las Casas; por otra parte, resulta también evidente que, a través de una de sus hermanas, Juan Marmolejo hubo de relacionarse con Diego Hurtado de Mendoza, uno de los personajes pertenecientes a la más alta nobleza castellana⁸².

Lo cierto es que don Diego pasó en Sevilla largas temporadas debido, en parte, a las obligaciones que entrañaba el almirantazgo, un cargo que, en principio, no estaba destinado a él y que acabó asumiendo después de disputas y tensiones⁸³; así, aun cuando firma como almirante en 1392, no fue confirmado como tal hasta enero de 1394 (Calderón Ortega 2003: 68). Y es que, primero, hubo de enfrentarse a su tío y tutor, Juan Hurtado de Mendoza, a quien, en primera instancia

y en el codicilo (véase su transcripción en Layna Serrano 1942, I: 298-301 y 305-306), algo que con razón extraña a Sánchez Saus (2005b: 185), por más que en él se obvia también la referencia a la abadesa de Santa Clara.

⁸¹ Existe bastante confusión sobre quién fue el marido de esta Inés: si Juan, el hijo de Juana Dorta, u otro Juan, hijo de Guillén de las Casas y primo del anterior, asunto ya apuntado por Ladero Quesada (1977: 132-135). Sánchez Saus, que ha tratado de este espinoso asunto, en principio consideraba que la teoría que contaba con mayor fundamento apuntaba a que Inés hubiese casado con el hijo de Juan y Sancha Dorta (1991, I: 68); sin embargo, con posterioridad encontró dificultades para mantenerla, por cuanto la base sobre la que se apoyaba la filiación de Inés como hija de Diego Hurtado estaba en que ella «era tía de los hijos de Alfonso de las Casas, lo que de hecho podía ser también como esposa de Juan, hermano de Alfonso, sin necesidad de ser hermana de Leonor» (2005b: 183-184, n. 21), pues aquellos serían sobrinos de Inés no por partida doble, sino solo por parte de padre. Por otra parte, la Inés casada con Juan, hijo de Sancha Dorta, no habría tenido descendencia (Sánchez Saus 2002: 393), de modo que la que hasta no hace mucho se consideraba hija suya, una Inés de las Casas casada con Fernán Peraza Martel ya en 1423, era hija de Juan, pero no de Inés Fernández de Mendoza (ibídem: 393-394); es decir, el padre de Inés de las Casas presumiblemente era otro Juan de las Casas distinto (Sánchez Saus 2005b: 184, n. 21).

⁸² Según Sánchez Saus, los mismos linajes sevillanos que apoyaban a los primeros expedicionarios a Canarias mantenían conexiones con el almirantazgo, como se percibe en los Marmolejo (2005b: 185-186).

⁸³ Las pérdidas humanas de Aljubarrota obligaron a reasignar varios cargos, reasignación que se dispuso en las cortes de Madrid; allí se estableció, entre otras cosas, que al anterior almirante, Juan Sánchez de Tovar, lo sustituyese Juan Hurtado de Mendoza y que al mayordomo mayor, Pedro González de Mendoza, su hijo Diego Hurtado. Sin embargo, Juan Hurtado maniobró para obtener la mayordomía, la más alta ocupación en la casa del rey, aduciendo la corta edad del sobrino, de 20 años (Calderón Ortega 2003: 65-67).

correspondió el oficio, que, interesadamente, cambió por la mayordomía mayor de la casa real concedida a don Diego⁸⁴. En compensación, el hijo del anterior mayordomo recibía de su tío la guarda del rey y el oficio de justicia mayor, puesto compartido con Diego López de Estúñiga; la permuta no satisfizo al joven Mendoza, que veía en el almirantazgo que Juan Hurtado dejaba vacante una mejor opción (Calderón Ortega 2003: 65-67). La situación se complicó aún más cuando el consejo de regencia, una vez Juan Hurtado rechazó el título de almirante, de inmediato lo asignó al señor de Olvera, Alvar Pérez de Guzmán, decisión en la que posiblemente el hecho de que el suegro de este, el canciller Pedro López de Ayala, formase parte del consejo resultó «determinante para explicar la designación de Alvar Pérez como almirante en la primavera de 1391» (Carriazo Rubio 2003: 54-55)⁸⁵. En ese mismo momento, el señor de Olvera renunció al alguacilazgo en favor de su cuñado, el V señor de Marchena, con lo cual, de cumplirse las pretensiones de Diego Hurtado, Alvar Pérez resultaba seriamente perjudicado, ya que se vería desprovisto del cargo de almirante y del de alguacil; por ello, rechazó la designación del Mendoza como cabeza de la marina de Castilla y, en respuesta, ocupó las atarazanas y siguió en el desempeño de esa responsabilidad (Sánchez Saus 2009: 64)⁸⁶.

La confrontación por causa del nombramiento del almirante de Castilla se prolongó algunos años y llegó a haber dos personas en el cargo: uno nominal, don Diego, y otro destituido, pero en el desempeño de esas funciones, Alvar Pérez

⁸⁴ Algo que no puede sorprender, pues el mayordomo mayor era el principal cargo de la hacienda real y, aunque se había convertido casi en título honorífico, «destinado a figurar en lugar destacado entre las suscripciones de documentos solemnes y a incrementar la honra de algún aristócrata», también es cierto que quien lo ostentaba aquilatava de modo importante «sus riquezas, puesto que cobraba ciertos derechos sobre todas las rentas reales de Castilla, y su poder, ya que el Mayordomo Mayor podía ejercer un alto papel directivo y orientador en toda la política hacendística» (Ladero Quesada 2009: 11).

⁸⁵ Carriazo Rubio llega a preguntarse si ese nombramiento entraba en la negociación del matrimonio entre Alvar Pérez y Elvira, la hija del canciller, o si simplemente este trató «de introducir a su yerno en la alta política del reino» (2003: 55). No obstante, cabe señalar que, según Sánchez Saus, hay indicios de que Alvar Pérez ejerció como almirante interinamente (2009: 46).

⁸⁶ Aunque se tituló almirante en 1391, continuaba en poder del alguacilazgo en marzo de ese año, cuando se produjo el primer altercado en la judería (Sánchez Saus 2009: 63), momento en que él, en su condición de alguacil, y el conde de Niebla se vieron en dificultades y a punto de ser linchados por el pueblo de Sevilla por castigar a un hombre que había atentado contra los judíos (Carriazo Rubio 2003: 48). No era ya alguacil en junio, al producirse el asalto y la matanza, asunto que hubo de afrontar el siguiente alguacil, el joven Ponce de León (Sánchez Saus 2009: 46); no descarta Carriazo Rubio que entonces el V señor de Marchena no solo «estimara peligroso oponerse al levantamiento popular, recordando los aprietos de su predecesor en el cargo», sino que «valorara los efectos ‘positivos’ de la persecución, al privar al conde de Niebla del sólido apoyo que le proporcionaban los judíos sevillanos» (2003: 49).

(Calderón Ortega 2003: 68). Lo cierto es que el último contaba «con el apoyo del cabildo y de una importante fracción de la aristocracia local» (Sánchez Saus 2002: 394), a la que pertenecía su cuñado Pedro Ponce de León, ambos casados con sendas hijas del canciller Pedro López de Ayala (Ladero Quesada 2015: 70)⁸⁷; por su parte, don Diego, para hacer frente a la resistencia que encontraba en la ciudad hispalense a sus aspiraciones, se alió con algunos linajes sevillanos con importante presencia e influencia, entre los que se encontraban los Casas y los Marmolejo (Sánchez Saus 2002: 394)⁸⁸. Contó, asimismo, con el apoyo del conde de Niebla (Ladero Quesada 2012: 218-219)⁸⁹.

Enrique III intentó poner fin a esta disputa y en 1393 encargó la búsqueda de una salida a una comisión integrada por preladados y nobles⁹⁰; en primer término, venció Alvar Pérez de Guzmán por tres votos, pero don Diego no aceptó el resultado⁹¹. Las diferencias y tensiones continuaron en la ciudad y, finalmente, el consejo de regencia falló en enero de 1394 en favor de Diego Hurtado, acuerdo en el que medió el conde de Niebla (Calderón Ortega 2003: 68); Alvar Pérez renunció al almirantazgo y fue restituido a su antiguo oficio como alguacil mayor de Sevilla, que ocupó poco tiempo, pues murió en ese mismo año⁹². Este fue, para Sánchez Saus, «el primer enfrentamiento banderizo entre la casa de Niebla [...] y la de los

⁸⁷ Como señala Calderón Ortega, por fortuna, mientras el problema duró, «la tranquilidad relativa de los tiempos no hizo necesaria la participación de ninguno de ellos en actividades marítimas» (2003: 68).

⁸⁸ Y, a través del parentesco de estos con otras familias, cabe pensar también en los Fuentes y los Medina, todos ellos vinculados a los Martel, en quienes acabaron recayendo los derechos a la conquista de Canarias (Sánchez Saus 2005b).

⁸⁹ Puede explicarse así el peso de los locales en la infraestructura y el funcionamiento del almirantazgo; como afirma Sánchez Saus, resulta «muy fácil suponer que, dado el predominio de los condes de Niebla en la ciudad, fuese el entorno de don Juan Alonso el que aportase los medios necesarios, primero en la lucha por el oficio [de almirante], luego para el efectivo ejercicio del cargo y que más tarde consolidase esa posición ventajosa» (2005b: 185). La vinculación de Francisco Imperial con los Niebla explicaría, en su opinión, que este ejerciese como lugarteniente del almirante.

⁹⁰ De ella formaban parte el arzobispo de Santiago Juan García Manrique, el maestre de Calatrava don Gonzalo Núñez de Guzmán, el mayordomo mayor Juan Hurtado de Mendoza, el justicia mayor Diego López de Estúñiga y el canciller Pedro López de Ayala.

⁹¹ A don Diego lo votaron Juan Hurtado de Mendoza, interesado en que su sobrino no protestase, y Diego López de Estúñiga, que, en caso de que ganase el Mendoza, no tendría que repartir el cargo de justicia mayor de Sevilla; los otros tres apoyaron a Alvar Pérez (Sánchez Prieto 2001: 46).

⁹² Aunque dejó pocas huellas en la documentación, aparece como almirante en algunos privilegios del año 1391 (Calderón Ortega 2003: 67, n. 317). Han tratado de la cuestión del almirantazgo en este momento, entre otros, Calderón Ortega (2003: 63-68), Carriazo Rubio (2003: 52-53) y Sánchez Prieto (2001: 46).

señores de Marchena» (2009: 36); por su parte, Carriazo Rubio, al referirse a este episodio, que también relaciona con la lucha de bandos, habla de la superposición de dos disputas: la del almirantazgo y la del gobierno del reino (2003: 52). Comoquiera que sea y por más que ni «la documentación ni las fuentes historiográficas permiten ahondar en la composición de los bandos ciudadanos que [...] alteraron la vida sevillana, más allá de las principales cabezas de facción, todas ellas miembros de la más alta nobleza» (Sánchez Saus 2009: 191), en esta confrontación los Marmolejo siguieron al conde de Niebla, por entonces adelantado mayor de la frontera, y posiblemente a ellos se unieron otros linajes con los que estaban estrechamente emparentados, como los Casas, los Fuentes y los Martínez de Medina (ibídem); también Pedro Rodríguez Esquivel, suegro de Juan Marmolejo, militó en esta misma parcialidad⁹³.

Lo cierto es que el linaje que aquí interesa semeja haber ocupado un importante lugar entre aquellos a los que el almirante se acercó en busca de apoyo; la relación benefició a los Marmolejo, para los que, sin duda, aquel era un aliado de interés. Localizamos en el sur a don Diego, ejerciendo como jefe de la marina real, entre 1396 y 1399, cuando se produce el conflicto con Portugal⁹⁴; pese a su nula experiencia marítima, salió muy bien parado del reto y brilló en sus actuaciones: en 1396, desde Sevilla, «Don Diego Hurtado de Mendoza salió a las costas de Portugal al fin del verano, y las llenó de asombro y hostilidades, haciendo formidable su nombre» (Ortiz de Zúñiga 1670, II: 258) y llegando hasta Lisboa, donde causó importantes daños (Calderón Ortega 2003: 69). Otro ataque bajo su mando tuvo lugar en la primavera de 1397, en el Estrecho, contra varias naves genovesas que llevaban armas a los portugueses: con los prisioneros y un espléndido botín remontó el Guadalquivir hasta Sevilla, donde fue recibido y aclamado por la población (ibídem: 69-70). Por todo ello en 1398 Enrique III lo recompensó con 1000 doblas (ibídem: 70).

Todavía, y aun cuando a partir de 1399 se entablan conversaciones de paz con Portugal y se van firmando treguas que anticipan la pacificación definitiva

⁹³ No ha de obviarse que Pedro Rodríguez fue lugarteniente del conde de Niebla en el adelantamiento de la frontera (Sánchez Saus 2009: 191).

⁹⁴ Aun cuando ostentaba el título desde 1392, no parece haber constancia documental de que estuviese desde entonces en Sevilla (Sánchez Saus 2005b: 184-185); es más, hubo largos períodos de ausencia y delegación de funciones incluso durante el desempeño efectivo del almirantazgo, lo que lo obligaba a recurrir a lugartenientes locales (ibídem: 186).

(ibídem: 70-71), el almirante continúa en el sur su actividad al mando de la flota; así, en 1400 atacó a los piratas berberiscos: no solo entró en combate naval con ellos, sino que «desembarcó en la costa africana, taló campos, prendió fuego a varias aldeas, cautivó a sus habitantes e incluso causó tales destrozos en la floreciente Tetuán [...], que tan importante población permaneció semidespoblada cerca de un siglo» (Layna Serrano 1942, I: 62).

Sabemos, además, que un *micer* Francisco identificable con el poeta Francisco Imperial fue lugarteniente del almirante ya en 1397 (Sánchez Saus 2005b: 185-186)⁹⁵; y tal vez la relación entre ambos no se limitase simplemente a asuntos marítimos. A través de la obra del genovés vemos que, al igual que don Diego, Imperial hubo de estar ligado a la casa de Niebla: antes de la muerte del conde don Juan Alfonso (1396), escribe ID 1374 «Embiastes mandar que vos ver quisiesse», que compone *por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, manceba del conde don Jobán Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monasterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graciososa mujer*, una dama a la que, por cierto, dirige también una pregunta, ID 1455 «Non convale diligencia» (Dutton y González Cuenca 1993: 583-584), quizás hacia la misma época, Diego Martínez de Medina, perteneciente a un linaje muy cercano a los Marmolejo (2.3.2.1 y 2.3.2.2)⁹⁶. En el *Cancionero de Baena*, se recoge también una larga disputa iniciada por Francisco Imperial con su *dezir* ID 1366 «Non fue por cierto mi carrera vana», compuesto *por amor e loores de una fermosa mujer de Sevilla que llamó él Estrella Diana*⁹⁷; en ella, además de este escritor, intervienen, con réplicas y contrarréplicas, Fernán Pérez de Guzmán, familiar del almirante, y el citado Diego Martínez de Medina⁹⁸. El diálogo se cierra

⁹⁵ Lo era todavía en 1403; de hecho, a través de una carta que dirige Martín el Humano a Imperial, puede comprobarse que se trata del escritor, pues en ella se lee: «al amado e devoto nostro *Micer Francisco Imperial, lugar tenient del Almirant de Castilla*» (*apud* Sánchez Saus 2005b: 185, n. 28; cursiva mía). Un breve acercamiento a la biografía de este autor puede encontrarse en Beltran (2009: 231), quien ofrece, además, bibliografía (ibídem: 877-878).

⁹⁶ Cito la rúbrica del texto de Imperial a través de la edición de Dutton y González Cuenca (1993: 291). Otro texto suyo, ID 1373 «El Dios de amor, el su alto imperio», podría también guardar relación con esta misma mujer, por más que el epígrafe, en este caso, lo pone en duda (*Este dezir fizjo el dicho Micer Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [...] e otros dizzen que lo fizjo a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizzen que lo fizjo a Isabel Gonçález, manceba del conde de Niebla, don Jobán Alfonso*); de hecho, Chas Aguión sugiere que podría tratarse de Angelina de Grecia (2008: 227-229).

⁹⁷ Sobre esta interesante serie de textos, en la que no puedo detenerme, véase Caravaggi (2007) y Gimeno Casalduero (1987).

⁹⁸ PN1 dedica una sección a Diego Martínez de Medina y otra al que presenta como hermano suyo, Gonzalo Martínez de Medina. La mayoría de los estudiosos han hecho a ambos hijos de Nicolás

con ID 1371 «En un pleito que es pendiente», una de las pocas sentencias en verso que han pervivido, por más que Francisco Imperial pide en una de sus réplicas (ID 1368 «Voluntat sin orden fue no sanar») que el almirante, a quien cita por su dignidad (v. 18), participe como juez en el litigio; la aportación de Diego Hurtado,

si la hubo, no se ha conservado. Sí, en cambio [...] interviene como juez Alfonso Vidal, de quien, por cierto, está bien documentada su participación como jurado en Sevilla en un amplio período, al menos desde 1402 a 1439, elaborando una detenida sentencia en versos octosílabos, truncada en la copia actual en su final (Chas Aguión 2017b: 60).

Posiblemente todos estos textos fueron compuestos antes de la muerte del conde de Niebla, quizás en 1394, año en que don Diego fue confirmado como almirante, o en 1395, cuando, con motivo de la primera visita de Enrique III y Catalina de Lancaster a la ciudad, durante varios días «hubo juegos de cañas, bailes, corridas, en suma todo lo que la fantasía sevillana era capaz de emplear para regocijo de un monarca» (Suárez Bilbao 1994: 139)⁹⁹; Marmolejo debió de ser testigo de estas celebraciones, en las que quizás haya que encuadrar el mencionado diálogo poético, y debió de conocer a estos escritores: con Imperial veremos que se encuentra en alguna otra ocasión, al tiempo que con Diego Martínez de Medina y Alfonso Vidal, ambos jurados de Sevilla como se precisa en dos rúbricas de PN1, hubo de coincidir poco después en el concejo, donde todos tenían alguna responsabilidad¹⁰⁰; pero,

Martínez de Medina (Dutton y González Cuenca 1993: 567, Beltran 2009: 245 y Perea Rodríguez 2009: 247), si bien tanto Sánchez Saus (1991, I: 180 y II: 386) como Montes Romero-Camacho (2014: 346) hablan solo de dos hijos varones de Nicolás, Juan y Diego, e identifican al último con el poeta así llamado. Sánchez Saus sitúa, además, en la primera mitad del siglo XV a dos hermanos llamados Diego y Gonzalo Martínez de Medina cuyos antecedentes inmediatos no se precisan: el último es, para este investigador, el poeta de este nombre (1991, I: 176, nn. 98 y 99); es decir, a su juicio, los Martínez de Medina representados en PN1 pertenecían al mismo linaje mas no eran hermanos. No obstante, recientemente Chas Aguión y Díaz Prieto, pese a reconocer la falta de consenso sobre el lazo familiar que unía a ambos escritores, consideran que Nicolás tuvo al menos tres hijos: Diego, Juan y Gonzalo (2018: 80).

⁹⁹ Los reyes permanecieron en Sevilla desde fines del mes de diciembre de 1395 hasta fines de mayo de 1396, alojados en el alcázar (Veas Arteseros 2003: 83). Precisamente, el 20 de mayo de ese año aprobó el rey las leyes del Ordenamiento y regimiento de la ciudad (Tenorio y Cerero 1924: 18).

¹⁰⁰ En el epígrafe general que introduce la producción de Diego en esta antología se indica *Aquí se comiençan las cantigas e pregunta e dezires que fizo e ordenó en su tiempo Diego Martínez de Medina, jurado de Sevilla [...]*, en tanto en el caso del segundo autor, es la rúbrica particular que presenta el único texto suyo que nos ha llegado, ID 1371 «En un pleito que es pendiente», el que precisa ese dato (*Este dezir dizzen que fizo un jurado de Sevilla que llaman Alfonso Vidal, el qual dezir fizo él como a manera de juez entre los dichos Miçer Françisco e Diego Martínez e, visto el pleito, dio sentencia por el dicho Miçer Françisco por la forma que aquí se contiene*) (Dutton y González Cuenca 1993: 283 y 287).

además, el primero pertenecía al linaje de los Martínez de Medina, con quienes los Marmolejo estaban emparentados (2.3.2.1).

En el intercambio que nos ocupa, Diego Hurtado de Mendoza, reclamado como juez por Imperial, debió de jugar en la disputa un destacado papel, que hoy apenas acertamos a intuir; no es posible identificar a este personaje con el homónimo poeta cuyos versos se recogen en el *Cancionero de Palacio* (López Drusetta 2018: 39-42), pero no podemos descartar por completo que el almirante de este nombre se hubiese acercado a la poesía, actividad de la que, sin embargo, no habrían quedado muestras¹⁰¹. De hecho, tal vez, como sugiere Chas Aguión, su dictamen en verso sobre el conflicto de la Estrella Diana se haya perdido, una situación que no sería excepcional¹⁰²; y es que, en otros diálogos, hay más «jueces solicitados que [...] no han dejado huellas en una sentencia poética —quizá porque se haya perdido, porque no hayan atendido a la solicitud o, simplemente, porque Baena no haya podido o querido incorporarla a los folios de su antología—» (2017b: 62). Así las cosas, conviene tener presente que, según este investigador, aquellos que eran invitados a juzgar una contienda en verso eran seleccionados por su linaje, formación, influencia en la corte y «de manera especial, por sus dotes poéticas» (ibídem: 63), un argumento que apoya la idea de que Diego Hurtado, quizás, no solo disfrutase de la *gaya ciencia* sino que la conocería bien y posiblemente, en algún momento, la hubiese practicado¹⁰³. Hacia ello puede apuntar también el hecho de que uno de los hombres vinculado a su casa, el médico Mohamed El

¹⁰¹ Ya Ríos llamaba la atención sobre el hecho de que Santillana, su hijo, no lo recordase en el *Proemio* (1861-1865, V: 291), un olvido que, en cierto modo, se percibe también en el retrato que Pérez de Guzmán ofrece en sus *Generaciones y semblanzas*, pues en ningún momento alude a su condición de escritor (Barrio 1998: 100-101). Pese a todo, no puede descartarse que don Diego se ejercitase con la pluma.

¹⁰² Según este investigador, «en buena parte de las series dialogadas es posible percibir ecos de sentencias que no han llegado a nosotros y que quizás tendrían que engrosar ese listado cada vez [...] más amplio de indicios de poesía perdida, como permiten constatar las frecuentes apelaciones a un juez, o a varios [este es nuestro caso], cuyos nombres se proponen por parte de los poetas implicados en esas disputas» (2017b: 61-62).

¹⁰³ El esplendor con que vivía («tenía grant casa de cavalleros e escuderos: en el tienpo d'él *non avía en Castilla caballero tanto heredado*», Barrio 1998: 101), la inclinación que sintió por el arte de la arquitectura («plazíale mucho fazer edificios e fizo muy buenas casas», ibídem) o su destreza verbal («Onbre de muy sutil ingenio, bien razonado, muy graçioso en su dizir, osado e atrevido en su hablar», ibídem: 100) son otros tantos apoyos que dan credibilidad a la hipótesis de que hubiese dictado su sentencia en verso y aun de que, quizás, hubiese escrito algún otro texto.

Xartose de Guadalajara, se ejercite también como poeta y participe en otro diálogo del PN1¹⁰⁴.

Todo esto permite suponer que, antes de la muerte de Juan Alfonso de Guzmán (1396), Diego Hurtado se hallase ya en Sevilla, en donde, además de cumplir con las obligaciones del cargo que desempeñaba, disfrutaría de los entretenimientos cortesanos y, en particular, de la poesía. Su relación con Leonor Fernández Marmolejo no habría, sin embargo, comenzado entonces, pues la mayor de las hijas de ambos debió de nacer, como muy tarde, hacia 1385; y es que, según el testamento dictado en noviembre de 1421 por su marido, Alfonso de las Casas, ella se hallaba en ese año encinta de su decimoprimer vástago y había dado a luz a otros diez, todos vivos (Peraza de Ayala 1956: 51) y algunos mayores (Ladero Quesada 1977: 136 y Sánchez Saus 2005b: 185, n. 28)¹⁰⁵. Considerando que la madre de tan vasta prole naciese hacia 1385, en 1421 tendría ya 35 años, lo cual hace factible que, en 20 años de matrimonio (suponiendo que casase con 15), hubiese alumbrado 10 hijos. Así, pues, «la relación entre el almirante y la Marmolejo hay que suponerla bastante intensa y continuada si es que tuvo el doble fruto que se le atribuye» (Sánchez Saus 2005b: 185); es decir, pudo conocer a Leonor Fernández Marmolejo hacia 1384, ya viudo de su primera mujer, María de Castilla (Layna Serrano 1942, I: 62-63), y mantener con aquella largo trato, pues resulta lógico suponer que en la siguiente década, cuando don Diego buscaba en Sevilla el apoyo de los Marmolejo y de otros linajes próximos a estos, se sirviese de su cercanía con Leonor Fernández Marmolejo¹⁰⁶.

¹⁰⁴ De Mohamed El Xartose conservamos un único texto, ID 1650 «Preguntador de cara pregunta», inscrito en un largo intercambio que inicia Ferrán Sánchez Talavera con ID 1644 «Señor pero López, la gran sequeadat», en el que participan, entre otros, además de los mencionados, Imperial, el canciller Pedro López de Ayala o Ferrán Manuel de Lando; es muy poco lo que sabemos sobre este físico de origen árabe (véase Perea Rodríguez 2009: 174).

¹⁰⁵ Juan, fruto de la unión entre Leonor Fernández de Mendoza y Alfonso de las Casas, en 1420 era alcaide del castillo de Cumbres de San Bartolomé, en tanto Guillén, otro hijo, lo era de Encina y también actuaba como fiel ejecutor de Sevilla en 1421 (Ladero Quesada 1977: 136); es decir, ambos contarían presumiblemente con 20 años como mínimo, lo cual implica que habrían nacido, como muy tarde, en torno a 1400, pero quizás incluso algo antes, momento en que su madre tendría al menos 15 o 16 años.

¹⁰⁶ Don Diego casó en segundas nupcias en 1395 con Leonor de la Vega, quien estaba viuda de su primer marido, don Juan de Castilla, hijo de don Tello, hermano de Enrique II (Layna Serrano 1942, I: 63), pero ese matrimonio no debió de suponerle un obstáculo, pues la madre del futuro marqués de Santillana estaba lejos de Andalucía y, por otra parte, no habría sido la Marmolejo la única que lo llevó a la infidelidad conyugal.

El Mendoza, que aquilató sustantivamente los bienes heredados, nunca adquirió propiedades en Sevilla ni en Andalucía «pese a la frecuentación que durante años hubo de hacer de la ciudad y de su entorno» (Sánchez Saus 2005b: 185)¹⁰⁷. Por ello, si no fue en el propio entorno de los Marmolejo donde don Diego conoció y frecuentó a Leonor, cabe pensar que fuese en la casa de Niebla, algo que no puede sorprender porque el entonces conde, Juan Alfonso de Guzmán, era el primer noble de Sevilla, uno de los más destacados personajes políticos de la zona y estaba, además, emparentado con el rey (Ladero Quesada 2015: 63)¹⁰⁸; de ser así, posiblemente fuese la *collación* de San Miguel, de donde el conde Juan Alfonso era vecino y tenía sus casas principales, la que propiciase los encuentros (Sánchez Saus 2009: 158-159)¹⁰⁹. Ahora bien, hemos de asumir que no solo don Diego, sino también los Marmolejo y aun otros linajes sevillanos mantendrían relación con él¹¹⁰.

Finalmente, se impone considerar, asimismo, el parentesco existente entre Diego Hurtado y su sucesor en el almirantazgo, pues, fallecido aquel en 1404, al año siguiente el cargo pasó a su cuñado Alfonso Enríquez, casado con Juana de Mendoza (Layna Serrano 1942, I: 66-70), hija de Pedro González de Mendoza. Por esta vía puede explicarse fácilmente la conexión entre Juan Fernández Marmolejo y el poeta Alfonso Enríquez, con quien participó en un largo diálogo poético (serie 1); este era sobrino del almirante del mismo apellido, como también lo era su hermano Fadrique Enríquez, duque de Arjona, casado, a su vez, con Aldonza de Mendoza, hija del primer matrimonio de Diego Hurtado y sobrina, por tanto, de

¹⁰⁷ Algo que en opinión de este autor resulta llamativo; sin embargo, desde el momento en que se hizo con su herencia, asentó «sus bases territoriales sobre tres áreas bien definidas: Guadalajara y la sierra actualmente madrileña, Madrid y Álava» (Sánchez Prieto 2001: 273): Sevilla no era para él una zona de interés para incrementar su patrimonio.

¹⁰⁸ Había casado en primeras nupcias con Juana Enríquez, sobrina de Leonor de Guzmán, la madre de Enrique II; no tuvo hijos con ella y, a su muerte, contrajo matrimonio con Beatriz Ponce o de Castilla, hija bastarda de Enrique II, quien apadrinó a su nieto Enrique de Guzmán, heredero del condado (Ladero Quesada 2015: 62). Este autor se ocupa extensamente de su vida y sus acciones (ibídem: 57-70); una semblanza más breve puede encontrarse en Sánchez Saus (2009: 35-37).

¹⁰⁹ La alta nobleza tendía a instalarse en una determinada zona de la ciudad, de la que prácticamente se apropiaba; se evitaba, además, la confluencia de los grandes linajes en un mismo entorno: los Ponce de León, por ejemplo, se ubicaban en la de San Miguel, los señores de Olvera en la de Santiago, los Bocanegra, por su vinculación al almirantazgo en el siglo XIV, en el barrio de la Mar (Sánchez Saus 2009: 158).

¹¹⁰ Por otra parte, no hemos de obviar que en la *collación* de Santa María, donde se hallaba el domicilio familiar de los Marmolejo (en la calle del Mar), tenía también su sede el almirantazgo (Sánchez Saus 2009: 183).

Juana de Mendoza y de su marido¹¹¹; el autor Alfonso Enríquez mantenía, además, estrecho contacto literario, y posiblemente vital, con Juan Enríquez, también poeta del *Cancionero de Palacio* (Tato 2016b: 874), sin olvidar que, en la rama de los Marmolejo de Almansilla, Luis Fernández de Marmolejo, hijo del tesorero de Enrique III, actuó como arrendador de la lugartenencia del almirantazgo al menos desde 1426 a 1434, con Alfonso Enríquez y con su sucesor en el cargo, su primogénito Fadrique Enríquez¹¹². A todo ello ha de añadirse el hecho de que los Enríquez entraron en el círculo familiar de la casa de Niebla: María de Guzmán, hija legítima del conde don Enrique y nieta de Juan Alfonso de Guzmán, en 1432 casó con Enrique Enríquez, primer conde de Alba de Liste, segundogénito de Alfonso Enríquez y Juana de Mendoza (Ladero Quesada 2015: 107) y hermano de padre del poeta Juan Enríquez¹¹³.

2.3.2.3. JUAN FERNÁNDEZ MARMOLEJO, II TITULAR DEL MAYORAZGO DE TORRIJOS Y FIGURA DESTACADA DE SU LINAJE

Si en la generación anterior fueron Alonso y su primo Francisco los personajes más relevantes de los Marmolejo, en la primera mitad del siglo XV lo eran los descendientes de ambos: Juan, el escritor del que aquí me ocupo, y Luis Fernández de Marmolejo. El poder que la familia alcanzó en esta centuria es incuestionable: sus miembros, lo fuesen por vínculo sanguíneo o por matrimonio, llegaron a ocupar «por lo menos seis veinticuatrias de forma simultánea y una alcaldía mayor» (Sánchez Saus 1991, I: 162).

No conocemos la fecha de nacimiento de Juan, pero en 1383 sus progenitores fundaron mayorazgo en su primogénito con los bienes que el padre, Alonso, había heredado de su antecesor, Fernán Fernández (Sánchez Saus 1991, I: 160 y Montes Romero-Camacho 2016: 260); hemos de pensar que, por entonces, habrían nacido

¹¹¹ Se trata de Aldonza de Mendoza, sobre la cual puede verse Tato (2014), Beceiro Pita (2014) y Cendón (2018).

¹¹² Pero quizás el contacto entre ellos fuese más antiguo, pues no se conocen los nombres de los lugartenientes en los años anteriores (Sánchez Saus 2005b: 186). Ello pone de manifiesto, como demuestra este autor, que la relación de los Marmolejo con el almirantazgo prosiguió después del fallecimiento de Diego Hurtado.

¹¹³ Según Ladero Quesada, es muy posible que en los tratos previos al enlace interviniese Fadrique Enríquez, segundo almirante del apellido y hermano mayor de Enrique Enríquez, pues estuvo en Sevilla en 1431, unos meses antes de la boda (2015: 107).

todos o buena parte de los siete hijos del matrimonio y que la pareja trataba de que el patrimonio familiar no se disgregase dejando una buena porción, la más significativa, en manos del mayor de sus vástagos. Es, pues, muy posible que este viniese al mundo durante la década de los años setenta del siglo XIV; habría nacido y vivido en las casas de la calle de la Mar, sitas en la *collación* de Santa María y muy próximas a la catedral, que fueron la vivienda de sus padres¹¹⁴: hacia 1384 allí residía don Alonso y su familia, y en el mismo barrio vivían otros nueve altos oficiales del concejo, ya que esta era una de las zonas preferidas de los poderosos (Sánchez Saus 2009: 181-183). Y lo cierto es que el lugar asoma en **2-3Sc** ID 6787 «Poderoso dominable», el *dezir* en que Juan Alfonso de Baena intenta reparar al burlado Marmolejo y, para ello, ataca a su burlador, Agraz, a quien presenta huyendo de varios perseguidores a la carrera, que, no por casualidad, transcurre por la calle del Mar y la muy cercana de Placentines, ambas sitas en la *collación* o parroquia de Santa María¹¹⁵: nada se advierte en el poema sobre la localización, pero es muy posible que el público, conocedor del contexto, entendiese que la paliza recibida por Agraz habría sido soberbia, pues había elegido el peor itinerario para su huida al escapar por calles frecuentadas por el infamado Marmolejo y su familia, que vivía en la *cal* del Mar, y antes de él lo habían hecho sus antepasados¹¹⁶; el autor tampoco era ajeno al muy cercano Puente de Triana (igualmente atado en **2-3Sc** ID 6787 «Poderoso dominable»), el más antiguo de Sevilla y la entrada natural a la ciudad para quienes venían desde el Aljarafe, donde aquel, como veremos, tenía posesiones (Ladero Quesada 1989: 52)¹¹⁷.

¹¹⁴ Ya Fernán Fernández Aguacil, el tronco del linaje, había heredado en el repartimiento de Sevilla las casas del barrio de la Mar (Montes Romero-Camacho 2016: 258), presumiblemente las mismas que recayeron décadas después en Alonso Fernández Marmolejo, de manera que esta debía de ser, en cierto modo, una propiedad emblemática para la familia.

¹¹⁵ Esta parroquia comprendía los barrios de Castellanos, Génova, Francos y de la Mar; puede verse el mapa que ofrece Sánchez Saus para 1384 (2009: 180). En esa *collación* se hallaban el cabildo eclesiástico y, hasta el siglo XVI, el municipal, así como la sede del almirantazgo, la casa de la moneda, o las atarazanas (ibídem: 183); en varias de esas instituciones los Marmolejo estaban presentes y tenían muchos conocidos.

¹¹⁶ Él se había criado en esas casas, residencia de sus padres y, con anterioridad, hacia 1350, su bisabuelo Francisco Fernández Marmolejo había sido jurado del barrio de la Mar (Sánchez Saus 1991, I: 157, n. 5). En el momento en que se compone el texto, es posible que su hermano Alonso Fernández Marmolejo también viviese en ese barrio, pues tenía casas en él (Montes Romero-Camacho 2016: 263).

¹¹⁷ El puente había sido construido por los almohades en 1170 como puente de barcas (Ladero Quesada 1989: 52).

Los primeros datos que han llegado sobre la vida adulta de esta figura histórica guardan relación con su actividad en la frontera granadina, un elemento común a la aristocracia urbana, que encontraba así una vía de promoción social (Sánchez Saus 2005a: 187-191)¹¹⁸; en este caso, esas informaciones nos llevan a 1394, momento de gran tensión, pues, en ese año, el maestro de la orden de Alcántara Martín Yáñez Barbudo protagonizó, por propia iniciativa, una cruzada particular desafiando y retando al rey nazarí en contra de las órdenes de Enrique III¹¹⁹: el 26 de abril avistaba una de las torres de la Alhambra dispuesto a atacar; los efectivos con los que contaba eran muy inferiores a los del enemigo y la derrota fue total en Puerto Lope, donde los cristianos sufrieron importantes pérdidas (Coca Castañer 2012: 85-87). La guerra entre Granada y Castilla estuvo a punto de estallar a causa de este grave incidente, pero el joven monarca, siguiendo las indicaciones del maestro de Santiago, Lorenzo Suárez de Figueroa, conjuró el peligro y reactivó las treguas; no obstante, el maestro le recomendó también que se ocupase de la guarda del reino (ibídem: 188) y quizás las medidas que se tomaron en 1394 obedeciesen a ese consejo.

Lo cierto es que, a fines de abril de 1394, se supo en Sevilla «que el rey de Granada, que estaba en Málaga, había pagado sueldo a toda la gente de a caballo y a pie, situándola en la frontera con Castilla, y que hacía armar una flota [...]; asimismo, que los moros entraban cada día en tierra de cristianos, ocasionando muertes y robos de ganados y de hombres» (Coca Castañer 2012: 188). Conocida la noticia, la ciudad consulta al soberano, quien ordena no quebrantar las treguas y poner guardas que repelan un posible ataque; y así procede Sevilla, que «puso guardas y fronteros, pagando sueldo de 15 días a los lanceros que acompañaron a los nobles» (Carriazo Rubio 2003: 58)¹²⁰: sobresalía el contingente del conde de Niebla, que defendía Lebrija con 60 lanceros y 15 jinetes, así como los de Alvar Pérez de Guzmán, en Utrera con 50 lanceros y 26 jinetes, y Pedro Ponce de León, en Marchena con 40

¹¹⁸ Las grandes casas nobiliarias también crecían y se promocionaban del mismo modo, pero aún «con más motivo, los linajes de menos fuste y proyección» (Sánchez Saus 2005a: 187). El de los Marmolejo, sin embargo, no sobresale por ello; sin agotar la lista, entre los principales linajes andaluces y murcianos de los siglos XIV y XV que mayor relieve alcanzan con la Reconquista se cuentan los Guzmán, Ponce de León, Ribera, Saavedra, Fernández de Córdoba, Cueva, Carvajal, Benavides y Fajardo (Ladero Quesada 2010: 330).

¹¹⁹ Enrique asumió sus responsabilidades como soberano en agosto de 1393 y, aun cuando hasta 1402 aproximadamente Castilla y Granada mantuvieron una relación pacífica, con frecuencia se producían enfrentamientos a uno y otro lado de la frontera (Pérez Castañera 2013: 70).

¹²⁰ Cumplido ese plazo, Sevilla ordenó el pago de dos semanas más (ibídem: 58).

lanceros; participaron, además, otros linajes con menos hombres, entre los que se hallaba Juan Fernández de Marmolejo en Bornos con seis jinetes o su suegro, Pedro Rodríguez Esquivel, en el Coronil con diez (Carriazo Rubio 2003: 58 y Collantes de Terán Delorme 1968: 75-76)¹²¹. Esta información me hace pensar que, por una parte, Marmolejo disponía en ese momento de una situación económica desahogada (en contra de lo que veremos sucede en 1398) y, por otra, que había recibido formación en el manejo de las armas, como correspondía a un caballero, y era capaz de encabezar y dirigir un pequeño grupo armado; todo ello permite concluir que, por entonces, contaba, al menos, 20 años, sin descartar que fuese aún algo mayor.

En 1405, según señaló Beltran (2001: 20), hay constancia de su participación en un alarde celebrado en Sevilla, una revista ordinaria de los efectivos y armas con que el rey contaba en la zona en caso de conflicto armado¹²². La que ahora interesa se llevó a cabo el 1 de marzo y arrojó la cifra de 142 caballeros, que mantenían un total de 461 lanzas¹²³; entre ellos localizamos a Juan Fernández Marmolejo, con dos lanzas, una contribución pequeña mas no insignificante, sobre todo en vista de otras menores (Tenorio y Cerero 1907: 254) y considerando, además, que algún nombre muy relevante en la lucha de frontera, como Fernán Arias de Saavedra, aportaba seis, el mismo número con el que figura el poeta Francisco Imperial, con quien Marmolejo coincidió en este alarde¹²⁴. Aun cuando no se mencionan nombres, es muy probable que Juan, nuestro personaje, volviese a estar presente en la revista militar, esta vez extraordinaria, que por orden del infante Fernando tuvo lugar en Sevilla el 28 de agosto de 1407: se trataba de verificar la cantidad de gente con que don Fernando contaba de verdad, pues, aunque «pagaua sueldo a nueve mil lanzas, e a mucha gente

¹²¹ El número de lanzas es indicativo «del peso político de los distintos capitanes» (Carriazo Rubio 2003: 57).

¹²² Los alardes podían ser ordinarios y extraordinarios: los primeros se reunían con periodicidad trimestral en momentos fijos (marzo, julio y septiembre); los extraordinarios, cuando así lo requería la situación (exigencias de la guerra, de un evento importante como un enlace o un nacimiento real...). Véase al respecto Tenorio y Cerero (1907: 235-237) y Ladero Quesada (1989: 175).

¹²³ Como era costumbre en las revistas cuatrimestrales ordinarias, esta se celebró en el campo de la Tablada, a las afueras de la ciudad (Ladero Quesada 189: 65).

¹²⁴ De los participantes que acuden con caballo, hay un número significativo que aporta una sola lanza (Tenorio y Cerero 1907: 253-257). En realidad, son Pedro Ponce de León, con 60 lanzas y 25 ballesteros, y Alvar Pérez de Guzmán, con 40 lanzas y 24 ballesteros, los más relevantes; las demás contribuciones distan mucho de esas cantidades. Como recuerda Ladero Quesada, los deberes militares con el concejo no eran iguales para todos, sino que había diferencias en razón del estatuto jurídico y de la extracción social (1989: 174-175).

de a pie, que avían de yr con él a la guerra de los moros», conoció que las cifras se falseaban al alza (Carriazo Arroquia 1982: 118). Y es que los alardes periódicos eran un instrumento eficaz para frenar las deserciones, pues permitían castigar las que, por este medio, se constataban (Ladero Quesada 2010: 285); en el de 1407 sabemos que «ovo muchas burlas, que muchos de los vasallos del Rey y de los grandes caualleros de Castilla alquilaron omes de pie de los conçejos por jornal de un día, con que fiziesen alarde» (ibídem: 119).

La guerra con Granada había sido preocupación de Enrique III en sus últimos tiempos y marcó la vida de Andalucía a lo largo del siglo XV, pues, aun cuando se establecían treguas, los incidentes y las cabalgadas eran frecuentes a uno y otro lado de la frontera (Pérez Castañera 2013: 69-73). En realidad, en el sur peninsular no asistimos a la guerra ofensiva clásica, una lucha armada que dura considerable tiempo y en la que se dan diversas batallas y episodios, sino que allí se producen distintas manifestaciones de la que se denomina «guerra guerreada»¹²⁵: cabalgadas, algaras, celadas, rebatos..., con intervención de grupos ligeros de caballería, a menudo con participación de peones, que en un ataque rápido y por sorpresa saqueaban y dañaban el territorio enemigo (Ladero Quesada 2010: 242-243). Juan Fernández Marmolejo vivió de cerca esos enfrentamientos y llegó a participar en alguno de ellos, por más que presumiblemente tan solo ha quedado constancia documental de parte de su actividad bélica¹²⁶.

Una vez muerto el rey en diciembre de 1406, el infante Fernando se hizo cargo de la empresa reconquistadora, en la que tenía gran interés, y, tras las cortes de Segovia, donde encontró algunos obstáculos que hubo de sortear, marchó decidido hacia el sur en abril de 1407¹²⁷; para esta campaña Sevilla movilizó a 600 de a caballo y 7000 peones, en tanto Córdoba contribuyó con 500 y 1000 respectivamente (Ladero Quesada 2010: 249).

Pese a su empeño, la enfermedad retuvo al infante entre julio y agosto en Sevilla, su centro de operaciones, y solo en septiembre se sintió recuperado: durante

¹²⁵ Véanse estas diferencias en Gago-Jover 2002: s.v. *guerra*.

¹²⁶ Las crónicas que dan cuenta de la campaña andaluza se detienen en hombres del reino de Castilla que alcanzaron mayor importancia política y militar.

¹²⁷ Véase sobre esos escollos Echevarría (2002: 109-112); como esta investigadora indica, su interés «en llevar a cabo la cruzada en 1407, aun a pesar de la oposición de Catalina, fue nefasto para la organización de la campaña, que se convirtió más bien en una incursión sin un plan estratégico preciso» (ibídem: 111).

ese tiempo se sucedieron ataques y contraataques en la raya andaluza y, aunque los cristianos se hicieron con algunas plazas, no consiguieron un gran avance (Porras Arboleda 2009: 34-40)¹²⁸. Aun así, es muy destacable la acogida que la ciudad deparó al infante después de su breve periplo reconquistador; en Sevilla lo reciben algunos grandes (Juan de Velasco, Pedro López de Estúñiga, Pedro Ponce de León, Alvar Pérez de Guzmán y Pedro López de Ayala), pero también

otros muchos caualleros e escuderos que ende estauan, de los que avían venido del real, e los alcaldes e alguacil *e veinte e quatro*, caballeros e jurados, e todos los ciudadanos de Seuilla. E saliéronle a rezeuir con juegos, según que suelen fazer a rey nuevo, por grande alegría que ende tenían, por la buena andança que Dios le diera en la entrada de tierra de moros (Carriazo Arroquia 1982: 190; cursiva mía).

Juan Fernández Marmolejo hubo de hallarse en ese séquito en su condición de veinticuatro, pues figura como tal ya en 1400. Asimismo, probablemente estaría presente cuando Fernando, tras hacer «llamar para otro día a los alcades e alguacil e veinte e quatro, caualleros e jurados de Sevilla para estar con ellos», les dio las gracias por su esfuerzo en la guerra: a la par que encarecía los logros militares, anunciaba el propósito de revisar las nóminas de gentes y comunicaba su determinación de volver en el verano de 1408 (Carriazo Arroquia 1982: 191-195).

Don Fernando partió a fines de año hacia Guadalajara, donde reuniría las cortes en febrero de 1408, en vistas, entre otras cosas, a la preparación de la campaña del año siguiente, que concluiría con la proeza que le dio sobrenombre, la toma de Antequera (Porras Arboleda 2009: 47-52 y Ryder 1993: 27). Juan Fernández Marmolejo se desplazó también a Guadalajara en calidad de procurador por Sevilla en aquellas cortes (Sánchez Saus 1991, I: 161), aunque desconocemos si formó parte del séquito del infante; más indicios existen sobre la corta duración de su estancia en la ciudad alcarreña, que habría abandonado antes de tiempo, faltando a algunas de las sesiones y reuniones allí celebradas. Y es que, mientras en Guadalajara se debatían largamente diversas cuestiones relativas a la guerra de Granada, en el sur continuaban las hostilidades entre cristianos y musulmanes, en una de los cuales, según se verá, tomó parte Juan Fernández Marmolejo.

¹²⁸ Cuando don Fernando se recuperó de las fiebres, él mismo participó en algunos enfrentamientos. No obstante, como precisa Echevarría, esta primera «campaña se redujo a una serie de intentonas fallidas y un par de conquistas de poca importancia» (2002: 114).

Don Fernando, que había llegado a Castilla a fines de 1407, se enfrentó de nuevo con su cuñada, Catalina de Lancaster, y maniobró para fortalecer su posición y salvar los obstáculos de quienes no eran proclives a una nueva empresa bélica contra el reino de Granada¹²⁹; la cortes comenzaron en el alcázar de Guadalajara el 1 de febrero de 1408 y, además de los grandes del reino (nobles y prelados), se hallaban presentes «los procuradores de las çiudades e villas del reino» —Marmolejo entre ellos—, a los cuales Catalina de Lancaster les dijo «que los fizieron llamar a Cortes para les notificar la guerra como era comenzada, e les dezir en el estado en que estaua» (Carriazo Arroquia 1982: 200). Se trató luego de la contribución necesaria para la guerra y ahí comenzaron las deliberaciones y debates entre los procuradores, quienes por escrito notificaron a la reina y al infante que la cantidad exigida les parecía muy elevada, aunque finalmente cedieron (Carriazo Arroquia: 203 y 207); en este punto, llegaron noticias a la corte del cerco de Alcaudete por parte del rey de Granada y, ante la pasividad de buena parte de los presentes, que «no se aquexauan ni se acuçiauan»,

los ricos omes e algunos caualleros de Andaluzía que estauan en la corte, viendo el gran vagar que sobre ello se dava ayuntáronse con algunos procuradores de Andaluzía que ay estauan, e requirieron a la Reyna e al Infante por vn escrito como manera de petición, [...] que ordenasen e fiziesen en tal manera por que pusiesen tal remedio porque la tierra del Rey no se perdiese. Ca estar vn rey de Granada en el señorío del Rey de Castilla, en la frontera de Anadaluzía, con todo su poder, aviendo tan poca gente en ella, que sería ocasión de perder, e estaua en muy peligro [...].

E la Reina e el Infante, des que fue leído el escrito, dixiéronles en cómo ellos lo tenían en voluntad y estauan ordenando gente para enviar a las fronteras, tal con que todo se guardase. E luego ordenaron que los maestros, e don Pero Ponçe, e el Condestable, e el adelantado Pero Afán, e Pero López de Ayala, e Pedro Carrillo, e otros, se fuesen a la frontera, con fasta mil lanças, más de las que estaban en Andaluzía (Carriazo Arroquia 1982: 271-218; cursiva mía).

En Guadalajara los procuradores del reino, y de manera especial los procedentes de Andalucía, continuaron desplegando una importante actividad para establecer la fórmula de pago de la cantidad finalmente acordada para la guerra y a comienzos de abril proseguían con las discusiones (ibídem: 235), mas Juan Fernández Marmolejo seguramente se había ya ausentado de la ciudad: debió de partir hacia Andalucía con los maestros, el condestable, Per Afán, Pero Ponce de

¹²⁹ Fue deshaciéndose de quienes en la corte y en el consejo se le oponían y, al tiempo, promocionó hábilmente a sus hijos, que encabezaron la orden militar de Alcántara (Sancho) y la de Santiago (Enrique); véase un breve resumen en Ryder (1993: 28-29).

León, Pero López de Ayala y Pero Carrillo, pues sabemos que a mediados de marzo de 1408 participó en el sur en un enfrentamiento encabezado por el célebre Fernán Arias Saavedra, cuyo nombre quedó ligado «a su participación en la guerra castellano-granadina de 1407-1410» (Sánchez Saus 1987: 164), de la que hay ecos en el romancero viejo (Fernández Berrocal 2018 y 2021: 164-165).

El 15 de marzo Fernán Arias atacó Ronda desde su fortaleza de Cañete, de la que era alcaide, y se llevó un rico botín en cabezas de ganado, información que nos transmiten las crónicas medievales, haciendo hincapié en el hecho de que realizó la incursión solo con 29 hombres de armas y 37 jinetes (Carriazo Arroquia 1982: 226). Luego continuó hasta Setenil, en donde a las fuerzas rivales de Ronda se sumaron las de esta localidad, lo que suponía una clara inferioridad numérica de los cristianos que, a pesar de ello, salieron victoriosos (Sánchez Saus 1987: 165-166). En ese enfrentamiento, según precisa Diego Ortiz de Zúñiga,

se hallaron muchos sevillanos, cuyos nombres y proezas cuenta él mismo [Fernán Arias Saavedra], en carta de 24 de marzo al tesorero Nicolás Martínez de Medina, que fueron Fernando de Saavedra su hijo, Gonzalo Arias su hermano, *Juan Fernández Marmolejo*, Pedro Sánchez de Frías, Fernando y Alonso Ortiz, que servían en aquella frontera, cada uno con quatro guardas a su costa. Vi yo esta carta entre los papeles de Don Gonzalo Argote de Molina (1670, II: 252; cursiva mía).

No hay constancia de que Marmolejo haya participado en la posterior toma de Antequera, pero no es imposible que así haya sido¹³⁰; y es que la contribución de Sevilla a las campañas del infante Fernando fue muy importante, pues esas empresas

movilizaron [...] gran cantidad de recursos y tuvieron por resultado la toma del castillo fronterero de Zahara en 1407 y, mucho más importante, la conquista de Antequera en septiembre de 1410, después de casi cinco meses de duro asedio con empleo de *bombardas* e *ingenios* (*bastidas, escala*) y asalto final a la plaza [...]. Pero las operaciones no continuaron e incluso se desviaron recursos financieros asignados a ellas para atender los intereses del infante, candidato al trono de Aragón, al que accedió [...] abandonando así sus proyectos granadinos (Ladero Quesada 2010: 335).

¹³⁰ No puede extrañar que las crónicas silencien su nombre, algo que resulta más llamativo en otros casos, como en el del conde de Niebla Enrique de Guzmán, uno de los nobles más destacados: no sabemos de su participación en la campaña durante los años 1407-1408, en la que, en cambio, tuvo un destacado papel su rival, Pedro Ponce de León (Ladero Quesada 2015: 98 y Carriazo Rubio 2003: 71-79); la presencia de don Enrique consta a partir de abril de 1410, momento en el que el Ponce de León tiene mucho menos protagonismo (Carriazo Rubio 2003: 79-81).

Tenemos, en cambio, la certeza de que nuestro autor estuvo presente, por lo menos, en la espléndida recepción de la ciudad al infante tras la victoria. Y es que, como ha estudiado Nieto Soria, entonces se llevó a cabo una auténtica ceremonia, cuyo objeto era la exaltación del poder real (1993: 150-151), en este caso a través del infante: el 14 de octubre de 1410 Fernando hace su entrada triunfal en Sevilla acompañado de un séquito del que forma parte un buen número de preladados, ricos-hombres y caballeros, entre los que se encontraba, por ejemplo, el duque de Arjona Fadrique Enríquez¹³¹; salen a recibirlos las gentes de la ciudad, entre las que se encontraba el arzobispo, doña Leonor, mujer del infante, y «los alcaldes e alguaciles e *veinte y quatro* [Marmolejo entre ellos] e jurados e caballeros y escuderos, e todos los oficiales de la cibdad con juegos, y danzas e grande alegría, en la forma que suelen rescebir a los reyes, aunque hizo grande estorbo a la fiesta la grande agua que hacía aquel día» (Rosell 1953, II: 333; cursiva mía). La comitiva, portando distintos símbolos (un crucifijo, varios pendones, entre ellos dos de la cruzada, la espada del rey Fernando III el Santo...) se dirigió al altar de la iglesia mayor, donde el infante adoró la cruz y devolvió la espada de Fernando III que había tomado en préstamo al comenzar la campaña (ibídem). Un largo acto que, pese a la lluvia, era un útil instrumento de propaganda a la par que «ofrecía una explicación comprensible para la gente común del porqué del esfuerzo desarrollado en la organización de tan grandes y costosos ejércitos y de las penalidades sufridas durante las contiendas» (Ladero Quesada 2010: 297).

En estas campañas andaluzas del infante Fernando, entre 1407 y 1410, Marmolejo hubo de entrar en contacto con algunos poetas y hombres ilustres que allí se encontraban. Así, sabemos que se hallaron en ellas varios de los Enríquez: el almirante don Alonso, en virtud de su cargo, estuvo muy presente en las costas andaluzas, donde figura acompañado en varias ocasiones de su hijo bastardo Juan Enríquez, que demuestra, pese a su juventud, su pericia como marino ya desde 1407 (Tato 2016b: 876-877), año en que hubo de guardar el Estrecho en compañía, entre otros, de Fernán Rodríguez Esquivel, cuñado de Juan Fernández Marmolejo y patrón de una galera (Carriazo Arroquia 1982: 109)¹³²; en el ataque por tierra toma

¹³¹ Su tío el almirante Alfonso Enríquez había partido ya, en cambio, hacia la frontera.

¹³² El almirante estuvo, en cambio, lejos de Andalucía entre 1412 y 1415, pues, primero, marchó a Aragón con el infante Fernando, una vez este fue proclamado rey, y, en marzo de

también parte el duque de Arjona, Fadrique Enríquez, quien tal vez tuviese a su lado a su hermano Alfonso Enríquez, posiblemente aún joven por entonces (Tato 2016b: 881-882), lo que explicaría que los cronistas obvien su nombre. El conde de Niebla, Enrique de Guzmán, no parece haber intervenido mucho en la primera fase de la campaña, entre 1407-1408, aunque su presencia, en cambio, destaca en la siguiente, que finaliza con la toma de Antequera (Ladero Quesada 2015: 98).

Así las cosas, la contribución de la ciudad y su *tierra* en esos años fue constante: además de lo aportado desde el punto de vista económico, fue notable el esfuerzo llevado a cabo por la milicia concejil, componente esencial del ejército de Castilla, que debía estar preparada cuando el rey lo requiriera; el concejo, sin embargo, se limitaba «a asignar, por orden real, los vecinos a cada una de las categorías militares, lo que se realizaba en función de sus bienes, y ordenar los repartimientos necesarios para pagarles sus salarios» (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 128). Se aplicaba, así, el principio de obligación general al servicio de armas, que afectaba a todos, aunque de distinta manera, pues los

grandes nobles, prelados y Órdenes Militares servían con sus propias mesnadas. Los *vasallos del rey* por sí mismos y con el acompañamiento a que les obligan las mercedes y sueldos recibidos de la Corona. El resto de los vecinos varones hábiles, entre los 16 ó 20 años y los 60, servía a caballo o a pie, con ballesta o lanza, según su riqueza (Ladero Quesada 1987: 174-175; cursiva mía).

En realidad, fuese de un modo o de otro, la actuación en la frontera de Juan Fernández Marmolejo debió de ser una constante a lo largo de su vida, como, por otra parte, era habitual en aquel momento en el sur peninsular. Así, posteriormente, entre 1430 y 1439, la guerra contra el reino nazarí fue causa de que Sevilla se constituyese en «la capital de la Andalucía cristiana y una de las ciudades-base de las fuerzas castellanas» (Sánchez Saus 1987b: 395); en esta oportunidad la figura destacada era la de don Álvaro de Luna, quien, tras vencer a los infantes, vio en esta empresa «un medio excelente para afianzar su poder y aumentar su prestigio aunque, como antaño el infante Fernando, no tenía intención de emplearse a fondo en la conquista del emirato» (Ladero Quesada 2010: 335-336). Durante ese período, en «Sevilla se movilizaba a unos cuatrocientos a seiscientos jinetes —ochocientos

1415, embarcó a Italia, acompañado de su hijo Juan Enríquez, para trasladar allí al infante Juan; regresó a Castilla en octubre de ese mismo año (Tato 2016b: 877-878).

en 1438— y en torno a dos mil seiscientos peones ballesteros y lanceros, por mitad, aunque en 1438 llegaron a tres mil quinientos» (Ladero Quesada 2010: 249); no obstante, según Carrillo de Huete, en La Higuera (1431), donde se dio una batalla campal muy recordada en las crónicas medievales y posteriores, estuvo presente el pendón de Sevilla en el real, adonde llegó acompañado de 1000 jinetes y 5000 o 6000 peones, y el propio Juan II salió a recibirlos (Sánchez Saus 1987b: 397)¹³³. Pese a que, por entonces, Marmolejo tendría ya 60 años, no sería imposible que formase parte del contingente sevillano, aun cuando tan solo podemos suponerlo; disponemos, en cambio, de otras noticias sobre su actuación como veinticuatro en asuntos concernientes a la milicia del concejo.

El 27 de mayo de 1429 la ciudad ordena le sean librados 1000 maravedís a Juan Fernández Marmolejo con el objeto de sufragar el gasto que, en calidad de regidor, había llevado a cabo desplazándose durante cinco días a distintos lugares como portador de cartas de apercibimiento para los jinetes que a esas localidades les había correspondido proveer al rey en respuesta a su petición de 450 caballeros (Collantes de Terán Delorme 1980: 224 y 245, nn. 40/I y 40/XIV)¹³⁴; según Montes Romero-Camacho, quizás ese contingente se preparaba para intervenir en el enfrentamiento entre Juan II y sus primos los infantes de Aragón (2016: 272), aunque, vista la fecha en que a Marmolejo se le paga por un trabajo ya realizado (27 de mayo de 1429), bien pudiera tratarse de la adopción de alguna de las medidas defensivas en la frontera solicitadas por el monarca en las cortes de Illescas¹³⁵.

¹³³ Frente a lo que ocurría en otros concejos, en el hispalense, al menos desde tiempos de Alfonso XI, la tenencia del pendón correspondía al alguacil mayor, que se convertía, así, en «la cabeza visible de la milicia concejil» (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 221-224).

¹³⁴ El propio monarca era el que expedía esas cartas de apercibimiento, a las que luego seguían las de llamamiento: en las primeras se notificaba el número de efectivos solicitado; en las segundas se fijaba fecha, lugar y alguna otra circunstancia para la presentación de las tropas (Ladero Quesada 2010: 281).

¹³⁵ Podrían ser, quizás, resoluciones tomadas por el concejo sevillano tras la celebración de esas cortes, en las que el rey hizo saber a los procuradores de las ciudades su decisión de no prorrogar las treguas con Granada más que seis meses y hacer la guerra; allí se trató de las cantidades de dinero necesarias para la gente de armas, de los víveres y pertrechos, de los jinetes de Andalucía... (Rosell 1953, II: 451). Después todo se paralizó ante la magnitud que adquiriría el enfrentamiento con Aragón, que bordeó los límites de una auténtica guerra entre los dos reinos y que se resolvió meses después con las Treguas de Majano (julio de 1430); fue entonces cuando los infantes Enrique y Pedro se hicieron fuertes en Alburquerque hasta su derrota en 1432 (Ladero Quesada 2010: 339).

Entre 1430 y 1439 la ciudad bética y su alfoz hubieron de contribuir, además, a la resolución de otros conflictos internos que vivió el reino de Castilla (Sánchez Saus 1987b); así, a comienzos de 1432, Sevilla ordenó a los veinticuatro Juan Fernández Marmolejo y Alfonso González de Medina, quien además era tesorero, se encargasen del repartimiento de 400 jinetes en la ciudad y los concejos de la *tierra*, posiblemente respondiendo a la disposición regia que, desde Zamora, Juan II había enviado el 30 de enero «participándole [a la ciudad] que ha mandado repartir jinetes por varias ciudades de su reino para que estén apercebidos el 1 de marzo y se reúnan con él» (ibídem: 400)¹³⁶. El 30 de marzo de ese año el monarca, desde Valladolid, ordena que se haga alarde de los 400 jinetes solicitados y que se seleccionen 100 hombres cuyo destino sería luchar contra los rebeldes del infante don Enrique en Alburquerque (ibídem: 401); no obstante, la guerra contra Granada continuó requiriendo ese año y los siguientes nuevas aportaciones¹³⁷.

Durante bastante tiempo nuestro personaje atendió, además, a las necesidades defensivas del castillo de Utrera, una fortaleza de titularidad concejil de la que fue alcaide desde poco después de 1420, en virtud de su condición de veinticuatro¹³⁸; y es que las alcaldías de las fortalezas concejiles «eran cargos que los propios regidores solían repartir entre sí. Aparte del honor que suponían y las escasas obligaciones militares [...], devengaban una tenencia o retenencia [...] y abrían la posibilidad de intervenir con prepotencia cuasi-señorial en la vida local del lugar correspondiente» (Ladero Quesada 1977: 15)¹³⁹. En cualquier caso, como

¹³⁶ Según precisa Sánchez Saus, «A Sevilla le correspondieron 400 de estos jinetes, 96 a la ciudad, y el resto a su tierra del siguiente modo: 95 a La Campiña, 83 al Aljarafe, 43 a la Sierra de Constantina y 83 a la de Aroche». Puede notarse que la cifra total de jinetes y la fecha en que han de actuar Marmolejo y González de Medina, deducibles de la documentación, cuadran, en efecto, con la disposición adoptada por Juan II.

¹³⁷ En el período 1430-1439, Sánchez Saus detalla la contribución anual de la ciudad (1987b: 401-413).

¹³⁸ Collantes de Terán Delorme sitúa su alcaldía entre 1422 y 1430 en la relación que ofrece de los alcaides de Utrera, si bien, hay años que deja sin asignar a ningún nombre: tras él, sigue su hijo Pedro Fernández Marmolejo, que lo habría sucedido en el cargo entre 1446 y 1459 (1953: 184), de modo que el castillo de Utrera parece haber estado sin alcaide desde 1431 a 1445; ocurre lo mismo en la etapa que antecede a Juan Marmolejo, en la que Juan de las Casas ostenta la alcaldía en 1420, pero nadie semeja cubrir esa responsabilidad en 1421. Por otra parte, como veremos, Montes Romero-Camacho hace referencia a documentos que ligan a Juan Fernández Marmolejo con el alcázar de Utrera desde 1421 hasta 1443.

¹³⁹ La fortaleza figura ya en época de Alfonso X en una nómina del año 1344 en la que se relacionan los castillos propios de la ciudad, un total de 18 en aquel momento (Collantes de Terán Delorme 1953: 134); situado al noreste de la ciudad, el antiguo castillo fue destruido en

precisa Sánchez Saus al ocuparse de Fernán Arias de Saavedra, alcaide de la misma plaza en 1403, se trataba de una «fortaleza clave en el dispositivo sevillano de defensa de la banda morisca, y resulta difícil pensar que semejante puesto se encomendara a quien no dispusiera de una amplia experiencia en asuntos castrenses y fronterizos» (1987a: 165); es decir, la competencia militar de Juan Fernández Marmolejo había de ser cualidad reconocida por sus conciudadanos.

Disponemos de noticias de pagos y encargos para reparaciones en torres y murallas en relación con este castillo durante un largo período comprendido entre 1421 y 1443, siendo alcaide Juan Marmolejo (Montes Romero-Camacho 2016: 271); las reparaciones de los castillos suponían para la hacienda del concejo un gran gasto, que se explica en razón de la importancia que tenían estas construcciones para la defensa del territorio, así como para el mantenimiento y control de la frontera (véase Ladero Quesada 2010: 331).

Por lo que se refiere a las propiedades y tierras, Juan Fernández Marmolejo heredó de su padre, que había acrecentado ya las posesiones de su progenitor Fernán Fernández, una parte de Torrijos y la villa de Bornos en el Aljarafe (Sánchez Saus 1991, I: 156 y Montes Romero-Camacho 2016: 259); cuidó de este aspecto a lo largo de su vida y consiguió ampliar su patrimonio. Y es que la propiedad de la tierra era la base de las rentas de la aristocracia local, que recurría, asimismo, a su rentabilidad según el mercado¹⁴⁰; como afirma Sánchez Saus al tratar de las formas de riqueza,

en la Sevilla de fines del siglo XIV, [...] no podía concebirse una verdadera fortuna que no tuviese en la tierra, uno, cuando menos, de sus principales componentes y generalmente el mayor. Por supuesto, todos los grandes linajes eran terratenientes y hasta las más modestas fortunas urbanas incluían una huerta, algunos pedazos de viña o una suerte de olivar. Indudablemente, todos los oficiales mayores y veinticuatro del cabildo eran propietarios de tierras (2009: 177).

Con todo, en junio de 1398, poco después de hacerse con el mayorazgo, Juan Fernández Marmolejo hubo de vender la villa de Bornos al adelantado Per

1368 por el rey de Granada: en la época de Marmolejo era, como lo tipifica este investigador, un alcázar (ibídem: 178).

¹⁴⁰ Eso hacía frecuentes «los arriendos a corto plazo, el uso de asalariados, la explotación directa de olivares y viñedos» (Ladero Quesada 1999: 143).

Afán de Ribera¹⁴¹; el dinero ganado en la transacción pasó a manos de Juan Sánchez de Sevilla, contador mayor del rey, pues este había hecho un préstamo a la familia para pagar las 21000 doblas que Enrique III había impuesto como sanción a don Alonso (Sánchez Saus 1991, I: 160; Montes Romero-Camacho 2016: 263). Así, pues, el primogénito de Alonso Fernández Marmolejo se vio obligado a afrontar la deuda familiar; esto me lleva a pensar que los versos «presumis de buenas liñas / sin ser hijo heredero» (vv. 19 y 20) que Juan Agraz dirige a nuestro poeta en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», muy probablemente hacen referencia a esta cuestión, es decir, recuerdan al público el hecho de que, siendo de buen linaje, heredó solo deudas. La información permite, además, apuntalar de manera más certera la fecha de nacimiento del autor, pues si hubo de atender al asunto sucesorio y patrimonial después de mayo de 1396 (fecha en que muere su padre) y en 1398 se encargó de la venta del señorío de Bornos, hemos de concluir que a fines del siglo XIV era un hombre adulto e independiente, ya que no parece haber mediado un *curador* en ninguno de los dos procesos; ello implica que Marmolejo contaría 25 años en 1396, momento de la muerte de su progenitor, pues, aun cuando hacia los 14 años se accedía a la mayoría de edad, se hacía solo parcialmente, por cuanto la

capacidad jurídica se encontraba limitada hasta los veinticinco años por la necesidad de tener asignado un curador para poder realizar actos jurídicos, bien mediante la representación de éste en los pleitos o mediante su imprescindible autorización para las compraventas realizadas por el mancebo o doncella. Dicho de otra forma, a los catorce años los derechos y deberes adquiridos por el individuo se ceñían a la esfera personal, en tanto que no era hasta los veinticinco cuando se adquiría pleno control en materia económica (Beceiro Pita y Córdoba de la Llave 1990: 119-120)¹⁴².

En el mismo *dezir* **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», Agraz, al tiempo que recuerda la afición al vino de Juan Marmolejo, semeja aludir a la muerte de su

¹⁴¹ Bornos no formaba parte del mayorazgo que le correspondía como primogénito, que, según precisa Sánchez Saus, se componía de «la mitad de la gran hacienda aljafareña de Torrijos y las casas familiares en la calle de la Mar» (2009: 82); aquella villa le fue adjudicada, en marzo de 1394, en 3000 doblas de oro por su madre y sus hermanos, que acordaron con él ese reparto de los bienes paternos (Sánchez Saus 1991, I: 163). Así figura también en el *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro* (Cuartero Huerta 1949-1979: M-43, ff. 240-257). Parece, además, que la titularidad de la propiedad no estuvo exenta de polémica y litigios desde su origen en 1258, siendo objeto de pleitos y pasando por las manos de distintas familias aristocráticas asentadas en Sevilla (Ladero Quesada 1998: 316-318).

¹⁴² Hasta los 25 años los jóvenes eran, por tanto, tutelados, si no por el cónyuge viudo, por la figura jurídica del *curador*, ya definida en las *Partidas* y a la que se acerca Caíño Carballo cuando estudia a Baena, quien actuó como tal en alguna ocasión (2018: 17).

padre, Alonso, quien, hacia el final de su vida, a partir de 1388, ocupó el cargo de tesorero de la casa de la moneda de Sevilla: tras presentar al comienzo del texto la insaciable sed de vino de Marmolejo, que bebe por cuarenta y hace peligrar sus rentas, en la última estrofa recupera la idea y la amplía para ahondar en la escasez en la que el poeta se vería sumido; así, en los versos 23 y 24, se lee «hardalearon las viñas / y muriose el thesorero», y no ha de olvidarse que la muerte de don Alonso («muriose el tesorero») dejó a su familia y, muy en especial al primogénito, en una situación económica difícil. Al tiempo, hemos de tener presente que, entre las propiedades de Juan Fernández Marmolejo había viñedos, lo cual podría, en parte, hacernos entender mejor los ataques que recibe de otros poetas (Agraz y Montoro) por su afición al vino y el gran peso que adquiere este en los textos de Agraz que interpelan o se refieren a nuestro autor. Comoquiera que sea, a partir de 1419, vemos que nuestro personaje acrecienta sus posesiones con la compra de distintos terrenos en el Aljarafe, «la perla del alfoz» sevillano, una región agrícola en la que, en el siglo XIV, «abundaban los cultivos especializados, entre los que destacaban, además del aceite y el vino, las hortalizas, las leguminosas y los frutales» (Ladero Quesada 1989: 74-75)¹⁴³; en época musulmana la vid apenas había existido como cultivo en esta zona, pero alcanzó una importante presencia tras su reconquista, pues el vino era parte esencial de la alimentación para los cristianos (Borrero Fernández 2009: 20)¹⁴⁴. En 1419 Juan Marmolejo adquiere en Guillena 34 hazas de tierra y en 1421 compra a Martín Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles, todas sus propiedades en Camas, en las que sabemos había casas, huertos, molinos, viñas, olivar y tierra de labor, propiedad que luego ampliaría cuando su familia política le vende el monte de Carcena (Sánchez Saus 1991, I: 161 y Montes Romero-Camacho 2016: 263). En este sentido, interesa también recordar que, históricamente, los miembros de la aristocracia local sevillana «son con frecuencia cosecheros de vinos, o comercializan también el de otros» (Ladero Quesada 1999: 143), de modo que nuestro escritor pudo

¹⁴³ La ciudad de Sevilla jurisdiccionalmente se dividía en dos sectores: el *término*, en el que el municipio tenía total control y comprendía lo que propiamente era la ciudad; la *tierra*, mucho más amplia y donde había otros municipios dependientes del hispalense, que comprendía diferentes zonas, desde el siglo XIII conocidas como la Sierra, el Aljarafe, la Ribera y la Campiña (Ladero Quesada 1989: 72-73).

¹⁴⁴ El cultivo más importante allí era el olivar, a veces combinado con el cereal (Borrero Fernández 2009: 19-20); el viñedo se expandió con la Reconquista y la repoblación, a partir del XIII, pues, como señala Ladero Quesada, «fue siempre un ‘cultivo repoblador’, que fijaba campesinos a la tierra» (1999: 32), de manera preferente en régimen de minifundios.

encontrar en la vid una fuente de ingresos¹⁴⁵. Heredó también las jabonerías de Carmona de su abuelo materno, Martín Núñez de Marchena, que las había recibido por su defensa de la causa Trastámara: en 1405 Enrique III le confirmó la propiedad al nieto (Sánchez Saus 1991, I: 160).

Por lo que se refiere a los cargos que nuestro personaje ostentó, como su padre, estuvo vinculado al concejo hispalense, que tenía amplias competencias sobre la vida de la ciudad y de sus vecinos, así como de su alfoz, ya fuese en materia fiscal, judicial, militar, hacendística, urbanística... (Sánchez Saus 2009: 69)¹⁴⁶. Juan Fernández Marmolejo desempeñó uno de los oficios mayores, que eran los más relevantes (alcaldes mayores, alguacil mayor, escribano mayor y veinticuatro), pues sus titulares eran nombrados por el rey, quien, además, ejercía su control, ya fuese personalmente o delegando en otros órganos (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 78); la elección de los oficiales menores dependía, en cambio, del gobierno local (ibídem). Por ello, como subraya Sánchez Saus, pertenecer al cabildo se tomaba «como un rasgo distintivo de la élite ciudadana, una consagración del papel relevante jugado por un individuo o su familia en el seno del grupo dirigente, así como un testimonio del favor real» (2009: 69). El poeta, como enseguida preciso, perteneció, como su antecesor, a esa minoría selecta.

Juan Fernández Marmolejo consta como regidor del cabildo o veinticuatro en 1400 (Sánchez Saus 1991, I: 160), pero no es imposible que lo fuese algo antes¹⁴⁷; en ese mismo año fue también fiel ejecutor durante seis meses¹⁴⁸. En su condición de veinticuatro se vio implicado, según se ha visto, en asuntos relativos a la milicia concejil, si bien hay bastantes noticias sobre otras actuaciones suyas que lo muestran ocupado en diferentes cometidos, como, por ejemplo, la organización de

¹⁴⁵ Y es que este fenómeno se hace patente en las grandes urbes andaluzas, en las que crece un sector urbano que, «durante todo el siglo XV, aparece como propietario de tierras» (Borrero Fernández 1995: 46-47).

¹⁴⁶ Con todo, en algunos ámbitos, como en el militar o en la administración de justicia, la actuación concejil era limitada (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 75). La constitución del concejo sevillano remonta a mediados del siglo XIII, con Fernando III el Santo; sobre su evolución, véase Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 41-72.

¹⁴⁷ A menudo, estos puestos pasaban de padres a hijos o quedaban en la familia (Ladero Quesada 1999: 260): dado que Alonso Fernández Marmolejo falleció en 1396, quizás entonces su hijo, nacido hacia 1370 y con edad suficiente para ejercer como regidor, ocupase su puesto.

¹⁴⁸ Los fieles ejecutores controlaban las actividades económicas en general, pero también actuaban para la corona como órgano de control del gobierno municipal (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 256).

fiestas de la ciudad, cuyos gastos corrían a cuenta del concejo. Así, en enero de 1425, tuvo parte, junto al mayordomo, en los preparativos para la celebración del nacimiento del infante Enrique (Collantes de Terán Delorme 1980: 173-174) y, en junio de ese mismo año, el concejo acordó con un cestero colocar en un lugar convenido una tela para justar en determinadas fiestas y celebraciones, de acuerdo con las condiciones que habían establecido los veinticuatro Juan y Luis Fernández Marmolejo, que le pagarían a aquel 2000 maravedíes (Collantes de Terán Delorme 1980: 194-195). A fines de julio de 1429, para la fiesta del Corpus y el recibimiento del rey, el alguacil mayor Alvar Pérez de Guzmán y el veinticuatro Juan Fernández de Marmolejo debían ponerse de acuerdo con un especialista en la organización de actividades lúdicas (Collantes de Terán Delorme 1980: 203-204)¹⁴⁹. Es esta una de sus ocupaciones de interés, ya que en muchas de esas celebraciones no faltaría el canto y la música, y tampoco en algunos casos la poesía; en este sentido, cabe recordar los intercambios literarios en los que participa el propio Marmolejo, que, tal vez, también se llevasen a cabo en un ambiente festivo.

Llegados a este punto, me interesa recordar algunas rúbricas que en PN1 introducen textos de Alfonso Álvarez de Villasandino, pues ponen de manifiesto que la poesía cancioneril en algún momento formó parte de actividades lúdico-festivas desarrolladas en el marco del cabildo sevillano y que contaban con la presencia y aun con la intervención de los regidores, quizás en calidad de jueces. Así sucede, por ejemplo, con la que antecede a ID 1172 «Fuente de grant maravilla»: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por alabança e loores de la redudable çibdat de Sevilla e presentola en el cabildo, e fizogela cantar con juglares delante los oficiales, e ellos mandáronle dar en aguinando çient doblas de oro por esta cantiga, e dende en delante de cada año por cada cantiga otras çiento*; es difícil fechar la pieza, ya que solo puede decirse que ha de ser anterior a la muerte de Villasandino, que suele situarse hacia 1424 (Mota Placencia 1990, I: cv; subrayado mío), más, según la información del paratexto, es escuchada en el cabildo por los oficiales del concejo, entre los que se hallarían los veinticuatro y, quizás, como tal, Juan Fernández Marmolejo¹⁵⁰. Parece plausible la idea de que, con

¹⁴⁹ Desde fines del siglo XIV hay constancia de que parte del gasto de la celebración del Corpus dependía del concejo; las descripciones de la procesión son algo más tardías, pues remontan a fines del XV y comienzos del XVI, pero nos dan noticia de la gran pompa con que transcurría (Ladero Quesada 1989: 227-228).

¹⁵⁰ Sin duda estaría entre ellos si la pieza fuese posterior a 1400; si fuese anterior a 1396, sería su padre quien estuviese en el cabildo, siempre situándonos después de 1380, cuando ocupó

motivo de la Navidad, como sabemos por la rúbrica de la que sigue a la ya citada composición, se organizase anualmente algún concurso o certamen en que se ofreciesen cánticos a la ciudad (*Esta cantiga fizxo el dicho Alfonso Álvarez por alabança e loores de la dicha çibdat de Sevilla la qual les fizxo cantar por Navidat otro año por la manera susodicha con juglares; e los señores oficiales mandáronle dar en aguilando otras cient doblas de oro, según que las ovo esta otra cantiga; subrayado mío*)¹⁵¹.

Hay noticia de otras actuaciones de nuestro personaje en su condición de regidor que guardan relación con distintas actividades: abastecimiento del pan (mayo de 1426); labores de higiene, mantenimiento y reparación de infraestructuras urbanas (diciembre de 1419, noviembre de 1426, julio de 1436 y octubre de 1441); resolución de litigios de términos entre distintos propietarios (febrero y junio de 1427); elaboración de los padrones de cuantía (enero de 1419 y diciembre de 1420)¹⁵² o problemas relativos a la recaudación de impuestos, en particular de los relacionados con el «pedido» regio (agosto de 1423, abril de 1432, mayo de 1432, abril de 1435, julio de 1435, agosto y septiembre de 1435)¹⁵³. Especial interés encierra la que semeja una de sus últimas intervenciones en relación a este impuesto, en julio de 1443, pues, según se desprende del resumen del documento proporcionado por Kirschberg Schenck (2011: 362, n. 2550), Juan Fernández Marmolejo debía de ser entonces de edad propecta; y es que en el escrito se le aplica un apelativo que con claridad lo evidencia: en esa ocasión tuvo que revisar la cantidad que debía pagar una vecina que había reclamado, ya que, siendo pobre y viuda, «le exigían 5 mrs. a ella y a su hijo Andrea 15 mrs.»; primero, el lugarteniente del escribano mayor notifica a otros oficiales del concejo que «el Cabildo ha

el cargo de regidor (no ha de olvidarse que Villasandino componía ya poesía en el reinado de Enrique II).

¹⁵¹ Cito las rúbricas por la edición de Dutton y González Cuenca (1993: 44-45); subrayado mío. La segunda introduce ID 1173 «Hércules, que edificó»; en la serie, todavía hay dos poemas más cuyos epígrafes se refieren a la misma celebración en diferentes años.

¹⁵² A cada contribuyente se asignaba una cuantía, determinada por su hacienda (sin considerar ajuar, caballo, armas y algunos elementos más), su actividad económica y sus rentas (Triano Milán 2017: 248).

¹⁵³ El pedido era una demanda extraordinaria que el rey dirigía al reino; en ese impuesto la carga se relacionaba con el patrimonio del contribuyente, de ahí la importancia de la actualización y revisión del padrón. Una vez llegaba la orden de recaudar el impuesto desde la contaduría mayor, se establecía el *acontiamiento* (la planificación detallada sobre el cobro), para lo cual se designaban los *acontiadores*, que a menudo trabajaban en parejas: un regidor y un jurado (Triano Milán 2017: 242). Según este autor, Juan Fernández Marmolejo figura ya como *acontidor* en la ciudad en 1411 (ibídem: 243).

encargado a Juan Fernández del Marmolejo, *el Viejo*, veinticuatro» resolver el problema y, ese mismo día, el propio «Juan Fernández del Marmolejo, *el Viejo*, veinticuatro» notifica a los oficiales concejiles correspondientes que la pobreza aducida por la vecina era cierta (ibídem; cursiva mía).

Todavía asumió este personaje otras responsabilidades relacionadas con el concejo, pues, desde 1427, era también procurador mayor y, como tal, se encargaba «de los pleitos que la ciudad emprendía con otras personas e instituciones» (Kirschberg Schenck y Fernández Gómez 2002, I: 236)¹⁵⁴. A menudo los procuradores recurrían a lugartenientes (Sánchez Saus 2009: 128) y Marmolejo lo hizo en varias ocasiones¹⁵⁵; por lo que se refiere a los litigios en los que intervino, estos trataron de diversos asuntos concernientes a distintas instituciones: la corte real, los grandes señores laicos y la iglesia. Ello lo obligaba a desplazarse e incluso a permanecer fuera de Sevilla durante estancias largas, como, por ejemplo, cuando acudía a la corte: en septiembre de 1430 la ciudad le hace un pago por los tres meses que había permanecido en ella y en enero de 1433 de nuevo se hallaba en la corte en Palencia; en junio de ese año Sevilla trataba de enviar a varios oficiales, entre los cuales se contaba Juan Marmolejo, con el propósito de que portasen documentos sobre un préstamo de la ciudad al rey, pero, finalmente, fue su primo Luis Fernández Marmolejo quien los llevó (Montes Romero-Camacho 2016: 275). Además, sabemos que entre sus cometidos estaba el de custodiar el archivo de la ciudad, al que muy pocas personas, entre ellas el procurador mayor, tenían acceso (Montes Romero-Camacho 2016: 274 y Collantes de Terán Delorme 1980, 175, n. 22); allí posiblemente se guardarían documentos relevantes.

Entre 1427 y 1440 tenemos noticia de su intervención como procurador en pleitos que implicaban a los grandes nobles y a la iglesia. Entre los primeros son los Guzmanes y los Ponce de León los que litigan con la ciudad: si en agosto de 1427 Marmolejo estaba involucrado en un procedimiento que concernía a la casa de

¹⁵⁴ En el siglo XV el cargo recaía siempre en veinticuatro y era vitalicio (Sánchez Saus 2009: 128); él parece haberlo obtenido el 17 de mayo de 1427, pues el 22 de septiembre de 1428 la ciudad ordena se le pague la cantidad de dinero que se le adeuda desde esa fecha por sus servicios como procurador (Montes Romero-Camacho 2016: 274 y Collantes de Terán Delorme 1980: 228, n. 29).

¹⁵⁵ Diego Álvarez Maldonado es lugarteniente suyo en julio de 1427, en marzo de 1429 y en ese mismo mes en 1433; también se cita a Juan García de la Magdalena, que actúa en agosto de 1436 (Montes Romero-Camacho 2016: 275).

Niebla, en enero de 1436 el asunto afectaba a Pedro Ponce de León¹⁵⁶. Con la iglesia actúa en distintas ocasiones y por diferentes razones: en marzo de 1430, en junio de 1436 y, por el mismo motivo, en junio de 1440 (Montes Romero-Camacho 2016: 276).

Tras lo visto, no hay duda de que la actividad que el poeta desplegó en la ciudad fue muy notable, pero, además, se vio obligado a desplazarse por Andalucía y también fuera, sobre todo hasta donde se hallaba la corte; todo ello nos habla de un hombre que conoce los usos y costumbres cortesanos, que dispone de conocimientos en distintas esferas del saber, pues, en función de los puestos que desempeña, no solo atendía a cuestiones puramente administrativas relativas a la vida de la ciudad (que, según se ha visto, afectan a diferentes ámbitos), sino que se ocupa de los pleitos de Sevilla, lo que implica que, sin contar con una extraordinaria competencia jurídica, había de estar familiarizado con la legislación y el derecho. Finalmente, no podemos olvidar que sabía también del mundo de la fiesta, ya que, en repetidas ocasiones, corrió a cargo de su organización. Todo ello se ajusta al perfil que hemos de suponerle a un poeta que intercambia versos con otros escritores, participando posiblemente en veladas y celebraciones en las que la poesía tenía importante presencia.

Juan Fernández Marmolejo, al igual que el resto de su familia, se vio implicado en los problemas y conflictos políticos del momento, como sucede con las luchas de bandos, que, en su caso supusieron la pérdida temporal de libertad. Lo cierto es que en Sevilla los enfrentamientos comenzaron a fines del siglo XIV cuando, tras la inesperada muerte de Juan I en 1390, su hijo Enrique hereda la corona con once años recién cumplidos: durante su minoría se abrieron notables diferencias sobre el gobierno del reino entre los regentes y tutores del príncipe designados en el testamento del monarca, Catalina de Lancaster y el infante Fernando, y también entre la nobleza y los prelados¹⁵⁷. Centrándonos en el entorno

¹⁵⁶ En el primer caso hubo de permanecer en el Campo de Andévalo, por lo cual recibe 3000 maravedíes; en el mismo lugar se halla con un juez de términos en noviembre de 1435 y recibe, por permanecer allí 15 días, 1500 maravedíes. Con los Ponce de León parece que también se trataba de fijar los términos de Alcalá de Guadaíra (Montes Romero-Camacho 2016: 276), un asunto que se extendió largamente en el tiempo (sobre los inicios del proceso véase Carriazo Rubio 2003: 88-91).

¹⁵⁷ Sobre algunas de las disposiciones establecidas por Juan I en su testamento a propósito del gobierno y del cuidado del príncipe véase Echevarría (2002: 104-109); para un demorado

sevillano, el conflicto tenía como cabezas visibles a dos importantes personajes: Juan Alfonso de Guzmán, uno de los seis tutores que el difunto monarca había designado en su testamento que, lógicamente, prefería esta opción de gobierno; y Pedro Ponce de León, V señor de Marchena, que apoyaba la fórmula de un consejo de regencia, del que el conde de Niebla no habría formado parte¹⁵⁸. Al final, tras «tensiones y banderías [...] en muchas ciudades castellanas, se acordó el gobierno por tutores, ampliando su número con otros tres procedentes del sector partidario del gobierno mediante consejo», consenso frágil que se tomó en las cortes de Burgos de 1392 (Ladero Quesada 2015: 65)¹⁵⁹. Así se «inauguró un largo aunque discontinuo tiempo de pugnas entre los bandos que encabezaron uno y otro y, después, sus descendientes», si bien a ello «se añadía la pugna por el oficio de Almirante» sostenida en Sevilla (ibídem: 65-65)¹⁶⁰.

Pese a que nuestro personaje hubo de asistir a estas primeras luchas en tiempo del conde Juan Alfonso de Guzmán, quizás apoyando a su padre, debió de tener mayor participación y protagonismo en las producidas durante el gobierno del conde Enrique de Guzmán, nacido hacia 1375 y al frente de la casa de Niebla de 1396 a 1436 (Ladero Quesada 2015: 89), cuando había fallecido ya el patriarca de los Marmolejo de Torrijos; como rival de los Guzmán se hallaba Pedro Ponce de León, señor de Marchena, que era un niño de corta edad en 1374, momento de la muerte de su padre, y que vivió hasta 1448¹⁶¹. Alvar Pérez de Guzmán, con

análisis de los problemas sobre la fórmula de gobierno que debía seguirse y las discusiones que se suscitaron, véase Montes Romero-Camacho (1998).

¹⁵⁸ Igualmente, en Castilla se dieron entonces enfrentamientos y tensiones, en los que participaron nobles y prelados; de ello se ocupa también Montes Romero-Camacho (1998). Los bandos rebrotan en distintos momentos y alcanzan su apogeo en el siglo XV, «sobre todo a partir de 1464, y su decadencia a partir de 1477» (Ladero Quesada 1999: 148).

¹⁵⁹ Según Carriazo Rubio, a las razones políticas, en el enfrentamiento con el conde de Niebla se sumaba también en el ánimo de Alvar Pérez de Guzmán y Pedro Ponce de León «la violencia atávica y el odio heredado», así como el hecho de que ambos se oponían a un enemigo común (2003: 50). En cualquier caso, el conde consiguió expulsar de la ciudad a sus enemigos en primera instancia, mas el exilio duró poco, pues el de Niebla abandonó Sevilla para atender a sus intereses: acudió a Burgos tras las cortes (en las que no estuvo), a requerimiento de los otros tutores del rey que reclamaban su presencia para ejercer el gobierno del reino, circunstancia que aprovecharon el de Olvera y el de Marchena, pues «entraron en la çibdat e apoderándose della, e echaron della a algunos que eran de la parte del dicho conde de Niebla» (Rosell 1953, II: 156).

¹⁶⁰ Para más detalles a propósito de las hostilidades e incidentes entre ambos bandos tras la muerte de Juan I y hasta 1392, véase Carriazo Rubio (2003: 46-53).

¹⁶¹ Es posible que su relación con los Marmolejo de Torrijos no fuese muy buena: recuérdese que en su infancia vio cómo su madre perdía Bornos, la primera posesión de los Ponce de León en Andalucía, malvendiéndola a Alonso Fernández Marmolejo y Martín Fernández

protagonismo en la primera de las confrontaciones entre bandos, había muerto en julio de 1394, con apenas 27 años, antes incluso que el conde Juan Alfonso de Guzmán (Carriazo Rubio 2003: 65)¹⁶². Las dos muertes «pudieron haber servido para enterrar de manera definitiva las disputas familiares, pero no fue así» (ibídem: 65) y, aunque los actores eran otros, el enfrentamiento entre la casa de Niebla y los señores de Marchena pasó a la siguiente generación; Enrique III, que se había interesado ya en 1394 por la tensión vivida en Sevilla, entró en la ciudad en diciembre de 1396, donde se hicieron grandes fiestas para recibirlo, y trató de poner orden: mandó encarcelar al responsable del pogromo de 1391, el arcediano de Écija, y promulgó un ordenamiento con el que intentaba reorganizar la vida pública, pero sus logros fueron efímeros (Carriazo Rubio 2003: 65-66):

Las luchas y los abusos en torno al gobierno municipal reaparecieron en Sevilla desde 1398, con el conde Enrique de Guzmán y Pedro Ponce de León, señor de Marchena, al frente de los bandos opuestos, aunque, en esta ocasión, no conocemos bien las circunstancias y motivos concretos. Enrique III acudió a Sevilla en 1398 y, de nuevo, en febrero de 1402, momento en el que tomó medidas más duras: ordenó una pesquisa [...], depuso a los tres alcaldes mayores, *suspendió a los regidores por siete años* y ordenó al conde de Niebla y al señor de Marchena que salieran de la ciudad [...]. Otro suceso que también afectaba el equilibrio político en la ciudad dada la presencia que tenía en ella el oficio regio de Almirante, fue la muerte de Diego Hurtado de Mendoza en 1404 y el nombramiento regio de Alfonso Enríquez para ejercer el oficio, que permanecería ya vinculado a su familia por vía hereditaria (Ladero Quesada 2015: 96-97; cursiva mía).

Hemos de presumir que, como ocurrió durante el primer brote de banderías, los Marmolejo apoyasen a los condes de Niebla y al almirantazgo, primero a don Diego y luego a su sucesor, a quien debieron de permanecer vinculados, algo que puede intuirse a partir de la relación literaria que Juan Marmolejo mantuvo con uno de los sobrinos del almirante Alfonso Enríquez. Como el resto de los veinticuatro del concejo, en 1402 fue depuesto del cargo, lo cual hubo de repercutir en su ya empobrecida economía¹⁶³; con ello la ciudad recuperó la paz, por más que la suspensión no duró mucho, pues, con la muerte de Enrique III en diciembre de 1406, los oficios fueron devueltos a los antiguos regidores y se volvió a la situación anterior (Ladero Quesada 2015: 98). Por otra parte, la guerra contra los

Cerón (2.3.2.1). Sobre el V señor de Marchena, conde de Medell véase Ladero Quesada (2015: 35-40), Sánchez Saus (2009: 46-47) y especialmente Carriazo Rubio (2003: 33-147).

¹⁶² Su temprana desaparición de la escena política frustró, según Sánchez Saus, «una de las casas llamadas a jugar un papel más relevante en la Sevilla del XV» (2009: 45-46).

¹⁶³ Recuérdese que en 1398 vendió Bornos para saldar la deuda heredada de su padre (2.3.2.1).

musulmanes permitió dejar de lado, al menos por un tiempo, los enfrentamientos entre bandos, que rebrotaron en 1414, alcanzando notable intensidad entre 1416 y 1417 (Carriazo Rubio 2003: 96-103).

El nuevo conflicto se inició en 1414 «por un incidente anecdótico» que, en realidad, sirvió de excusa para dar rienda suelta a la hostilidad y la animadversión entre unos y otros (Carriazo Rubio 2003: 92); los integrantes de los bandos no eran ya los mismos¹⁶⁴. De un lado se hallaban los Estúñigas, encabezados al comienzo por Diego López de Estúñiga, con quien este linaje, tras asentarse en Sevilla a mediados del siglo XIV, llegó a rivalizar en importancia con la nobleza local¹⁶⁵; en 1416 ejercía como cabeza de la familia su hijo Pedro de Estúñiga, alcalde mayor de la ciudad después de 1410, que contó con el apoyo solo de dos nobles influyentes, don Juan «el Póstumo», el benjamín del fallecido conde de Niebla, Juan Alfonso, y Martín Fernández Portocarrero, señor de Moguer, aunque recibió, además, el decidido respaldo de varios linajes locales que trataban de ascender, como los Saavedra, los Melgarejo y los Martínez de Medina. Al frente del otro bando figuraba la poderosa casa de Niebla (el conde Enrique de Guzmán y su hermano Alfonso, señor de Lepe y Ayamonte) y Pedro Ponce de León, V señor de Marchena y enemigo otrora de don Juan Alfonso de Guzmán (Sánchez Saus 2005b: 362). Como hace notar el cronista García de Santamaría, los de Pedro de Estúñiga «por fuerça de armas [...] no se podían igualar con los de la parte del conde de Niebla» (Ferro 1972: 189).

Distintas instituciones y personajes trataron de mitigar la confrontación: en 1414 el concejo sevillano llevó a cabo distintas gestiones a tal fin y en 1415 lo mismo hizo Fernando de Antequera, entonces rey de Aragón, pero la disputa entre Guzmanes y Estúñigas no se extinguió (Carriazo Rubio 2003: 94-95). En 1416 la

¹⁶⁴ Y volverían a cambiar en distintos momentos (véase Carriazo Rubio 2003).

¹⁶⁵ Don Diego, justicia mayor de Enrique III, es un ejemplo de la nueva nobleza aparecida con los Trastámara; estuvo al frente de su casa entre 1378 y 1417, año en el que falleció, y, desde 1388, fue adquiriendo tierras y señoríos en Sevilla, especialmente después de 1395, cuando llegó a la ciudad acompañando a Enrique III (Carriazo Rubio 2003: 92, Ladero Quesada 2015: 65 y Sánchez Saus 2009: 44). Hacia esa época concertó algunos enlaces con la nobleza local, pues se firmaron capitulaciones matrimoniales de dos de sus hijos con miembros de una de las casas nobles más relevantes, la de los Guzmán: Pedro de Estúñiga se desposó con Isabel Pérez de Guzmán, hija del fallecido alguacil mayor Alvar Pérez de Guzmán y de Elvira de Ayala, y Leonor con Alonso de Guzmán, señor de Lepe y Ayamonte y hermano del conde de Niebla; además, su sobrino Juan de Estúñiga, guarda mayor del rey, casó con Leonor de Guzmán, hija bastarda del viejo conde de Niebla (Ladero Quesada 2015: 67-68 y Carriazo Rubio 2003: 92-93). Sin embargo, solo el enlace del primogénito Pedro con Isabel Pérez de Guzmán fue duradero; los otros se rompieron al poco tiempo.

violencia se recrudeció y hubo de intervenir la reina Catalina enviando a un corregidor e incluso al maestre de Calatrava (Ladero Quesada 2015: 99-101); finalmente, hacia septiembre de 1417 se consigue la paz (Carriazo Rubio 2003: 101)¹⁶⁶. Juan Fernández Marmolejo se vio implicado en estos enfrentamientos y, al igual que los demás regidores sevillanos, tomó partido a favor de uno de los bandos¹⁶⁷; con la pacificación, algunos veinticuatro fueron encarcelados y otros desterrados (ibídem): nuestro personaje, según precisa Sánchez Saus, se opuso a los Estúñiga y al corregidor Fortún Velázquez, por lo cual fue arrestado en 1417 y no salió de la cárcel hasta 1419 (Carriazo Arroquia 1988: 46-47). Habida cuenta de que, a través de la obra del poeta, se intuye cierta cercanía hacia la familia de Alfonso Enríquez y también hacia el entorno aragonés (recuérdese el título de *mosén*), su opción por el conde de Niebla resulta lógica¹⁶⁸; no obstante, ello implica que, como a veces sucedía (Ladero Quesada 1999: 148), los miembros de la unidad familiar se integraron en distintos bandos: Diego Ortiz, casado con Beatriz Fernández Marmolejo, pertenecía a la facción de los Estúñiga, por lo cual estuvo en prisión entre 1417 y 1419, y, al salir, fue desterrado durante año y medio (Sánchez Saus 1991, I: n. III, 218); lo mismo ocurrió con los Martínez de Medina, entre los que descolló Nicolás Martínez de Medina, contador mayor de Castilla y tesorero mayor de Andalucía (Sánchez Saus 2009: 113), que, en 1416, se opuso a la elección de Alfonso Enríquez como corregidor de Sevilla defendiendo a Ortún Velázquez (Sánchez Saus 2005a: 394-395), bando en el que militaba también su sobrino, el ya citado Diego Ortiz, y su yerno Luis Fernández de Marmolejo, primo, según se ha visto, de Juan Fernández Marmolejo, que, por su implicación en las luchas banderizas, primero estuvo encarcelado entre 1417 y 1419, y después, en 1420, fue condenado a 16 meses de destierro a tres leguas de Sevilla (Sánchez Saus 1991, I: n. IV, 161)¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Actuó como corregidor Fortún Velázquez de Cuéllar, tras cuyo nombramiento estaba Diego López de Estúñiga, lo que motivó que el conde de Niebla y Ponce de León maniobrasen para conseguir que se designase corregidor al almirante Alfonso Enríquez, cosa que consiguieron, aunque don Diego de Estúñiga logró que el cabildo diese su aceptación solo al primero de ellos (Ladero Quesada 2015: 100-101 y Carriazo Rubio 2003: 97-103).

¹⁶⁷ Alvar García de Santa María da cuenta largamente en una parte de su crónica del problema de los bandos en este tiempo (Ferro 1972: 187-211); Juan Fernández Marmolejo es citado en su condición de veinticuatro (ibídem: 190).

¹⁶⁸ Sin olvidar que su interlocutor poético preferido, Agraz, también se sitúa en ese entorno (3.3.1).

¹⁶⁹ Parecido castigo sufrió Diego Ortiz, pues su destierro lo mantuvo alejado de Sevilla —a no menos de cinco leguas— durante año y medio (Carriazo Arroquia 1988: 52).

En 1398 Juan casó con Juana Rodríguez Esquivel, hija de Pedro Rodríguez Esquivel y de Beatriz Martínez de Medina, lo que lo emparentó con otras dos destacadas familias pertenecientes a la oligarquía sevillana. Me he referido ya a los Martínez de Medina (2.3.2.2); por lo que toca a los Esquivel, el progenitor de Juana desempeñó importantes funciones tanto en la ciudad como para la corona (véase Montes Romero-Camacho 2014: 351-352). El matrimonio tuvo una numerosa prole, de la que su primogénito, Pedro Fernández Marmolejo, fue veinticuatro y procurador mayor del concejo como su padre, así como alcaide de Utrera entre 1446 y 1459 (véase Montes Romero-Camacho 2016: 266).

Juan Fernández Marmolejo debió de morir ya anciano, algo que, como he señalado (2014a: 449-450), se deduce de alguno de sus textos: Agraz se dirige a él en **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós» con el calificativo de «viejo desventurado» (v. 17), que podía referirse a que era por entonces un hombre de avanzada edad. Lo cierto es que, aceptando la identificación que propongo, esta no sería la única referencia a sus muchos años: según Sánchez Saus, «sus últimas noticias concretas proceden del período 1422-1430 [...], aunque hasta 1447 aparecerán menciones en las actas capitulares de un veinticuatro con ese nombre, con el apelativo de ‘el Viejo’ en alguna ocasión —como en la sesión de 4 de noviembre de 1443—», posiblemente para diferenciarlo de su hijo, Juan Marmolejo «el Mozo», quien ostenta el cargo de veinticuatro a partir de esta fecha (1991, I: 161 y I: n. 15b, 157). La ausencia de datos después de 1447 parece indicar que habría muerto entonces¹⁷⁰.

2.3.3. SEMBLANZA DEL POETA JUAN MARMOLEJO

El escritor presentado en los cancioneros cuatrocentistas como *mosén* Marmolejo o Juan Marmolejo se llamó, en realidad, Juan Fernández Marmolejo, destacado personaje andaluz de cuya biografía me he ocupado en el apartado

Para la relación entre los Marmolejo y los Martínez de Medina, véase 2.3.2.2; este fue un linaje protoconverso del cual desciende la mujer de Juan Fernández Marmolejo, por cuanto su madre fue también hermana de Nicolás Martínez de Medina (véase Montes Romero-Camacho 2014).

¹⁷⁰ En 1446 la alcaidía de Utrera estaba ya en manos de su hijo mayor. Habrá de ser este el que figura en distintos documentos concejiles a partir de 1444 (véase Kirschberg Schenck 2011: s.v. *Fernández Marmolejo, Juan*).

anterior; por ello, me acerco aquí tan solo a los aspectos que permiten entender mejor su vertiente como creador literario.

Debió de nacer en Sevilla hacia 1370, en la *collación* de Santa María, donde por entonces residía gran parte de la élite sevillana, entre la que se contaban sus padres, Alonso Fernández Marmolejo y Juana Dorta; en concreto, estos vivían en la calle del Mar, muy cerca de la casa de la moneda, de la catedral, de la sede del almirantazgo y del cabildo municipal. Juan Alfonso de Baena, casi de la misma edad que Juan Marmolejo, debió de conocer de cerca a nuestro vate, así como el entorno que los rodeaba, que sutilmente recrea en un largo *dezir* (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable») compuesto para reparar la burla de la que lo hace objeto Juan Agraz (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós» y 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»): en esos versos ambienta la persecución de este en los lugares cotidianamente frecuentados por nuestro personaje y sus parientes, muy cercanos a la calle del Mar.

La familia de Juan, de origen converso, había abrazado la fe cristiana en época muy temprana y, hacia 1370, estaba plenamente integrada en la aristocracia sevillana: no solo disfrutaba de una excelente posición social y contaba con tierras y riqueza, sino que había asimilado los usos cortesanos y caballerescos. Y es que los antecedentes inmediatos del poeta pertenecían, como he anticipado, a la élite ciudadana que ostentaba el poder local. Así puede explicarse el tratamiento de *mosén* que este recibe en SA7, al igual que el hecho de que Agraz le aplique el término *fidalgo* en sus versos. De hecho, su padre, don Alonso, primer titular del mayorazgo aljafareño de Torrijos, fue una relevante figura en la ciudad hispalense a fines del siglo XIV y llegó a ostentar importantes cargos en el concejo: además de veinticuatro, fue contador mayor y, al final de su vida, tesorero de la casa de la moneda sevillana, puesto muy codiciado que otorgaba poder y bienes. Pese a todo, antes de morir, el viejo Marmolejo tuvo problemas económicos y fue multado por el rey al pago de una elevada cantidad de dinero que hubieron de asumir sus hijos, circunstancia, que, junto al cargo de tesorero de don Alonso, parece evocar Agraz en sus textos. Si a esto sumamos el peso de Juan Marmolejo en su obra, puede concluirse que aquel hubo de residir en Sevilla o conocer muy de cerca la ciudad y la actuación en ella de este linaje (3.3.1), con el cual debió de mantener algún tipo de vínculo personal: las burlas y los insultos que asoman en sus versos no

necesariamente apuntan a una relación hostil, ya que, como es sabido, en los intercambios dialogados eran frecuentes.

No sabemos mucho de la juventud de nuestro autor, pero hemos de presumir que, dada la situación familiar, él y sus hermanos (cuatro mujeres y dos varones) recibirían, además del comúnmente deseado bienestar, una cierta formación y aun las destrezas y valores que imperaban en la corte, sin olvidar el adiestramiento como caballeros de los varones. En este sentido, las primeras noticias de las que disponemos sobre Juan, el primogénito, lo ligan a su actuación militar: en 1394 encabezaba la defensa de su villa de Bornos con un pequeño contingente bajo su mando; sabemos incluso que tomó parte en alguno de los enfrentamientos de frontera junto al bien conocido Fernán Arias de Saavedra, quien, según Ortiz de Zúñiga, remitió una carta al tesorero Nicolás Martínez de Medina glosando las proezas de Marmolejo y otros sevillanos que lo acompañaban (2.3.2.3). Es posible que también participase en la toma de Antequera, aun cuando no consta en la documentación; allí pudo encontrarse con los Enríquez, el almirante y su hijo Juan, así como con el duque de Arjona, Fadrique Enríquez, todos ellos familiares del poeta Alfonso Enríquez. Lo cierto es que los problemas de la guerra contra los musulmanes hubieron de ser una constante a lo largo de la vida del vate, algo que se trasluce en los documentos que se refieren a él, quien fue alcaide de la fortaleza de Utrera desde poco después de 1420 hasta el comienzo de la quinta década de la centuria.

A través de sus hermanas, Juan Marmolejo mantuvo contacto con el almirante Diego Hurtado de Mendoza, una de las personalidades más notables a fines del XIV y comienzos del XV; y es que Leonor Fernández Marmolejo tuvo al menos una hija de Diego Hurtado. A través de él, nuestro escritor pudo, asimismo, mantener relación con otros versificadores representados en el PN1, como Francisco Imperial, lugarteniente del Mendoza que, en más de una oportunidad, coincidió con Juan Marmolejo. Y tal vez compartiese con don Diego inquietudes literarias o incluso presenciase el largo debate sobre la Estrella Diana, que abre el genovés, en el que también participan Diego Martínez de Medina y Fernán Pérez de Guzmán, así como el jurado de Sevilla Alfonso Vidal, que dicta sentencia en verso, como posiblemente hizo el almirante (2.3.2.2); ciertamente, todo apunta a que el intercambio hubiese sido compuesto en la ciudad hispalense con motivo de

alguna celebración. No ha de olvidarse tampoco el estrecho parentesco entre los Marmolejo y los Martínez de Medina, familia a la que pertenecen los dos poetas de este nombre a los que Baena dedica sendas secciones en su cancionero. Pese al carácter conjetural de estas afirmaciones, importa señalar que, lejos de contradecir lo que sabemos por los textos literarios, vendrían, en gran medida, a confirmar esas noticias: Juan no solo habría tenido trato con Baena, sino también con otros autores que figuran en PN1.

Ahora bien, su actividad como escritor semeja más tardía, pues los únicos textos suyos que conservamos parecen haber sido escritos en el período comprendido entre 1428 y 1434. Y es que, vista la implicación del antólogo de PN1 en defensa de Marmolejo, hemos de suponer que conocía los diálogos de este y Agraz, género que, según se percibe en el manuscrito, despertaba su interés; posiblemente tampoco sería ajeno al otro intercambio conservado en SA7 en el que participó Marmolejo. Con todo, no incluyó ninguno de ellos en su cancionero, quizás porque habrían sido escritos después de que el baenense hubiese recolectado los textos para la colectánea, labor que, según se desprende de los poemas más recientes en ella contenidos, pudo haber concluido hacia 1426, por más que hacia 1430 preparó con ellos un cancionero para Juan II. Baena habría, por tanto, conocido la *tensó* entre Marmolejo y Agraz, así como la burla de este, no mucho después de haber finalizado la primera compilación, pues sabemos que falleció después de 1432, momento en que aún escribe un texto, y antes de 1435 (Tosar 2020: 161-162).

Como su padre, nuestro vate fue regidor del concejo en 1400 y quizás algo antes; en calidad de tal, se encargó de distintas ocupaciones, entre las que interesa detenerse en la organización de fiestas. Además de aquellas de las que tenemos constancia (2.3.2.3), cabe sospechar de su actuación como jurado de alguna otra en la que la poesía era elemento esencial; me refiero a algún festejo al que se alude en varias rúbricas de composiciones debidas a Alfonso Álvarez de Villasandino sobre los premios que, en distintos años (tal vez sucesivas ediciones de la misma celebración), le otorgan los oficiales del concejo —¿quizás Marmolejo?— por varios textos (2.3.2.3).

El autor objeto de este estudio fue también procurador mayor de Sevilla y, como tal, hubo de atender asuntos jurídicos, lo que nos da idea de su competencia

desde este punto de vista: sin ser un gran jurista, sabía de pleitos y leyes. Sus desplazamientos eran frecuentes, no solo por Andalucía, sino por otros puntos del reino de Castilla y, en varias ocasiones, para acudir a la corte. A través de la documentación conservada sabemos que estuvo en distintos lugares, sin que pueda descartarse que haya viajado a otros de los que no ha quedado constancia; así, atendiendo al intercambio que mantiene con los Villalpando, Juan de Tapia, mosén Moncayo y Alfonso Enríquez, que podría haber tenido lugar en junio de 1428 en Valladolid con motivo de las fiestas y entretenimientos cortesanos que disponen los infantes de Aragón, el rey don Juan y el condestable Álvaro de Luna para despedir a la infanta Leonor (2.3.1.1), cabe pensar en su presencia en la ciudad del Pisuerga. En ella, quizás se encontraría también el poeta Alfonso Enríquez, pues sabemos que su tío, el almirante, se ocupó de acoger a los reyes y los infantes en su casa tras la fiesta organizada por el infante Enrique (Carriazo Arroquia 1946: 22); y no es imposible que allí se hallasen, asimismo, los demás interlocutores de **1R5-ID** 2461 «Buen señor, si libertado». Lo cierto es que en ese año no se precisa ninguna actuación de Marmolejo en Andalucía; es más, el 22 de septiembre de 1428 recibe el pago de lo que se le adeudaba desde el 17 de mayo de 1427, momento en que se hizo procurador.

Nuestro escritor vivió dificultades a lo largo de su vida: además de vender la villa de Bornos para sufragar la deuda que su padre había dejado a la familia, su participación en las luchas de bandos, en apoyo al conde de Niebla, lo llevó a la cárcel entre 1417 y 1419. Tuvo amplia descendencia de su matrimonio, siendo su primogénito, Pedro, el heredero del mayorazgo y continuador de su actividad en el concejo como veinticuatro y como procurador y alcaide de Utrera. Alcanzó a vivir muchos años, longevidad a la que alude Juan Agraz en **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós»; asimismo, la documentación de la última etapa de su vida lo identifica como «el Viejo», sin duda para diferenciarlo de su hijo, Juan Marmolejo «el Mozo», veinticuatro sevillano desde noviembre de 1443.

En definitiva, Juan Marmolejo parece haber estado mucho más implicado en la actividad literaria de lo que sus pocos textos permiten suponer: los contactos que se traslucen en sus versos y en los de otros escritores coetáneos suyos así lo indican, pero también ello se desprende de las relaciones que en su vida mantuvo con otros personajes, poetas o figuras muy cercanas a la poesía, como Diego

Hurtado de Mendoza, Imperial, Alfonso Vidal, Diego y Gonzalo Martínez de Medina, quizás Villasandino... Todo ello aconseja no etiquetarlo de manera automática como un autor menor o de ocasión, pues pudo haber sido un escritor más importante de lo que su reducido legado parece revelar; hacia ello apuntan las menciones de su nombre en boca de otros poetas, así como el hecho de que desarrolló su actividad en distintos entornos literarios.

2.4. ESTUDIO DE SU POESÍA

La obra conservada de Juan Marmolejo ha de ser estudiada sin perder de vista dos aspectos fundamentales: por un lado, el escasísimo corpus de que disponemos, que se reduce a tres composiciones repartidas en dos cancioneros (2.2.1); por otro, el hecho de que estos textos se hallen integrados en tres intercambios poéticos distintos. Ambos son elementos que determinan los límites del presente estudio, si bien, en ningún caso, deberían actuar como prejuicios que, *a priori*, nos lleven a minusvalorar de manera automática la aportación de este autor antes de examinarla, como a menudo sucede con la de aquellos escritores de los que ha sobrevivido un parco legado, considerados, por ello, «poetas menores» (Tato 2013a: 101-13)¹⁷¹. Y es que disponemos de algunos ejemplos que han puesto en cuestión la relación que suele establecerse entre el volumen reducido de obras de un poeta y la calidad literaria las mismas, pues contamos con nombres que en su momento debieron de ser afamados literatos y que la crítica ha tildado erróneamente de «poetas menores o de ocasión»¹⁷². Asimismo, el hecho de que las piezas de Marmolejo carezcan de plena autonomía literaria, en tanto se inscriben en series poéticas más amplias no iniciadas por el sevillano, tampoco debe

¹⁷¹ Pueden, así, citarse distintos estudios ofrecidos en la última década sobre la figura y obra de distintos autores cancioneriles injustamente obviados, como la desconocida dama con la que dialoga Juan de Dueñas, una de las pocas mujeres del universo cancioneril (Tato 2012), sin olvidar otros muchos varones cuya aportación resulta significativa en este terreno literario: Estamariu (Mosquera Novoa 2010), Caltraviesa (Tato 2013a), Álvaro de Cañizares (Chas Aguión 2017a), Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada (Martínez García 2017 y 2018).

¹⁷² Así ocurrió con el duque de Arjona Fadrique Enríquez, recordado por Santillana como gran trovador en su *Proemio e carta* (Tato 2014) y con algunos otros más que se hallan en su mismo caso: Ferrán Rodríguez de Portocarrero (Tato 2015), Alfonso de Moraña (ibídem) o Juan de la Cerda (Tato 2018), y hemos de tener presente que nada ha sobrevivido de los dos últimos, al menos copiado a su nombre.

esgrimirse como argumento para concluir que la escritura en colaboración resta interés a su aportación individual; en este sentido, ha de recordarse la interesante reflexión de Chas Aguión sobre los diálogos en verso: ser invitado o instado (como por dos veces lo es Marmolejo) por un autor a tomar la palabra puede entenderse como una suerte de distinción, ya que supone que el interpelado no solo merece la atención del interpelador, sino que, como aquel investigador sugiere, su respeto y consideración (2017b: 67). Esta visión nos permite encontrar en Juan Marmolejo a un creador inquieto literariamente, que es acogido y aceptado como colaborador en distintos círculos literarios, quizás debido a que su quehacer como metrificador contaba con un cierto prestigio.

Por todo lo señalado, y sin siquiera tomar en cuenta los indicios que apuntan a la posible pérdida de obra suya (2.2.2) a fin de reforzar la idea de que, sin duda, compuso más versos de los conservados, he procedido al estudio de la exigua producción de Marmolejo; tras ese examen, creo queda patente que este autor se ha revelado de interés desde distintos puntos de vista. Todas sus creaciones se inscriben en tres intercambios, pero, según se verá, estos encierran una interesante variedad.

En el diálogo que he supuesto de mayor antigüedad (conjunto 1), Marmolejo responde a una pregunta de asunto amoroso debida Francisco de Villalpando y quizás dirigida a un destinatario general (Chas Aguión 2002: 97); estamos, pues, ante el género de preguntas y respuestas, mas, en este caso, el demandante, cuya cuestión no se conserva, no adopta el habitual molde del *deẓir*, sino el de la canción, algo que evidencian las varias respuestas que contestan a Francisco de Villalpando, la última de las cuales está puesta, precisamente, en boca de Marmolejo.

Los otros dos intercambios en los que este escritor interviene están estrechamente ligados, por lo que, pese a reconocerles su autonomía (2.2.1), los he considerado como episodios distintos de una misma contienda, que da cabida, además, a textos de otros autores, surgidos como secuelas. El primero de esos asaltos dialécticos (serie 2), bastante breve, marca el tono de toda la disputa y, además, en él las voces del diálogo no dan lugar a dos textos distintos (como en el caso de la canción) ni tampoco nos llevan a un intercambio interestrófico (como ocurre en la serie 3), sino que la participación de Marmolejo parece complementar,

al modo de las *ajudas* que encontramos en 16RE, la feroz recuesta de Agraz, actuando como el cierre o finida de todo el *dezir*, de manera que estamos ante un solo poema compuesto en colaboración, especialmente singular si tenemos en cuenta que estamos en la primera mitad del siglo XV. El segundo de los asaltos (conjunto 3) enfrenta a los dos autores en un debate que se desarrolla, como las *tensós* provenzales, estrofa a estrofa, del que conservamos tan solo unas cuantas coplas, aunque intuimos que era más largo. Prescindiendo, por el momento, de las secuelas a que dan origen estos dos intercambios, un aspecto de interés en sí mismo, tan solo quiero advertir de lo llamativos que resultan estos encuentros verbales entre Agraz y Marmolejo dentro de la poesía dialogada, pues, si el primero es muy poco común en esta franja temporal, el segundo tampoco es frecuente, ya que son contadas las *tensós* que han llegado hasta nosotros, de modo que su número puede considerarse casi testimonial (Chas Aguión 2002: 81-82).

Tras esta breve presentación, cabe establecer ya una primera conclusión: pese a la escasez de obras y a que estas se encuadran en el marco del debate, no hay duda de que en ellas hay diversidad, pues el diálogo se encauza de distintas maneras, algunas de ellas singulares en el conjunto de la literatura cancioneril.

2.4.1. TEMAS Y ESTILO

2.4.1.1. AMOR

De materia amorosa, **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado» es la única canción conservada de Juan Marmolejo, quien, como era esperable en una respuesta a una pregunta previa, se sujeta al patrón establecido por el demandante y también al tema, en el que recurre a algunos de los motivos y tópicos característicos de la poesía cancioneril. Como he anticipado (4.2.1), por el conjunto de las respuestas deducimos que, en su intervención, Francisco de Villalpando se quejaría de la prisión de amor en que se hallaba y plantearía un interrogante; la composición del sevillano es una de las cinco intervenciones que intentan dar solución a esa pregunta hoy desaparecida (4.2.1 y 5.2) y, al igual que ocurre con las demás participaciones, en ella se recrea aquel motivo. De hecho, en todas las respuestas hay voces que hacen referencia a la libertad o a la falta de ella, así como

a la prisión; en este sentido, no ha de ser mera coincidencia que, con la excepción de Alfonso Enríquez, cuantos contestan a Francisco de Villalpando se valgan en la cabeza de la canción de diferentes formas verbales de *delivrar*: Marmolejo, como Tapia y Moncayo, emplea el infinitivo, en tanto Juan de Villalpando el condicional (*avría delivrado*), lo cual da fuerza a la idea de que el iniciador del debate hubiese utilizado el infinitivo; asimismo, cabe sospechar que lo hubiese empleado en el segundo verso del *retronx*, por cuanto ahí sitúan la forma verbal Marmolejo, Juan de Villalpando y Tapia, que se ceñirían con más rigor a la demanda inicial¹⁷³.

Lo cierto es que, ya en los primeros versos, Marmolejo, tras dirigirse cortésmente a su interlocutor, algo usual en el género de preguntas y respuestas (Chas Aguión 2002: 97), se declara reo del amor («Buen señor, si libertado / del amor qu'é me sintiese», vv. 1-2); tal condición es, según afirma, la causa que le impide liberar a Francisco. A continuación, en la primera estrofa, valiéndose de la personificación, da un paso más y presenta al Amor como a su carcelero, retomando y ampliando el mismo tópico; además, en esa copla hace referencia también a la prisión («cárcel oscura», v. 8) y a su falta de libertad («que si libertat toviese», v. 10), situación que dice dura largo tiempo y en la que reconoce hallarse por su pecado («en esta cárcel oscura / en que soy por mi pecado», vv. 8-9), lo cual, implícitamente, supone el reconocimiento de su culpa (como enamorado acepta el sufrimiento que comporta la pasión amorosa hacia su dama)¹⁷⁴. En esta confesión de culpabilidad el adjetivo *oscura* incide sintácticamente sobre *cárcel*, como ocurre también en la pieza de Moncayo («De vuestra prisión oscura», v. 5), algo que quizás se diese también en esta misma estrofa en el perdido texto de Francisco de Villalpando; no obstante, en su respuesta Marmolejo, a diferencia de Moncayo, con la voz *oscura* anticipa sutilmente el sustantivo *pecado*, concepto a menudo ligado a adjetivos de índole negativa, como vil o sucio¹⁷⁵.

¹⁷³ Moncayo, en cambio, emplea *delivrar* al comienzo del verso 2 tras la preposición.

¹⁷⁴ Consagrado por Diego de San Pedro en su *Cárcel de Amor*, este tópico tiene sus orígenes en Ovidio y en la poesía hispano-árabe, de la que luego bebería la tradición trovadoresca (Casas Rigall 1995: 72).

¹⁷⁵ Como recuerda Cacho Blecua, en las *Partidas* se advertía que el pecado «es por natura vil e sucio; así que mientras el hombre está en él non ha parte en la nobleza ni en la limpiedumbre de Dios» (2000: 92). De hecho, ya Villasandino en ID 1300 «Muy eçelente Perlado» le aplica a pecado el adjetivo negro («Mas por mi negro pecado, / vos nunca me respondistes», vv. 19-20).

En la última copla nuestro autor alude a la tesitura en que se halla Francisco de Villalpando (su cuita) y nos acerca a la *translatio* del robo de amor, heredera de la tradición trovadoresca, en la que la ladrona es la dama¹⁷⁶:

En extraño pensamiento
 m'avéis puesto des que sé
 vuestra cuita; yo tomé
 por ello gran desatiento,
 porqu' así fuesteis robado (vv. 13-17)

Se trata de una metáfora no muy habitual en los cancioneros del siglo XV, lo que podría particularizar la pieza de Marmolejo, si bien el hecho de que también Juan de Villalpando trate en su poema de un hurto de la esperanza (y hemos de entender que es esperanza amorosa), parece apuntar a que, quizás, uno y otro retomasen el juego metafórico empleado por Francisco de Villalpando posiblemente en la última estrofa. A través del último verso, en el que *así* ha de interpretarse en la pieza del sevillano como 'también', el portavoz lírico se solidariza con Villalpando, pues ambos parecen haber sido objeto del robo de amor.

Dada la estrecha relación existente entre preguntas y respuestas, y lo poco que sabemos de cómo Francisco habría planteado la cuestión, es difícil en este caso afirmar que Marmolejo se sirvió libremente de algunos de los recursos señalados, pues tal vez siguiere muy de cerca, como exigía la convención, la perdida pregunta de su interlocutor.

2.4.1.2. SÁTIRA E INVECTIVA

Han de incluirse aquí las dos participaciones de Marmolejo en sendos intercambios con Agraz, cuyo motor poético es la disputa burlesca; y es que, aun cuando ambos vates se dirigen duros ataques personales, es muy posible que entonces no se entendiesen como violentos enfrentamientos verbales, sino más bien como sátiras o juegos de burlas en los que los dos escritores se lanzaban pullas para ridiculizar a su oponente y que podrían asimilarse a las que Chas Aguión califica de querellas burlescas (2009: 191-210), una de las modalidades dialogadas

¹⁷⁶ Ha sido empleada también por otros poetas cuatrocentistas posteriores, como Juan de Mena, Pedro Torrellas, Pedro de Cartagena o Sánchez de Badajoz (Casas Rigall 1995: 77).

que mejor constata las relaciones entabladas en el parnaso cancioneril. En este tipo de intercambios, cualquier motivo servía para entrar en lid: las rivalidades y envidias entre poetas, la censura de vicios y costumbres más o menos aceptadas... (ibídem 2012: 48). Y lo cierto es que la pelea dialéctica Agraz-Marmolejo no pasó desapercibida en su momento y en ella se integran otros textos (2.2 y 4.2.2), alguno de los cuales parece haber sido presentado ante el propio Juan II, a quien se dirige Juan Alfonso de Baena en el exordio de **2-3 Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» para dar *Reparo y satisfacción* al poeta sevillano.

Dos son las aportaciones de Marmolejo a la contienda: **2Rép-ID 1864** «Más que torondo de piñas», que cierra **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», y las coplas integradas en **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», en las que, estrofa a estrofa, replica a las pullas que va lanzándole Agraz, quien es el iniciador de ambos debates. Según ya he precisado (2.2.1), se trata de dos episodios o asaltos distintos de una misma contienda (2.4), que han de ser atendidos en conjunto pese a sus diferencias formales; y es que no solo percibimos entre ellos una clara conexión temática, la descalificación personal, sino que las intervenciones de Marmolejo han de ser entendidas a la luz de las de Agraz, al tiempo que las de este no deben ser desgajadas de las réplicas de aquel, que vienen a completarlas. De hecho, ha sido incluso necesario ofrecer agrupados en la edición el conjunto de textos que integran la contienda (2.2.1), a la que se suman, además, otras dos composiciones monológicas de Agraz y Baena que, sin los diálogos previos, pierden parte de su sentido.

En el primero de los diálogos, Agraz se extiende a lo largo de tres estrofas en las que imputa distintos vicios a Marmolejo (3.4.1.2); este, en cambio, condensa su discurso en la última novena, lo que le impide demorarse como su contrincante, mas no por ello se queda corto en las tachas de las que lo acusa. En la segunda, también la voz de Marmolejo ocupa menos versos por problemas de transmisión textual (4.2.2), de modo que es difícil establecer una comparación entre su discurso y el de Agraz, del que conservamos más intervenciones. En cualquier caso, el grueso de los insultos proferidos por el sevillano corresponde al ámbito temático-semántico de la agresión física, pues son muchos los dardos que emplea para aludir a Agraz como objeto de todo tipo de golpes y puñaladas. Así, el poeta describe su cara como «torondo de piñas» (**2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», v. 28) y

«los rostros por los tiçones» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 47); también los navajazos se dejan ver en su «cara fecha liñas» (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», v. 30) y en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»:

Juan Agraz, pues abre y çierra
 vuestra cara por conçejo,
 bien vos sueltan por parejo
 cuchilladas (vv. 9-12).

Otras veces acude a la *amplificatio* y se vale de algún ejemplo de isodinamia por negación: «cuchillada *non vos dexa* / que *con vós bien se comparte*» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 43-44); o de la iteración sinonímica: «de *çoçes* y *repelones*» (ibídem, v. 46) para redundar en el centro de sus ataques.

El segundo grupo de pullas caracteriza a Agraz de cornudo, condición que, según nos informa Marmolejo en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», parece preocupar al acusado. Para ello no duda en emplear en el vértice del verso dos palabras de la misma familia, lo que, en cierto sentido, intensifica el motivo:

cuchilladas: vós ¡a tierra!
 Otra cosa vos *destierra*,
 que vos nuze mala ves:
 cornatillo tornarés
 abesado con çençerra (vv. 12-16).

En otras ocasiones se vale de una *reduplicatio* para tildarlo de *cabrón*: «y cornudo *publicar* / con los *públicos* que son» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 27-28).

Tampoco escatima insultos que le permiten caracterizar a Agraz con algunos de los vicios propios de los conversos; de ello dan cuenta sustantivos como *baratón* (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 25) y otros incluidos en 2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós»: «puto sucio acuayqüero» (v. 31), cuyo último término significa ‘cobarde’. En el verso 33 de esta misma composición («cohechas al cavallero»), se señala de nuevo una tacha que simboliza el engaño y redondea esta variante temática de la diatriba contra judíos y conversos que tanto éxito tuvo en la poesía cuatrocentista.

A las lindezas anteriores se suman las silepsis «pelado, mas no de tiñas» y «traes foradado el cuero» (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», vv. 34 y 36), burla referida a la pobreza de Agraz que puede utilizar Marmolejo para distinguirse

por gozar de una mejor posición social (2.3); también cabe destacar el adjetivo *puto* (ibídem, v. 31), por medio del cual el sevillano recrea el tema de la homosexualidad como injuria, que ha dado sus frutos dentro del campo de la poesía cancioneril en autores como Baena o Lando.

Como vemos, Marmolejo utiliza recursos poéticos y lingüísticos característicos de la literatura cuatrocentista; no ha de extrañar que, de igual modo, ceda al empleo de refranes en sus composiciones, pues es esta una «práctica macroscópica en [...] círculos cortesanos» (Tomassetti 2017: 71). Si no de forma completa, lo cierto es que se perciben ecos de paremias en sus versos, que, por otra parte, debían de ser muy conocidas en la época. Así, cuando el sevillano tilda a Agraz de «pelado, mas no de tiñas» (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», v. 34) para denotar su penuria económica, no es imposible que se apoyase en el refrán «cojo, y no de espina; *calvo, y no de tiña*; ciego, y no de nube, todo mal encubre» (Combet 2000: 167; cursiva mía), que con seguridad acudiría a la mente del público; en el mismo sentido, su afirmación «traes foradado el cuero» (ibídem, v. 36), que recuerda a «bolsa sin dinero, dígole cuero» (Martínez Kleiser 1989: n. 4577); o, por ejemplo, la expresión «por conçejo» inserta en «Juan Agraz, pues abre y çierra / vuestra cara *por conçejo*» (3-ID 1865 «Mala nueba de la tierra», vv. 9-10; cursiva mía), aludiría a la aplicación de un castigo público, que resulta fácil asociar al refrán «Tresquílanme en consejo y no lo saben en mi casa», presente en *La Celestina* (Lobera y otros 2011: 278).

2.4.2. FORMAS Y METRO

Las tres composiciones de Marmolejo se insertan, como ya hemos visto, en otros tantos intercambios poéticos que responden a dos dimensiones temáticas completamente distintas, la amorosa y burlesca, para las que el poeta se vale de la canción, su réplica a la recuesta de Agraz en forma de *dezir* y la *tensó*; estos tres moldes diferentes dan cuenta de su capacidad y de su versatilidad como escritor del cuatrocientos.

Integrada en un conjunto poético, 1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado» es una canción que hemos de pensar sigue el patrón de la pregunta perdida que

suscitó las respuestas de todos (2.2.2 y 4.2.1)¹⁷⁷. La pieza se compone de una cabeza de cuatro versos, seguida de dos vueltas con *retronx*, forma frecuente en SA7 que iría desapareciendo de las colectáneas con el avance de la centuria (Beltran 1988: 126-127 y 171)¹⁷⁸; dado que Marmolejo es un autor de la primera mitad del XV, esta estructura armoniza con la cronología de su poesía. Presenta, en todo caso, un patrón exento de irregularidades: un tema inicial al que suceden dos coplas de ocho octosílabos que retoman la rima de la cabeza en dos ocasiones (*xyyx* / *abbacxyyx* / *cdccxyyx*). La rúbrica no especifica *canción* —tampoco en las intervenciones de los demás implicados en el intercambio, copiadas tras el título *Respuesta de...*—, mas es esta una omisión común a otras composiciones de SA7¹⁷⁹.

Agraz reta a Marmolejo mediante **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», *Otro dezir que fizo Juan Agráz a Juan Marmolejo*, pieza en la que aquel descarga sus dardos a lo largo de tres estrofas de nueve octosílabos cada una¹⁸⁰; a tal fin emplea tres coplas mixtas cuyo patrón varía: de *abba:accaa* en las dos primeras a *abab:ababb* en la tercera. Mientras el esquema de las dos primeras coplas es muy común en poetas como Villasandino, Baena o Juan II (Navarro Tomás 1974: 132-133), la última, que sirve de molde métrico para la intervención del sevillano con **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas», es una combinación nada corriente, cuyo uso se registra solo en esta ocasión (Gómez Bravo 1998: 343)¹⁸¹. Marmolejo cierra el diálogo, lo que confiere mayor resonancia a su voz, compensando, en cierto modo, el reducido número de versos (9) que ocupa con respecto a la de su oponente (27); además, cabe destacar que esta última copla, que actúa como finida, es más extensa de lo habitual, pues suele contar con un número inferior de versos en relación a las estrofas del *dezir* y son pocos los autores que optan por igualar ambas partes de la composición, sean cabos o finidas de 8, 9 y 10 versos (para SA7, véase Tato 2016a: 732).

¹⁷⁷ El género de la canción bebe de tradiciones anteriores, de las que recoge algunas características, como la canción cortés o las cantigas de la escuela gallego-castellana (Le Gentil 1949-1952, 1: 180 y Beltran 2009: 45).

¹⁷⁸ De hecho, en SA7 son ya más habituales las canciones de una sola vuelta (Tato 2016a: 724)

¹⁷⁹ Es el caso de Juan de Torres, que cuenta con un buen número de canciones cuyos epígrafes no especifican el género (Mosquera Novoa 2015: 198-199).

¹⁸⁰ Y es que esta pieza responde a la definición de recuesta propuesta por Labrador Herraiz, pues se escribe «para «picar en lo vivo» [...], para entablar una enconada discusión, escarnecer o maldecir a su adversario por sus ideas o costumbres» (1974: 28-29).

¹⁸¹ Puede consultarse *Un dezir que fizo Johanne de Tapia loando et nombrando todas las damas de Turpía* (ID 0568 «Siendo enemiga la tierra»); o la *Canción que hizo Antón de Montoro en loor de la reina doña Isabel* (ID 6105 «Alta Reina soberana») (Beltran 2009: 419-492).

Otro aspecto de interés es que el epígrafe que introduce la intervención del sevillano no reza *Finida* sino *Respuesta de Marmolejo*, que evidencia el carácter dialógico de la pieza, un *dezir* que no contiene una pregunta y no implica, por tanto, una respuesta (Chas Aguión 2009: 198)¹⁸²; no obstante, las afirmaciones de Agraz no dejan en buen lugar a Marmolejo y este opta por la réplica inmediata, de modo que su participación se hace necesaria para redondear la composición.

Además de adentrarse en una modalidad que pone de manifiesto el carácter lúdico de la poesía de burlas, el parlamento de Marmolejo en la conclusión del *dezir* hace del conjunto una pieza destacable, ya que emplea un procedimiento análogo al de la *ajuda*, tan frecuente en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Según Marques Antunes, las

ajudas, modalidade poética típica do cancionero português, consistem em pequenas composições em que os poetas, chamados a secundar palavras de um seu companheiro, se deven cingir ao tema inicial, de raiz amorosa ou satírica (2012: 51).

Como ya indiqué en otro lado, el hecho de que Agraz y Marmolejo empleen dicha técnica compositiva denota que este tipo de cooperación literaria no es exclusivo de 16RE (Tosar 2014a: 445 y 2015: 1180)¹⁸³.

La tercera participación de Marmolejo en un conjunto poético se da a través de sus intervenciones en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»: ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra», ID 1868 «Por confeso baratón» e ID 1870 «Si puñadas se reparte» forman parte de una *tensó* en la que se oye la voz de Marmolejo en alternancia con Agraz. Este inicia de nuevo el diálogo y, por tanto, establece los consonantes, a los que se ajusta fielmente el sevillano a la manera de las *coblas doblas*; el cambio de interlocutor se marca mediante rúbricas que recuperan la identidad de los autores¹⁸⁴.

¹⁸² Como afirma Chas Aguión, «aunque el rótulo reza *Dezir*, bien puede asociarse a otros que ofrecen *dezir a manera de requesta*» (2012: 72); y es que parece hibridar el carácter burlesco de la composición con su finalidad de invitación a entrar en debate, rasgos ya estudiados por el investigador en otros poemas dialogados del *Cancionero de Baena* (2001: 65 y 70).

¹⁸³ Para más información sobre el método y la estructura de las *ajudas*, ha de consultarse la tesis doctoral de Marques Antunes (2017).

¹⁸⁴ Para el origen trovadoresco del recurso de las *coblas doblas* debe consultarse el trabajo de Riquer (1975: 42-43); no en vano me permito utilizar el término *tensó*, propio de este tipo de poesía, para referirme a esta pieza, pues no deben perderse de vista los antecedentes de nuestra poesía de cancionero.

3. JUAN AGRAZ

En el estudio de la trayectoria vital de este escritor, no es la escasez de textos la que, como ocurría con Marmolejo, plantea problemas: ha llegado hasta nosotros un caudal de versos significativo que, además, frente a lo que sucede en muchos casos en la poesía cuatrocentista (cuyo principal tema es el amoroso) contienen referencias históricas sobre sucesos y personajes relevantes. A partir de las composiciones de ese tipo podemos extraer no poca información sobre su creador, que fue testigo (o incluso tomó parte) en algunos de los acontecimientos destacados de la centuria, frecuentó o estuvo integrado en distintos entornos cortesanos y participó en varios intercambios poéticos con autores bien conocidos, pues, obviando sus diálogos con Marmolejo (2.3.1, 2.3.1.1 y 3.3.1.1), cruzó versos con Mena, Santillana y Antón de Montoro¹⁸⁵. Además, cuando, en una de las secuelas de la contienda entre Agraz y Marmolejo, Baena toma la palabra para defender a este de las críticas de su oponente (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable»), en realidad, lo que hace es menoscabar la reputación de Agraz señalando sus tachas y vicios, de modo que lo convierte en el centro de su *dezir* (Deyermond 2005: 73). Interesa también señalar que el ataque de Juan Alfonso, como también los de Marmolejo, no son proferidos de forma abstracta o general, sino que proporcionan detalles que localizan a nuestro autor en distintos lugares en los que, presumiblemente, podemos asumir estuvo instalado.

Ahora bien, a diferencia de Marmolejo, no parece haber sido Agraz una figura perteneciente a un destacado linaje ni haber descollado por su influencia económica o político-militar, pues su nombre no se recoge en crónicas ni genealogías; tampoco he podido encontrar ninguna mención en colecciones documentales y pruebas de archivo de la época exhumadas por distintos historiadores. Esto provoca que sepamos mucho menos de él que del sevillano.

¹⁸⁵ Según he explicado (2.2.1), sus intercambios con Marmolejo se inscriben en la que he denominado «contienda», un conjunto de composiciones integradas en dos series dialogadas entre Agraz y el sevillano, que dieron lugar a dos secuelas de carácter monológico. Remito para el estudio de los textos, además de a los apartados en que me ocupé de la poesía de ambos autores, a la edición del texto de Baena.

3.1. CUESTIONES PREVIAS

Como en el caso del primer autor objeto de este trabajo, antes de adentrarme en el estudio de la figura y la obra de Agraz y a fin de conocer la información de la que sobre él disponemos, he considerado necesario revisar aquellos trabajos que con anterioridad han atendido, con mayor o menor profundidad, la producción del poeta.

La primera referencia sobre su poesía la ofrece en el siglo XVIII Rafael Floranes, al que debemos lo poco que conocemos del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*, códice compilado entre 1464 y 1465 y de cuyo contenido tenemos noticia a través de estos dos manuscritos: MN23, mera descripción del cancionero de mano del propio Floranes, en la que ofrece una lista en la que menciona tres piezas del autor pese a que en la rúbrica no consta su nombre¹⁸⁶; y MN33, copia parcial del desaparecido cancionero, que completa la información proporcionada por MN23 y que fue elaborada para Floranes en aquel mismo siglo (Díez Garretas 2016: 1-21). En 1807, con el respaldo de Carlos IV, se procedió a la elaborar MN13, un cancionero en el que se pretendía inventariar todos los autores y composiciones del siglo XV (2.1); allí se recogen 20 textos de Agraz de atribución segura copiados en SA7, SA10 y MH1, así como otros dos de dudosa autoría.

En cuanto a la información ofrecida en otros estudios literarios, contamos con distintas aproximaciones decimonónicas que, de alguna manera, se han acercado a la obra de Agraz, aunque no todas han recalado en su figura. Así, Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia se limitan a registrar su nombre en la nómina de poetas de dos manuscritos de la Biblioteca de Su Majestad (ahora Real Biblioteca), los que hoy conocemos como SA7 y SA10 (localizados ya en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca), y el número de composiciones a él debidas (Ticknor 1851, I: 570). También Pedro José Pidal lo incluye en los «Índices alfabéticos de los poetas que tienen composiciones en varios cancioneros manuscritos de la biblioteca particular de S.M.» que ofrece en su edición del *Cancionero de Baena*; allí le atribuye 10 piezas (1851: lxxxvi y lxxxvii). Sin embargo, es

¹⁸⁶ Se trata de ID 0191 «Excelente rey, señor» (*Dezir que se fizo a la muerte del Conde de Niebla*), ID 4355 «Señora doña María» (*Un incógnito a su dama*) e ID 0380 «Yo, el conde sin ventura» (*Dezir que se fezo a la muerte del Conde de Mayorga*).

José Amador de los Ríos quien repara mínimamente en el autor y, además de ofrecer la relación de sus composiciones contenidas en el *Cancionero de Gallardo-San Román*, MH1 según las convenciones de Dutton, a él se refiere como escudero, término que también aplica a Fernando de la Torre, Pero Guillén de Segovia o Diego de Valera (1865, VI: 545); le otorga, asimismo, cierta importancia, llega a editar parcialmente ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», poema que gira en torno a la muerte del condestable de Castilla, y lo incluye en la categoría de los

trovadores erudito-populares [que] vieron en aquel terrible suceso la rehabilitación de la justicia y de la potestad real, lastimosamente hollada, acudiendo con generoso espíritu a fortalecer el ánimo del rey don Juan con sus avisos y consejos (ibídem, VI: 181-182).

Poco tiempo después, Pérez Gómez Nieva reunió en su *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV* seis composiciones de Juan Agraz incluidas en SA7, de las que cuatro son de atribución segura (1884: 1-18), y continuó la estela dejada por Ríos al describir

los versos de los vates erudito-populares, cultivadores casi todos de la escuela cortesana y suficientes en número e importancia para que no pase desatendida la tendencia satírica que a las canciones imprimieron. Ora contra la nobleza y el clero, ora entre sí, unas veces inspirados por nobles sentimientos, otras por aspiraciones personales, los ingenios de la clase mencionada manejan con predilección el arma de la sátira (ibídem: xxix).

A finales del siglo XIX, Marcelino Menéndez Pelayo parece ser el primero en sugerir el origen de Agraz, al que se refiere como «poeta de Albacete»¹⁸⁷; del autor ofrece un fragmento de ID 0396 «Rey, que siempre deseastes» al tratar el eco que la caída de don Álvaro de Luna debió de provocar en los poetas coetáneos (1890, II: 241), como ya había hecho Ríos, en quien posiblemente se apoyaba.

¹⁸⁷ Es posible que recuperase la información de la obra del investigador y escritor coetáneo José Pío Tejera, autor de la *Biblioteca del murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura de Murcia*, en la que sobre Agraz afirma con rotundidad: «era de Albacete» (1922-1944: 32); aun cuando la obra vio la luz veinte años después de la muerte del autor (ocurrida en 1902), podemos suponer que el período de investigación y recopilación fue parejo, si no anterior, al de Menéndez Pelayo. Además, sabemos que se conocían, como puede comprobarse en una carta de 1900 conservada en la Biblioteca Menéndez Pelayo, en la que el santanderino agradece a Pío Tejera la concesión de un premio por un trabajo monográfico (accesible a través de <http://www.larramendi.es>). En posteriores contribuciones enciclopédicas también se reitera el nacimiento de Juan Agraz en Albacete, mas estas se valen del dato proporcionado por Pío Tejera; pueden consultarse la *Enciclopedia de Castilla-La Mancha*, a cargo de Rafael Serrano García y Alfonso González-Calero (1999, X), así como la entrada de *La tierra iluminada: un diccionario literario de Castilla-La Mancha*, confeccionado por Francisco Gómez-Porro (2003).

En el cambio de siglo Agraz atrae la atención de Emilio Cotarelo y Mori, quien, en su edición del *Cancionero de Antón de Montoro*, decide incorporar un apéndice bajo el epígrafe «Poesías de Juan de Agraz y Juan Marmolejo», en el que recoge casi todas las piezas que del primero figuran en SA10b (1900: 301-313); además, deja constancia de que

Juan Agraz fue natural de Albacete y súbdito o criado del conde de Niebla, don Enrique de Guzmán, cuya muerte lloró en 1436. Quizá fuese también de origen judaico; al menos así lo dijeron algunos de sus adversarios, como Juan Marmolejo. Empezó, al parecer, a escribir algo antes que Montoro; pues, además de la ya aludida poesía al conde de Niebla, tiene otra a la muerte del conde de Mayorga, don Juan Pimentel, fallecido en 1437 (ibídem: xi).

El escritor vuelve a ser objeto de atención para Raymond Foulché-Delbosc, quien incluye ocho de sus composiciones en el *Cancionero castellano del siglo XV* (1912-1915, II: 766)¹⁸⁸. Treinta años después, gracias a la edición de SA7 de Francisca Vendrell de Millás, pudimos disponer también de las poesías recogidas en esta antología, cuatro de atribución segura y dos de dudosa autoría; además, la editora nos ofrece pinceladas sobre su relación literaria con otros poetas como Juan Pimentel, Juan de Mena y Antón de Montoro, sobre su producción elegíaca copiada en otros códices y sobre los diferentes tipos de poesía que cultivó (1945: 38-40).

En 1980 Nancy Marino publica una aportación sobre Agraz, el único trabajo de tipo monográfico, en el que parece otorgarle la importancia literaria que merece, como se desprende de las siguientes palabras:

ejemplifica bien una constante del siglo XV, las armas y las letras. Escudero en la corte de Juan II, se dedicó a escribir versos referentes al mundo que le rodeaba, un mundo de catástrofe política y de amor cortés. Si no fuera por los poetas-cortesanos como este, no conoceríamos con tanto detalle la historia diaria de la gente castellana del siglo XV (1980: 83-84).

Lo sitúa como poeta tardío en la corte de Juan II y, con 1444 como fecha de compilación del *Cancionero de Baena*, considera que parte de su producción fue omitida en esta antología¹⁸⁹. Le adjudica trece composiciones, entre las que cita una

¹⁸⁸ Se trata de las piezas recogidas en el *Cancionero de Palacio*, cuatro de atribución segura (ID 0380 «En casa del rey d'España», ID 0381 «Aquí yaze sepultado», ID 2574 «Si la fortuna combate» e ID 2618 «Pensaría villanía») y dos de dudosa autoría (ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo»); una en PN12 (ID 0191 «Valiente caballería»); y unas coplas que dirige a Juan Marmolejo copiadas en 11CG (ID 1865 «Mala nueva de la tierra»).

¹⁸⁹ Habría que esperar a los trabajos de Tittmann y Bleca sobre PN1 para adelantar esa fecha hasta 1430, año generalmente aceptado después (1968: 193 y 1974-1979: 242, n. 21 respectivamente).

obra burlesca dedicada a Marmolejo, seis *dezires* por la muerte de personajes públicos notables, una composición dedicada al rey, y cinco poesías amorosas¹⁹⁰.

Por fin, gracias a Brian Dutton y a su investigación cancioneril, pudimos disponer, a comienzos de la última década del siglo XX, de la transcripción completa de sus obras¹⁹¹; en índice de autores del C_{XV} apunta, además de su origen albaceteño, varias fechas a partir de la lectura de sus textos referidas a personajes históricos (1990-1991, VII: 321), que resultan una vía eficaz para delimitar la cronología de su obra¹⁹².

Pese a que, según se percibe, su obra completa era accesible manejando distintas ediciones, tan solo fue atendido individualmente como poeta por Marino¹⁹³. Su nombre figuraba, no obstante, en algunos estudios de carácter general, como ocurre en la *Historia de la literatura* preparada por Alan Deyermond en el último tercio del siglo XX: incluye a Juan Agraz en nómina de escritores «demasiado jóvenes para ser incluidos en el *Cancionero de Baena*», como Gómez Manrique, Antón de Montoro o Suero de Quiñones, y lo clasifica como «poeta elegíaco y de tendencia moralizante» (1973: 348)¹⁹⁴. Álvaro Alonso Miguel, en su trabajo sobre *Poesía andaluza de cancionero*, que incluye tres piezas del autor, dos de ellas dedicadas a los Niebla, don Enrique de Guzmán y su hijo Juan, se hace eco del papel de Agraz como servidor de dicha casa (2003: 145-157). Finalmente, Michel Garcia, al ocuparse de «La elegía funeral»,

¹⁹⁰ En este último grupo incluye cuatro de SA7: dos de atribución segura (ID 2574 «Si la fortuna combate» e ID 2618 «Pensaría villanía») y las dos dudosas ya mencionadas (ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo»); también integra en este grupo temático ID 0383 «Señora doña Marina», a la que acertadamente se refiere como alabanza a una dama de la corte. Se trata de una primera aproximación, que, en su momento, significó un gran avance, pero que, lógicamente, dejó flancos al descubierto y obvió otras cuestiones importantes como el estudio de las fechas de compilación de las fuentes, la profundización en la trayectoria vital de Juan Agraz y la conexión entre el autor y su entorno poético. De la información que ofrece Marino, así como de la adelantada por Vendrell, se vale Martínez Hernández para la entrada que dedica a Agraz en la Real Academia de la Historia (DBE: *s.v.*).

¹⁹¹ A excepción de ID 2890 «Virgen, Madre singular», recogido en GB1, de la que tan solo transcribe la rúbrica, los primeros dos versos y los dos últimos (4.2.3.2; 19-ID 2890 «Virgen, madre singular», nota 0).

¹⁹² Sus composiciones se localizan en los volúmenes de *El cancionero del siglo XV* que corresponden a la transcripción de SA7 (ID 0380 «En casa del rey d'España» e ID 0381 «Aquí yaze sepultado»), MH1 (ID 0379 «Yo me só el conde Enrique» e ID 0396 «Rey, que siempre deseastes») y SA10b (ID 1806 «Esta tierra sostenida» e ID 0191 «Excelente rey, señor»).

¹⁹³ Obvio aquí algunas antologías que contienen poesías de Agraz.

¹⁹⁴ José María Viña Liste lo cita en su *Cronología de la literatura española*, mas únicamente sitúa su nacimiento antes de 1436 y su fallecimiento después de 1456 (1991, I: 107). Más adelante, Casas Rigall, sin demasiada precisión, afirma: «entran probablemente en este tricenio [nacidos entre 1401 y 1430] Juan de Tapia y Juan Agraz, que componen alguna de sus obras en 1435 y 1436, respectivamente» (1995: 24).

profundiza en los *dezires* que Agraz escribe a la muerte del conde de Mayorga, don Juan Alfonso Pimentel (2003: 51-70)¹⁹⁵.

Así, pues, la figura y la obra de Agraz suscitaron cierto interés desde bien temprano en parte de la crítica, pero no el suficiente como para enfrentar un estudio completo que diese cuenta de su trayectoria vital, que acotase su producción y permitiese una edición crítica de sus versos, de la que no disponemos todavía. Algunas de las ideas difundidas siguen todavía asomando en manuales y publicaciones, si bien he creído necesario proceder a su verificación.

3.2. REPERTORIO POÉTICO

La obra de Juan Agraz se transmitió en siete fuentes manuscritas del siglo XV, una del siglo XVIII y dos impresas de principios del siglo XVI: las primeras son el *Cancionero de Palacio* (SA7), el *de Gallardo-San Román* (MH1), el desaparecido *de Martínez de Burgos* (del que sabemos a partir de MN23), el *del conde de Haro* (GB1), la parte conservada del *de Barrantes* (MN55), uno de la Biblioteca Nacional de París (PN12) y dos florilegios incluidos en un códice facticio perteneciente a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (SA10a y SA10b); en el siglo XVIII contamos con MN23, cancionero en el que Floranes ofrece una relación de las tres piezas de Agraz copiadas en el cuatrocentista *Cancionero de Martínez de Burgos*, hoy perdido; de forma impresa recogen la obra del autor el *Cancionero general* (11CG) y un pliego suelto poético posterior (14*JA). No faltan en su producción los intercambios, que aquí intuimos tan solo por las rúbricas de algunas composiciones¹⁹⁶; esas series se detallan en el apartado siguiente, pues en este momento adelanto tan solo la información necesaria para acotar el número de piezas de Juan Agraz, punto de partida del estudio y edición de su poesía, si bien volveré a esta cuestión en los lugares oportunos (4.2.1, 4.2.2.2 y 5.3). A continuación presento la relación de poemas contenidos en las mencionadas fuentes en tablas diferentes, en las que consigno sintéticamente información sobre

¹⁹⁵ También Óscar Perea, que lo sitúa como poeta de la corte de Juan II (2007: 246), sugiere su pertenencia al entorno del conde de Mayorga y su vinculación a tierras de Albacete (2012: 292).

¹⁹⁶ Subrayo esos epígrafes, varios de los cuales contienen la palabra *respuesta*; hay otros, también subrayados, que, aunque introducen los textos embebidos en un diálogo, no transparentan la pertenencia del poema a un intercambio (alguno incluso no corresponde al texto que presenta sino a otro de la serie).

ellos; con el fin de facilitar su comprensión, he creído necesario realizar las siguientes precisiones:

a) Ofrezco las fuentes siguiendo el orden en que las he presentado más arriba, que responde a su antigüedad, de la que doy cuenta en tabla en la celda aneja a la que contiene el nombre de cada una.

b) De cada pieza proporciono el número ID, el orden que ocupa en la fuente, la rúbrica en cursiva, el íncipit entre comillas y, de ser el caso, su presencia en otros florilegios.

c) Al establecer el repertorio a partir de las fuentes, ha de tenerse en cuenta que algunas piezas se repiten en distintas tablas, pues cuentan con varios testimonios; para evitar confusiones, sombro con un mismo color el ID correspondiente a una composición que figura en varias tablas, por cuanto se trata de obras pluritestimoniales. De este modo, resulta fácil individualizar esas composiciones y, a un tiempo, diferenciarlas de los *única*, que quedan sin sombrear.

d) Como he procedido al ocuparme del repertorio de Marmolejo, cuando atiendo a los intercambios poéticos que Agraz mantiene, tan solo recuerdo ahora las aportaciones individuales del autor: ID 1863, ID 1865, ID 1867, ID 1869 e ID 1871 se integran en las dos series que conforman la contienda con Marmolejo, en la que, además de las intervenciones de este último, también hemos de incluir otros textos de carácter monológico, alguno debido a Baena; asimismo, ID 1766 e ID 1806 forman parte de los diálogos que Agraz mantiene con otros escritores, que también constituyen sendas series.

<i>Cancionero de Palacio (SA7)</i>			1441-1445
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
0380	SA7-125 (58 ^r -60 ^v)	R: <i>Johán Agraz</i> I: «En casa del rey d'España»	MH1-123 MN23-35 MN55-14 SA10b-211
0381	SA7-126 (60 ^v -61 ^v)	R: <i>La tarja que fixo Johan Agraz en la sepultura del conde de Mayorga</i> I: «Aquí yaze sepultado»	MH1-124 MN55-15
2574	SA7-192 (87 ^v)	R: <i>Cançión Johán Agraz</i> I: «Si la fortuna combate»	
2618	SA7-246 (105 ^r)	R: <i>Cançión Johán Agraz</i> I: «Pensaría villanía»	

<i>Cancionero de Gallardo-San Román (MH1)</i>			1454
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
0191	MH1-120-121 (297 ^v -298 ^r)	R: Acéfalo I: «Excelente rey, señor»	MN23-33 PN12-67 SA10b-208
0379	MH1-122 (298 ^{r-v})	R: <i>Juan Agraz. Otro dezir del mesmo Juan Agraz a la muerte del dicho conde de Niebla en que razona el mesmo conde</i> I: «Yo me só el conde Enrique»	
0380	MH1-123 (298 ^v -300 ^r)	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga</i> I: «Yo, el conde sin ventura»	SA7-125 MN23-35 MN55-14 SA10b-211
0381	MH1-124 (300 ^{r-v})	R: <i>Otro dezir del dicho Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga</i> I: «Aquí yaze sepultado»	SA7-126 MN55-15
0382	MH1-125 (300 ^v -301 ^r)	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz</i> I: «Yo vos quiero revelar»	
0383	MH1-126 (301 ^{r-v})	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz</i> I: «Señora doña Marina»	MN23-34
0396	MH1-140 (310 ^v -311 ^v)	R: <i>Coplas de Juan Agraz al Rey don Juan quando murió el maestre de Santiago, don Alvaro de Luna</i> I: «Rey, que siempre deseastes»	
0398	MH1-142 (313 ^{r-v})	R: <i>Coplas de Juan Agraz al maestre de Alcántara</i> I: «El maestre don Gutierre»	
<i>Cancionero de Martínez de Burgos</i> a partir de MN23			1464-1465 siglo XVIII
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
0191	MN23-33 (253 ^v)	R: <i>Dezir que se fizo a la muerte del Conde de Niebla</i> I: «Excelente rey, señor»	MH1-120-121 PN12-67 SA10b-208
4355 ¹⁹⁷	MN23-34 (253 ^v)	R: <i>Un incógnito a su dama</i> I: «Señora doña María»	MH1-126
0380	MN23-35 (253 ^v)	R: <i>Dezir que se fezo a la muerte del Conde de Mayorga</i> I: «Yo, el conde sin ventura»	SA7-125 MH1-123 MN55-14 SA10b-211

¹⁹⁷ Como puede verse, el número ID 4355 corresponde a «Señora doña María» (MN23), mas difiere de 0383, asignado por Dutton a «Señora doña Marina» en MH1, claramente atribuido a Agraz en este códice. Pese a esta variación, probablemente debida a los dos antropónimos que figuran en ambos íncipits (*María* y *Marina* respectivamente), pienso que ha de tratarse del mismo texto, por lo que adelanto aquí el doble testimonio de la pieza, cuestión en la que me detendré más adelante (3.2.2).

Cancionero del conde de Haro (GB1)			1470
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
2890	GB1-41 (290 ^v -292 ^r)	R: <i>Oras de la Cruz fechas por Johán Agraz</i> I: «Virgen, madre singular»	

Parte conservada del Cancionero de Barrantes (MN55)			1485-1490
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
0380	MN55-14 (61 ^r -61 ^v)	R: <i>Comiença otro tratado que fizo Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga. Esta escriptura que la embiava a los mançebos del Rey don Juan el Segundo</i> I: «En casa del rey d'España»	SA7-125 MH1-123 MN23-35 SA10b-211
0381	MN55-15 (61 ^v -62 ^r)	R: <i>Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde Mayorga</i> I: «Aquí yaze sepultado»	SA7-126 MH1-124

Cancionero de la Biblioteca Nacional de París (PN12)			a. 1494
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
0191	PN12-67 (182 ^r -183 ^v)	R: <i>Dezir que fizo Juan Agraz a la muerte del conde de Niebla</i> I: «Valiente caballería»	MH1-120-121 MN23-33 SA10b-208

Cancionero de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (SA10)			1490-1520
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
1735	SA10a-44 (72 ^v -73 ^r)	R: <i>Dezir que fizo Juan Agras quando se fizo paparresolla</i> I: «Catad que vos comeré»	
1766	SA10b-83 (103 ^v -104 ^r)	R: <i>Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana</i> I: «Yo huelgo, poeta, de regradeçer»	
1806	SA10b-141 (147 ^{r-v})	R: <i>Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena</i> I: «Esta tierra sostenida»	
0191	SA10b-208 (130 ^r -131 ^r)	R: <i>Desir que fiso Juan Agras de la muerte del conde Niebla, su señor</i> I: «Excelente rey, señor»	MH1-120 MN23-33 PN12-67
1860	SA10b-209 (131 ^{r-v})	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz</i> I: «Leerán esta materia»	
0380	SA10b-211 (113 ^{r-v})	R: Acéfalo I: «Si vestistes los desnudos»	SA7-125 MH1-123 MN23-35 MN55-14
1863	SA10b-217 (117 ^r)	R: <i>Otro dezir que fizo Juan Agras a Juan Marmolejo</i> I: «Acordado avemos nós»	

1865	SA10b-219 (117 ^v)	R: <i>Enventario que fizo Juan Agraz a Juan Marmolejo</i> I: «Mala nueba de la tierra»	11CG-1025 14*JA-1
1867	SA10b-221 (117 ^v)	R: <i>Otra de Juan Agraz</i> I: «A puertas de un bodegón»	11CG-1025 14*JA-1
1869	SA10b-223 (117 ^v)	R: <i>Otra de Juan Agraz contra Marmolejo</i> I: «Un ramo por estandarte»	11CG-1025 14*JA-1
1871	SA10b-225 (117 ^v ...)	R: <i>Otra de Juan Agraz</i> I: «Muchos bienes son vendidos»	11CG-1025 14*JA-1

Cancionero general (11CG)			1511
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
1865	11CG-1025 (232 ^{r-v})	R: <i>Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo</i> I: «Mala nueva de la tierra»	SA10b-219 SA10b-221 SA10b-223 SA10b-225 14*JA-1

Impreso (14*JA)			1512-1515
ID	Orden	Rúbrica / Íncipit	Otras fuentes
1865	14*JA-1 (1 ^r)	R: <i>Aquí comiençan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo que el dicho Juan Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas cómo el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo de sus tachas, nombre y costumbres, etc.</i> I: «Mala nueva de la tierra»	SA10b-219 SA10b-221 SA10b-223 SA10b-225 11CG-1025

3.2.1. ATRIBUCIÓN DE LOS POEMAS E INSERCIÓN DE ALGUNOS DE ELLOS EN LAS SERIES EN QUE SE INSCRIBEN

Por lo que se refiere a la atribución, como suele ser habitual en los cancioneros, resulta fundamental la información que nos brindan las rúbricas, pues no dejan lugar a dudas en cuanto a la autoría de los poemas: todos ellos pueden ser con seguridad imputados a Agraz. Y es que la mayoría de los epígrafes dan cuenta de su antropónimo y patronímico —y únicamente presentan leves variaciones ortográficas (3.3.1)—; tan solo nos encontramos con una composición cuya rúbrica no contiene su nombre y dos que se copian acéfalas, pero en los tres casos la autoría resulta clara en otros testimonios. Este es el ejemplo de ID 0381 «Aquí yaze sepultado», copiado en MN55, cuyo título anuncia *Coplas que fueron puestas en la tarja del conde de Mayorga*, sin dejar

constancia del autor; sin embargo, el problema queda solucionado en SA7, que ofrece como título *La tarja que fizo Jobán Agraz en la sepultura del conde de Mayorga*, y también en MH1, en el que se adelanta *Otro dezir del dicho Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga*. En MH1 se localiza el primer texto acéfalo, ID 0191 «Excelente rey, señor», cuya atribución tampoco causa problema, pues, aun cuando MN23 no aclara la autoría en la rúbrica (*Dezir que se fizo a la muerte del Conde de Niebla*), tanto PN12 como SA10b proporcionan el nombre de Agraz: el primero precisa *Dezir que fizo Juan Agraz a la muerte del conde de Niebla*, en tanto el segundo aporta incluso algún otro dato de interés *Desir que fiso Juan Agrás a la muerte del conde Niebla, su señor*. En SA10b encontramos el segundo poema desprovisto de rúbrica y de algunas estrofas, ID 0380 «En casa del rey d'España», si bien su autoría se desvela con claridad en MN55, en donde se lee *Comiença otro tratado que fizo Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga...* y en MH1, que anuncia *Otro dezir de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga*; más curioso es el caso de SA7, pues la duda se resolvió porque una mano posterior añadió *Jobán Agraz* antes de la pieza. De este modo, también se soluciona la incógnita que plantea MN23, en el que esta pieza se anuncia *Dezir que se fezo a la muerte del Conde de Mayorga*.

Tras lo visto, con seguridad se puede fijar el repertorio de poemas de Agraz, de los que la siguiente tabla recoge los datos mínimos (número ID, íncipit y fuente):

Poemas de Juan Agraz		
ID	Íncipit	Fuentes
1863	«Acordado avemos nós»	SA10b
1865	«Mala nueva de la tierra»	SA10b, 11CG, 14*JA
1867	«A puertas de un bodegón»	
1869	«Un ramo por estandarte»	
1871	«Muchos bienes son vendidos»	
1865	«Mala nueva de la tierra»	11CG, 14*JA, SA10b (tres primeras coplas y arranque de la cuarta)
0191	«Excelente rey, señor»	MH1, MN23, PN12, SA10b
0379	«Yo me só el conde Enrique»	MH1
0380	«En casa del rey d'España»	SA7, MH1, MN23, MN55, SA10b
0381	«Aquí yaze sepultado»	SA7, MH1, MN55

0383	«Señora doña Marina»	MH1, MN23
2574	«Si la fortuna combate»	SA7
2618	«Pensaría villanía»	SA7
1806	«Esta tierra sostenida»	SA10b
1766	«Yo huelgo, poeta, de regradecer»	SA10b
0396	«Rey, que siempre deseastes»	MH1
0382	«Yo vos quiero revelar»	MH1
1860	«Leerán esta materia»	SA10b
1735	«Catad que vos comeré»	SA10a
0398	«El maestre don Gutierre»	MH1
2890	«Virgen, madre singular»	GB1

3.2.2. POEMAS DE ATRIBUCIÓN DUDOSA

Al repertorio establecido cabe sumar algún otro poema que plantea problemas de atribución. En realidad, son cinco los textos que han suscitado dudas entre la crítica, entre otras razones, a causa de que se copian, sin consignar su autoría, inmediatamente después de otras obras de Agraz: ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo» (ambos en SA7), ID 1798 «Es coronista e mas secretario» (SA10b), ID 0399 «El tragón gusano coma» (MH1) e ID 4355 «Señora doña María» (MN23). Sin embargo, un estudio pormenorizado de las piezas y de su distribución en los cancioneros que les dan cabida permite, en mi opinión, descartar con bastante seguridad a Agraz como autor de tres de ellas: ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo» e ID 1798 «Es coronista e mas secretario».

Con respecto a las dos primeras, interesa señalar que nos hallamos en una de las secciones de SA7 caracterizada por pérdidas y transposiciones de folios; comienza en el folio 57^r con un texto acéfalo del que solo conocemos el final, pues no cuenta con otros testimonios:

ID	Autor	Rúbrica / Íncipit	Orden en SA7
2512	Anónimo	R: Acéfala I: «Adiós quedéis linda corte»	121 (57 ^r)
2513	Íñigo López, hijo de Juan Hurtado	R: <i>Enyego López, fixo de Jobán Furtado</i> I: «Muy de grado»	122 (57 ^r)
2514	Íñigo López, hijo de Juan Hutado	R: <i>Él mesmo</i> I: «Amor, pues ya non veo»	123 (57 ^{r-v})
2515	Gonzalo Quadros de	R: <i>Gonçalbo de Quadros</i> I: «De vos servir et loar»	124 (57 ^v)
0380	Juan Agraz	R: <i>Jobán Agraz</i> I: «En casa del rey d'España»	125 (58 ^r -60 ^v)
0381	Juan Agraz	R: <i>La carta que fizo Jobán Agraz en la sepultura del conde de Mayorga</i> I: «Aquí yaze sepultado»	126 (60 ^v -61 ^v)
2516	Anónimo	R: <i>Copla esparça</i> I: «Muchos veo a pales»	127 (61 ^v)
2517	Anónimo	R: <i>Una cançión</i> I: «Cuitado, pues que non veo»	128 (62 ^r)
2518	Montoro	R: <i>Montoro</i> I: «Si por yo servir, senyora»	129 (62 ^r)
2519	Montoro	R: <i>Montoro</i> I: «Ay cuitado agora siento»	130 (62 ^{r-v})
2520	Anónima	R: <i>Cancion</i> I: «Incurable maginanza»	131 (62 ^v -63 ^r)
2521	Juan de Tapia	R: <i>Jobán de Tapia</i> I: «Más triste me siento agora»	132 (63 ^{r-v})
2522	Juan de Tapia	R: <i>El mesmo</i> I: «Después de la vida mía»	133 (63 ^v)
2523	Fernán Pérez de Guzmán	R: <i>Dezir que fizo Ferrán Pérez de Guçmán</i>	133 ^{bis} (63 ^v)

La primera de las composiciones nos alerta ya de que falta, por lo menos, la rúbrica, pues el folio anterior se cierra con un texto de Gonzalo de Quadros; siguen a ID 2512 «Adiós quedéis linda corte» varias canciones amorosas, las dos primeras debidas a Íñigo López, hijo de Juan Hurtado, y una más de Gonzalo de Quadros. La secuencia de poesía de amor se interrumpe abruptamente con los dos largos *dezires* de Agraz, que rompen con el tono de esta sección y, como enseguida precisaré, también con el de SA7. Tras los textos elegíacos de nuestro escritor, de nuevo volvemos a encontrar poesía amorosa: una esparsa (ID 2516 «Muchos veo a pales») y una canción (ID 2517 «Cuitado, pues que non veo») en las que no consta nombre de autor; ambas preceden a dos canciones atribuidas al apellido Montoro, que corresponde a Alfonso de Montoro (Tato 1998). Cierra ese folio 62 una nueva canción que carece de atribución (ID 2520 «Incurable maginanza»), en tanto el folio siguiente lo ocupan otras dos debidas a Juan de Tapia y una rúbrica que anuncia un *dezir* de Fernán Pérez de Guzmán, que no figura porque se han perdido folios.

La atribución a Agraz de la esparsa y del texto que la sigue responde, en realidad, a un proceder común en los estudios de cancionero, que con frecuencia adjudican los textos anónimos al autor que figura inmediatamente antes (Tato 2010: 228-229); así, tanto Pérez Gómez Nieva como Francisca Vendrell atribuyen su autoría a Agraz: en su *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*, el primero reúne las obras del poeta y ofrece, a continuación de ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo», sus otras dos canciones en SA7 (ID 2574 «Si la fortuna combate» e ID 2618 «Pensaría villanía») (1884: 15-18); por su parte, Vendrell integra los dos poemas en su producción en el «Índice alfabético de autores» de su edición de SA7 (1945: 451)¹⁹⁸.

Ahora bien, este tipo de atribución no debe aplicarse en SA7 sin un estudio previo, pues en esta colección, a diferencia de lo que sucede en otras, no suelen copiarse las piezas de un mismo poeta en bloque, sino que, salvo en algunos casos (como ocurre con Pedro de Santa Fe, Juan de Torres o Gonzalo de Torquemada), aparecen diseminadas en diferentes secciones del cancionero. Además, en ocasiones, un texto anónimo en SA7 se liga no con el poeta que antecede, sino con

¹⁹⁸ Dutton, en cambio, presenta ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo» como anónimos (1990-1991, VII: 120).

el que sigue, como ocurre con Santa Fe (Tato 1999: 190) o con Gonzalo de Torquemada (Martínez García 2018: 9); en este caso, tendría, de hecho, más sentido vincularlos a Alfonso de Montoro, sin duda responsable de los dos textos amorosos que figuran tras ID 2516 «Muchos veo a pales» e ID 2517 «Cuitado, pues que non veo». Asimismo, no ha de olvidarse que Agraz no cuenta con una sección propia dentro de SA7 y que de él tan solo se recogen estos dos panegíricos y un par de canciones copiadas en distintos lugares del códice: ID 2574 «Si la fortuna combate» (SA7-192) e ID 2618 «Pensaría villanía» (SA7-246).

Finalmente, es preciso indicar que la inclusión en SA7 de estos dos *dezires* de Agraz resulta llamativa, pues en esta colectánea son muy contados los textos que se alejan de la poesía amorosa y lúdica; cabe pensar que la muerte del joven Pimentel, que causó un hondo impacto en el momento, no estaba lejana y, quizás, Agraz, que también escribe un *dezir* encomiástico a Marina, una dama posiblemente perteneciente a la corte nobiliaria de los Benavente, tratase de mostrar su empatía con algún miembro de la familia que formaba parte del entorno en el que las composiciones de esta sección habrían circulado¹⁹⁹. En este sentido, importa también recordar que Álvaro de Luna estaba casado con Juana Pimentel, hermana del fallecido, y, como sabemos, aquel cuenta con importante peso en SA7, pues allí se recoge en un bloque compacto casi toda su obra conservada y, además, un significativo número de los poetas que figuran en el cancionero pertenecieron a su entorno (Dutton 1979: 448). De hecho, Juan de Torres, el segundo autor mejor representado en SA7, parece haber entrado en los folios de esta antología por su conexión con el condestable (Mosquera Novoa 2015: 59-83)²⁰⁰.

SA10b contiene ID 1798 «Es coronista e mas secretario», poema en una sola estrofa de ocho versos dirigido a Mena al que el cordobés responde por los consonantes mediante ID 1799 «Sino por cabsa de ser necesario», copiado a continuación de aquel. Si la labor creadora de Mena en el juego dialéctico resulta

¹⁹⁹ Al que también puede vincularse a Álvaro de Luna, Juan II y a Gonzalo de Quadros, que en 1419 participó en justas con el condestable, en las celebradas en Madrid para festejar la mayoría de edad del monarca (Chas Aguión 2014: 51); además, a principios de 1440 Quadros se adscribe a la facción andaluza que defiende los intereses de Luna frente a los infantes de Aragón, lo que parece afianzar la relación entre el poeta y la corte castellana (ibídem: 49). Todo ello me lleva a pensar si la cercanía entre estos textos de Agraz y los de Quadros en SA7 responde a una posible conexión entre sus autores.

²⁰⁰ De los escritores que figuran en esta sección, Gonzalo de Quadros.

clara a partir de la información que brinda su rúbrica (*Respuesta de Juan de Mena*), no sucede lo mismo con la estrofa que inicia el diálogo, introducida como *Otras que fizxo a Juan de Mena*, en la que solo se nombra al destinatario, hecho que ha causado problemas a aquellos que se han acercado a la pieza con anterioridad, quienes, en su momento, sugirieron a Montoro y a Agraz como posibles autores. Así, Varvaro se preguntaba si la estrofa se debía a la pluma del primero (1964: 40), mientras Pérez Priego se mostraba cauto al respecto, haciendo notar que la falta de varios folios inmediatamente anteriores al que contiene la pieza —concretamente dos— no permitía asegurar con certeza quién era el responsable de los versos (1979: 208); más adelante, De Nigris se decantó por Agraz como autor de la octava, de la que hacía una lectura satírica, basando su hipótesis en que no era esta la única ocasión en que el poeta desafiaba a Mena (1988: 439); finalmente, tanto Dutton (1990-1991, VII: 94) como Costa adjudicaron la autoría del texto a Montoro (1990: 416), siendo la editora de la obra del Roperio la que confirmó este dato a partir del estudio de la lengua y del estilo de la composición (2001: 71).

Lo cierto es que, antes de decantarse por alguno de los autores sugeridos, resulta indispensable detenerse en el cancionero que recoge la composición, pues del estudio de sus folios y del lugar que ocupa la pieza en ellos pueden extraerse datos que nos conduzcan en una de las dos direcciones. ID 1798 «Es coronista e más secretario» se copia en el folio 143^r y se integra dentro de una sección dedicada a obras de Montoro, tónica a la que no parece afectar la laguna sobre la que advertía Pérez Priego, según explico a continuación: el bloque comprende los folios 139^v-143^v, que contienen un buen número de poemas dirigidos a distintos personajes —Agraz no figura como autor ni destinatario de ninguno de ellos—, entre los que se encuentran dos a Juan de Mena (ID 1782 «Séneca, holgarás ya» e ID 1783 «Un tratado, Juan de Mena»); justo antes del 143^r faltan dos folios, mas la presencia de Montoro se extiende al vuelto del 143, en el que finaliza ID 1800 «O, deidad vera santa», poema posterior al que Mena escribe para dar respuesta a nuestro texto de dudosa autoría; a partir del folio 143^v comienza una nueva sección que cuenta con Mena como protagonista.

De los datos expuestos y teniendo en cuenta la ausencia de Agraz a lo largo de los folios 139-143 —y aun hasta el 147—, no resulta descabellado atribuir ID 1798 «Es coronista e mas secretario» a Montoro, quien, por tanto, compartiría

versos con Mena en esta parte del cancionero, en la que, además, le dedica otras dos piezas. Y esta hipótesis queda reforzada tras un examen del estilo y lengua del poema, algo que, como ya he adelantado, llevó a Costa a identificar al Roperero como autor: si en la edición de su obra ya avanzaba como rasgo distintivo de su poesía el despliegue de «latinismos y neologismos que coadyudan a generar un lenguaje poético críptico» (1990: xxx), posteriormente añadía el empleo del término *jacario* (v. 8), no documentado, como muestra de anomalía léxica propia de su *usus scribendi* (2001: 71)²⁰¹. Estas características formales difieren de las que podemos encontrar en los poemas de Agraz, en los que no faltan cultismos, pero sí latinismos, lo que, junto al análisis de los folios de SA10b en los que se halla ID 1798 «Es coronista e mas secretario», permiten afirmar que el autor de la pieza es Montoro y, por tanto, descartar a Agraz.

MH1 proporciona el cuarto texto de dudosa autoría, ID 0399 «El tragón gusano coma» (f. 313^v), cuya rúbrica nos informa del tipo de composición (*coplas*) y del motivo en ellas tratado (la ejecución del maestro de Santiago), pero obvia el nombre del escritor; sin embargo, en mi opinión, se debe a la mano de Agraz, como se intuye atendiendo a la secuencia de textos que se copian en estos folios:

ID	Autor	Rúbrica / Íncipit	Orden en MH1
0378	Juan de Dueñas	R: <i>Coplas de Juan de Dueñas a su amiga</i> I: «Si Dios, a fin que me enmiende»	119 (296 ^v)
0191	Juan Agraz	R: Acéfalo I: «Excelente Rey Señor»	120-121 (297 ^v -298 ^r)
0379	Juan Agraz	R: <i>Juan Agraz; Otro dezir del mesmo Juan Agraz a la muerte del dicho conde de Niebla en que Razona el mesmo conde</i> I: «Yo me só el conde Enrique»	122 (298 ^{r-v})
0380	Juan Agraz	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga</i> I: «Yo, el conde sin ventura»	123 (298 ^v -300 ^r)

²⁰¹ Por otra parte, mientras De Nigris, que imputaba el texto a Agraz, hacía una lectura satírica de ID 1798 «Es coronista e mas secretario» (1989: 439-441), la editora de Montoro daba a los versos una finalidad meramente laudatoria (2001: 71).

JUAN AGRAZ Y JUAN MARMOLEJO, POETAS DE CANCIONERO

0381	Juan Agraz	R: <i>Otro dezir del dicho Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga</i> I: «Aquí yaze sepultado»	124 (300 ^{r-v})
0382	Juan Agraz	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz</i> I: «Yo vos quiero revelar»	125 (300 ^v -301 ^r)
0383	Juan Agraz	R: <i>Otro dezir de Juan Agraz</i> I: «Señora doña Marina»	126 (301 ^{r-v})
0384	Diego de Valera	R: <i>Coplas de mosén Diego de Valera que fizgo al mundo</i> I: «Quien no te conosçe o mundo te ame»	127 (302 ^r)
0385	Ortiz de Estúñiga	R: <i>Responde por el mundo Yñigo Ortiz de Estúñiga</i> I: «Mager vuestra lengua mucho me disfame»	128 (302 ^{r-v})
0106	Marqués de Santillana	R: <i>Dotrinal de privados del marqués de Santillana al maestre de Santiago don Alvaro de Luna</i> I: «Vi tesoros ajuntados»	129 (302 ^v -307 ^r)
0386	Marqués de Santillana	R: <i>Otro dezir del marqués</i> I: «Por vuestra descortesía»	130 (307 ^r)
0387	Diego de Valera	R: <i>Cançión que fizgo Diego de Valera al maestre de Santiago</i> I: «Qué fue de vuestro poder»	131 (307 ^{r-v})
0388	Diego de Valera	R: <i>Otra cançión suia al naçimiento del sennor ynfante</i> I: «Fágavos Dios en virtud»	132 (307 ^v)
0389	Diego de Valera	R: <i>Otra suia</i> I: «Óyeme, pues siempre llamo»	133 (307 ^v -308 ^r)
0390	Diego de Valera	R: <i>Otra suya</i> I: «¡Oh, persona desastrada!»	134 (308 ^r)
0391	Diego de Valera	R: <i>Otra suya</i> I: «Por cierto, si más tardara»	135 (308 ^{r-v})
0392	Diego de Valera	R: <i>Otra suya</i> I: «¡Quánto dolor y pena»	136 (308 ^v)
0393	Diego de Valera	R: <i>Esparsa suya al señor conde don Álvaro fecha el domingo de pascua ante de la presión del maestre de Santiago</i> I: «El que'n este santo día»	137 (309 ^r)

0394	Lope Estúñiga	de	R: <i>De Lope de Estúñiga</i> I: «Aries me hizo movido»	138 (309 ^{r-v})
0395	Diego Burgos	de	R: <i>Coplas que fizxo Diego de Burgos al muy alto y muy virtuoso rey mi señor</i> I: «Digno rey, para la tierra»	139 (309 ^v -310 ^v)
0396	Juan Agraz		R: <i>Coplas de Juan Agraz al rey don Juan quando murió el maestre de Santiago, don Álvaro de Luna</i> I: «Rey, que siempre deseastes»	140 (310 ^v -311 ^v)
0397	Bachiller de la Torre		R: <i>Coplas del bachiller de la Torre</i> I: «Non como quien se desvela»	141 (311 ^v -313 ^f)
0398	Juan Agraz		R: <i>Coplas de Juan Agraz al mabestre de (Calatrava) Alcántara</i> I: «El maestre don Gutierre»	142 (313 ^{r-v})
0399	Juan Agraz		R: <i>Coplas fechas quando el mabestre de Santyago fue degollado</i> I: «El tragón gusano coma»	143 (313 ^v)
0400	García Padilla	de	R: <i>De García de Padilla</i> I: «Antes que la mano mía»	144 (314 ^{r-v})
0401	Conde Mayorga	de	R: <i>Del conde de Mayorga</i> I: «Quieres saber cómo va»	145 (315 ^{r-v})

Como puede apreciarse, ID 0399 «El tragón gusano coma» sigue a otro poema de Agraz, ID 0398 «El maestre don Gutierre» (f. 313^{r-v}), cuyo título anuncia *Coplas de Juan Agraz al mabestre de Alcántara*, que, a su vez, figura tras otro de su pluma, ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», dedicado a Juan II y con la muerte de don Álvaro de Luna como telón de fondo²⁰². A diferencia de lo que ocurre en SA7, parece que aquí el poeta cuenta con un bloque compacto, pues los folios 298^r-313^v

²⁰² Michel García, que también adjudica a Agraz el texto sobre la muerte de don Álvaro de Luna, hace hincapié en las composiciones que sobre el condestable salpican esta sección de MH1, entre las que cita las del autor, y dos más, una de Diego de Valera y otra de Santillana, ambas copiadas en folios posteriores a los que me ocupan (1995: 97-98). Plaza Cuervo, responsable de una edición inédita de MH1, coincide con él (1995: lxii y 1034); por su parte, Azáqueta y Dutton no consignan su autoría (1954: 154 y 1990-1991, VII: 28). No obstante, en MN13, el copista encargado de las obras de nuestro autor —en este núcleo se aprecia la misma mano— anota *Juan Agraz* antes de la rúbrica original que precede al texto referido; aquí se percibe un signo de interrogación justo a la derecha del patronímico del poeta (f. 32^r), de lo que se deduce cierta prudencia por parte de este copista de la colectánea dieciochesca.

incluyen las ocho piezas que del autor contiene este cancionero, siete de las cuales están dedicadas a personajes históricos del momento vinculados a la corte de Juan II, como el conde de Niebla, el conde de Mayorga, el propio monarca, y los aludidos maestre de Santiago y maestre de Alcántara. Podríamos decir, como ya ha sugerido García, que estamos ante una sección del cancionero dedicada a asuntos graves, tanto en materia política como histórica, que debieron de causar un gran impacto en su momento (1995: 97-98); y no resultaría extraño pensar en un núcleo particular de obras de Agraz, si bien, entre las que versan sobre estos temas de corte y estado se imbrica ID 0383 «Señora doña Marina», *Otro dezir de Juan Agraz* que nada tiene que ver con las muertes de personajes relevantes, aunque sí con una dama del entorno familiar de los condes de Benavente (3.3.1)²⁰³.

Por último, he de abordar el caso de ID 4355 «Señora doña María» (MN23) e ID 0383 «Señora doña Marina» (MH1): Dutton asigna un número ID distinto a sendas composiciones, seguramente guiado por la variación en el nombre que figura en el íncipit de cada una (*María* y *Marina*), a lo que probablemente se une el hecho de que, mientras el poema de MH1 no ofrece dudas respecto a la autoría, como se desprende de su rúbrica (*Otro dezir de Juan Agraz*), MN23 lo titula *Un incógnito a su dama*, que no revela información sobre el creador. Sin embargo, a partir de la relación de piezas del folio 253^v de MN23, es posible deducir algún dato que permite identificar ambos poemas como un mismo texto:

ID	Autor	Rúbrica / Íncipit	Orden en MN23
0191	Anónimo	R: <i>Dezir que se fizo a la muerte del Conde de Niebla</i> I: «Excelente rey, señor»	33 (253 ^v)
4355	Anónimo	R: <i>Un incógnito a su dama</i> I: «Señora doña María»	34 (253 ^v)
0380	Anónimo	R: <i>Dezir que se fezo a la muerte del Conde de Mayorga</i> I: «Yo, el conde sin ventura»	35 (253 ^v)
3672	Anónimo	R: <i>Cantica: V octavas</i> I: «En forma de pan sincero»	36 (253 ^v)

²⁰³ En este apartado reviso y modifico ligeramente el corpus poético del autor que yo mismo establecí en un trabajo anterior (Tosar 2015: 1185-1186): allí atribuía a la pluma de Agraz 17 piezas.

3673	Anónimo	R: <i>Otra en VI, de este género de verso</i> I: «Cadaque en la muerte es mi pensamiento»	37 (253 ^v)
0512	Anónimo	R: <i>Otro dezir sin Autor. IV octavas</i> I: «Espendido he la mi vida»	38 (253 ^v)
0296	Anónimo	R: <i>Cantica sin titulo: VIII octavas</i> I: «Señor tu me libra de toda fortuna»	39 (253 ^v)

Todas las composiciones inventariadas en el folio 253^v de MN23 se caracterizan por su anonimia, a juzgar por la ausencia de noticias sobre la autoría en las rúbricas, mas la existencia de otros testimonios, en algún caso, puede solucionar el problema. Esto es, precisamente, lo que sucede con ID 0191 «Excelente rey, señor» e ID 0380 «Yo, el conde sin ventura», pues sabemos se atribuyen a la mano de Agraz a partir de la información proporcionada en otros códices (3.2.1). Si, además, tenemos en cuenta que entre ambas piezas del autor se sitúa ID 4355 «Señora doña María», no resulta descabellado plantear que también esta sea fruto de su pluma, ya que la asociación de obras en los cancioneros atendiendo a esta taxonomía es criterio no infrecuente²⁰⁴; y es que las tres aquí estudiadas parecen haber sido agrupadas por autor, pero también por género, pues se trata de tres poemas de tipo cortesano: si el primero, ID 0191 «Excelente rey, señor», está dedicado a Niebla y el tercero, ID 0380 «Yo, el conde sin ventura», a Mayorga, es muy posible que el copiado entre ambos, ID 4355 «Señora doña María», haga alusión a una dama de la corte (3.3.1).

Además de la posición que ocupa la pieza en MN23, entre dos claramente suyas, lo cierto es que, a mi juicio, existen otros indicios que apuntan a su identificación con ID 0380 «Señora doña Marina». Por un lado, contamos con los dos primeros versos del poema en MN23, en los que tan solo varía el antropónimo de la dama a quien está dedicada la composición con respecto a su hermana en MH1 (v. 1), mas el segundo es prácticamente idéntico en ambas; por otro, parece que la consonancia en *-ina/-igna* se antoja más coherente que una posible asonancia *-ía/-ina*, como habría que suponer en MN23, según podemos ver al comparar los dos primeros versos de la novena que inicia el poema ambos casos:

²⁰⁴ Aun cuando no ha de perderse de vista el caso concreto de SA7.

MN23	MH1
Señora doña María, discreta e <i>dina</i>	Señora doña <i>Marina</i> , discreta, <i>digna</i> de muy grand felicidad, donde toda la bondad e la distreza se <i>afina</i> : 5 yo vos juro, si bien aya, que la vuestra vista gaya las desembeltas desmaya e de vós toman <i>dotrina</i> .

Como puede comprobarse en la estrofa completa de MH1, las palabras en *-ina* (e *-igna*) no solo se encuentran en los dos primeros versos (*Marina*, *digna*), sino que riman con *afina* (v. 5) y *dotrina* (v. 9), hecho que refuerza la idea de la identificación propuesta: de conservar el texto de MN23, anunciado como «V octavas y media de pie quebrado», seguramente contaríamos con los mismos octosílabos que completan la novena y las demás estrofas del poema en MH1, que, al igual que aquel, cuenta con cinco novenas (en las que el segundo verso es un quebrado)²⁰⁵. A partir de aquí, no resulta difícil explicar la variación nominal *María-Marina* en ambas composiciones, que, como en tantas ocasiones, podría responder a un error producido en el proceso de transmisión, seguramente debido al amanuense: habría copiado *María* en lugar de *Marina* porque, o bien se confundió —en su modelo figuraría el nombre abreviado, quizás, con una tilde de nasalidad que no desarrolló—, o bien su fuente reproduciría *María* (4.2.3.1). A la vista de estos datos, he optado por unificar ambos textos como dos testimonios de una misma pieza, de la que, para evitar confusiones, conservo el número de identificación que Dutton otorga al poema en MH1: ID 0383 «Señora doña Marina».

El análisis de estos textos de dudosa autoría repartidos en SA7, MH1 y MN23 me ha llevado a atribuir ID 0399 «El tragón gusano coma» a la mano de Agraz, descartarla en ID 2516 «Muchos veo a pales», ID 2517 «Cuitado, pues que non veo» e ID 1798 «Es coronista e más secretario», e identificar ID 4355 «Señora doña María»

²⁰⁵ Desgraciadamente, solo contamos con los dos primeros octosílabos de la composición en MN23, mas hemos de suponer que se hallaría completa en el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos* (3.2.3).

con ID 0383 «Señora doña Marina», con lo que se completa el repertorio de sus piezas, 18 en total. Es preciso señalar que, como Marmolejo, parte de su poesía es dialogada, por lo que resulta imprescindible presentar sus intervenciones dentro de las series a las que pertenecen, es decir, acompañadas de los parlamentos que, en boca de otros autores, las conforman. Por ello, al igual que al establecer el repertorio del sevillano, destaco las participaciones de Agraz en negrita en la tabla que figura a continuación, en la que se condensan, además de los datos básicos (número de la pieza en la edición, número ID, incipit, rúbrica y fuente), el papel de cada una de las intervenciones y su posición en la serie en la que se imbrican:

Poemas de Juan Agraz		
Número en esta edición	Orden de los textos en la serie - ID - Íncipit - Rúbrica	Fuente
2	<p>Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós»</p> <p><i>Otro dezir que fizo Juan Agrás a Juan Marmolejo</i></p> <p>Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas»</p> <p><i>Respuesta de Marmolejo</i></p>	SA10b
3	<p>ID 1865 «Mala nueba de la tierra»</p> <p><i>Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo</i></p> <p>ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra»</p> <p><i>Respuesta de Marmolejo</i></p> <p>ID 1867 «A puertas de un bodegón»</p> <p><i>Otra de Juan Agraz</i></p> <p>ID 1868 «Por confeso baratón»</p> <p><i>Respuesta de Marmolejo</i></p> <p>ID 1869 «Un ramo por estandarte»</p> <p><i>Otra de Juan Agraz contra Marmolejo</i></p> <p>ID 1870 «Si puñadas se reparte»</p> <p><i>Respuesta de Marmolejo</i></p> <p>ID 1871 «Muchos bienes son vendidos»</p> <p><i>Otra de Juan Agraz</i></p>	SA10b 11CG 14*JA

Secuelas derivadas de las series 2 y 3		
	3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» <i>Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo</i>	SA10b 11CG 14*JA
	2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable» <i>Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena</i>	11CG 14*JA
4	ID 0191 «Excelente rey, señor» <i>Desir que que fiso Juan Agrás a la muerte del conde de Niebla, su señor</i>	MH1 MN23 PN12 SA10b
5	ID 0379 «Yo me só el conde Enrique» <i>Juan Agraz. Otro dezir del mesmo Juan Agraz a la muerte del dicho conde de Niebla, en que razona el mesmo conde</i>	MH1
6	ID 0380 «En casa del rey d'España» <i>Johán Agraz</i>	SA7 MH1 MN23 MN55 SA10b
7	ID 0381 «Aquí yaze sepultado» <i>Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde Mayorga</i>	SA7 MH1 MN55
8	ID 0383 «Señora doña Marina» <i>Otro dezir de Juan Agraz</i>	MH1 MN23
9	ID 2574 «Si la fortuna combate» <i>Cançión Johán Agraz</i>	SA7
10	ID 2618 «Pensaría villanía» <i>Cançión Johán Agraz</i>	SA7
11	ID 1805 «De vós se parte vencida» <i>Coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdoba y estaba sobre por el infante</i> R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida» Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena R2-ID 1807 «O gente tanto sentida» <i>Respuesta de Antón de Montoro a Juan de Mena y a Juan Agraz sobre estas coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdoba, que estaba por el infante</i>	SA10b
12	P-ID 0329 «Si grant fortaleza, templança y saber» <i>Pregunta de Juan de Mena al marqués de Santillana</i> R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conocer» <i>Respuesta del marqués</i>	SA10b

	R2-ID 1765 «A bós, a quien sobra poder y querer» <i>Respuesta de Antón de Montoro a esta pregunta que hizo Juan de Mena al marqués de Santillana</i> R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer» <i>Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana</i>	
13	ID 0399 «El tragón gusano coma» <i>Coplas fechas quando el maestre de Santiago fue degollado</i>	MH1
14	ID 0396 «Rey, que siempre deseastes» <i>Coplas de Juan Agraz al rey don Juan quando murió el mabestre de Santiago, don Álvaro de Luna</i>	MH1
15	ID 0382 «Yo vos quiero revelar» <i>Otro dezir de Juan Agraz</i>	MH1
16	ID 1860 «Leerán esta materia» <i>Otro dezir de Juan Agraz</i>	SA10b
17	ID 1735 «Catad que vos comeré» <i>Dezir que fizo Juan Agraz quando se fizo paparresolla</i>	SA10a
18	ID 0398 «El maestre don Gutierre» <i>Coplas de Juan Agraz al mabestre de Alcántara</i>	MH1
19	ID 2890 «Virgen, madre singular» <i>Oras de la cruz fechas por Jobán Agraz</i>	GB1

3.2.3. POSIBLE PRODUCCIÓN PERDIDA

Como suele ocurrir con no pocos autores de cuya obra tenemos noticia a partir de los cancioneros medievales —y aun posteriores—, no toda la producción de Agraz ha llegado hasta nuestros días, y aquella que ha sobrevivido ha sufrido, en algunos casos, alteraciones en el proceso de transmisión. Es el suyo un ejemplo más de un poeta del siglo XV al que se le puede suponer una obra más extensa de la conservada, pues en varias de las colectáneas que la recogen hay evidencias o indicios de pérdidas materiales.

La primera sospecha de desaparición de textos del autor se da en el *Cancionero de Palacio*, en cuyos folios 58^r-61^v se recogen dos de las cuatro piezas que en él figuran

(3.2, 3.2.1 y 3.2.2), la primera de las cuales, **6-ID 0380** «En casa del rey d'España», inicia el folio 58^r tras la rúbrica *Johán Agraz*, que una mano distinta añade en época medieval, pero en un momento posterior. De ello se deduce, como ya ha sugerido Jane Whetnall, que este poema del autor podría no ser el primero de la colectánea, sino suceder a alguna producción suya hoy perdida (2016)²⁰⁶.

También en MH1 se intuye la desaparición de creaciones de Agraz, pues hay lagunas antes y después de los folios 297^v-301^v, todos ocupados con piezas del autor. Tras varios poemas de Juan de Dueñas recogidos en los folios anteriores, el 297 está en blanco, si bien al final figura una llamada que anuncia *Dezir de Juan Agraz por la muerte del conde de Niebla* y recoge el incipit «Excelente rey, señor»; a continuación, en el 298^r se copian las dos últimas estrofas y la finida de esta pieza, que consta de 18 más una finida de cuatro versos, es decir, en esta colectánea se halla mutilada²⁰⁷. A esta circunstancia ha de añadirse un cambio de mano entre los folios 297^v-298^r, lo que refuerza esta teoría de la desaparición: no solo faltarían las estrofas iniciales de este poema, sino posiblemente otras obras²⁰⁸. Este grupo de poemas de Agraz finaliza en el folio 301^v, que queda en blanco tras **8-ID 0383** «Señora doña Marina», volviendo a cambiar de mano en el siguiente, que se inicia con una obra de Diego de Valera y de mano distinta²⁰⁹. Como vemos, también aquí podría haberse incluido más producción de nuestro escritor entre la última pieza suya y la composición de Valera²¹⁰.

El siguiente cancionero que evidencia la pérdida de textos del poeta es SA10b, caracterizado por su deterioro y la falta de un buen número de folios en diversos lugares que perjudican a varias piezas de Agraz (Rodado 2000: 1552; 2003: 481-482; 2016: 362 y 2020: 66 y 72). La primera gran mutilación afecta al arranque y a las primeras cinco estrofas de **6-ID 0380** «En casa del rey d'España», poema dedicado a la muerte del conde de Mayorga del que se conservan varios testimonios (SA7, MH1,

²⁰⁶ Y es que la parte del código que comprende los folios 24-80 es donde se detecta un número mayor de transposiciones de folios (Tato 2003: 506).

²⁰⁷ De los otros dos testimonios de **4-ID 0191** «Excelente rey, señor», solo SA10b ofrece la composición completa, pues PN12 tampoco la conserva en su totalidad.

²⁰⁸ Se vuelve a la denominada Mano 1 (Dutton 1990-1991, I: 471) o Mano-A, responsable de la copia del grueso del manuscrito (Moreno 2007a: 7).

²⁰⁹ Se retoma la Mano 2 (Dutton 1990-1991, I: 476), Mano-B para Moreno (2007a: 7).

²¹⁰ Hemos de recordar que Beltrán ya presentó el plan que se había propuesto el copista de MH1, quien comenzó organizando el manuscrito en secciones dedicadas a distintos autores, tras las cuales dejaba unos folios en blanco con el propósito de recoger en ellos más obras de cada uno; sin embargo, el estudioso afirma que otros copistas rellenaron esos blancos con producción de otros escritores, lo que provocó una alteración del plan original (1995: 233-265).

MN23 y MN55) que compensan la pérdida de ese material. Y es que se trata nada menos que de 14 folios que precedían al 113^r, el cual da cabida a la pieza truncada del poeta; de ello podemos deducir que, además del texto completo, probablemente hayan desaparecido otros del autor, algunos quizás copiados en otras colectáneas. El segundo núcleo de SA10b que plantea problemas nos lleva a folio 117, que hoy cierra el códice y es testigo de los textos que dan vida a la contienda poética entre nuestro autor y Marmolejo que, como he explicado al ocuparme de este escritor, incluye dos series dialogadas entre ambos, **2** y **3**; la última de ellas se trunca al final del folio 117^v, mas contamos con tres versos de los ocho que debería tener la estrofa, de lo que debemos deducir la existencia de folios posteriores que recogerían, como mínimo, la *tensó* completa y, por qué no, más obras de Juan Agraz y de algún otro autor.

Finalmente, es preciso volver al perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*, en el que, según nos informa MN23, se habrían copiado tres piezas de Juan Agraz: **4**-ID 0191 «Excelente rey, señor», ID 4355 «Señora doña María» (en realidad, **8**-ID 0380 «Señora doña Marina»; 3.2.2) y **6**-ID 0380 «Yo, el conde sin ventura». Desgraciadamente, el folio 253^v de MN23 en que figuran estas obras tan solo recoge unas rúbricas no informativas, y los dos primeros versos de cada composición, pero hemos de suponer que en la perdida antología se hallarían completas. No cabe pensar, en cambio, que el cancionero copiase más obras del autor, pues, según la relación de Floranes, las composiciones que preceden y suceden a las de Agraz corresponden a otros escritores. Con todo, han de tomarse en cuenta las tres mencionadas, pues suponen un testimonio más para cada una de las piezas en otro códice cuatrocentista.

Así, pues, aun cuando la producción que de este escritor nos ha llegado no es escasa, seguramente sus contemporáneos conocerían, además, algunas composiciones suyas que no han pervivido.

3.3. EL AUTOR

A diferencia de lo que ocurre con otros autores cuatrocentistas, el nombre de Juan Agraz corresponde a un único escritor²¹¹: aunque su producción nos llega

²¹¹ No ocurre lo mismo, por ejemplo, con Juan Pimentel, nombre que corresponde a más de un poeta (Perea Rodríguez: 2007: 134).

a través de distintas fuentes y entre algunas de ellas hay notable distancia cronológica (como sucede entre SA7 y 11CG), con seguridad puede afirmarse que todos los poemas que en el vasto corpus cancioneril se copian bajo el nombre *Juan Agraz* o *Agraz* se deben a nuestro poeta (3.2.1 y 3.2.2). Tan solo cabe consignar ligeras variantes ortográficas en la representación del antropónimo y patronímico, que a veces se registran incluso en un mismo cancionero; así, encontramos *Johán Agraz* en las rúbricas de SA7, escrito *Iohán Agraz* en GB, en tanto en MH1 y MN55 leemos *Juan Agraz*, como ocurre en SA10, en donde en alguna ocasión figura *Juan Agras*.

En los textos que otros autores dedican o dirigen a nuestro vate, se localizan el mismo nombre y apellido tanto en las rúbricas como en el cuerpo de los poemas. Así, la primera intervención de Marmolejo en el conjunto 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» no deja lugar a dudas y ya el primer verso reza «*Juan Agraz*, pues abre y cierra» (v. 9); tampoco ofrece problemas el texto de Juan Alfonso de Baena, 2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», cuyo epígrafe anticipa *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alonso de Vaena* y sus versos incluyen su nombre completo en dos ocasiones (subrayado mío): en la primera, tras llamarle *maldiziente trovador*, el portavoz poético afirma que lo dice «[...] por el rapaz / de *Juan Agraz*» (vv. 27-28); en la segunda, casi al final del poema, leemos «yo lo alabo / a *Juan Agraz* por sesudo» (vv. 270-271; cursiva mía). El caso de Antón de Montoro, que le dedica dos esparsas, es semejante, como puede comprobarse en ellas: ID 0178 «*Iohán Agraz* ya vos lo dixes» (PN10-30) es presentada por el rótulo *Otra a Iohán Agraz porque se motejava con Iohán de Mena*, mientras ID 6772 «*Juan Agraz*, huír os vala» (11CG-1002) es anunciada como *Esparsa suya a Juan Agraz porque presumía de hacer coplas a Juan de Mena, el qual dezía que venía a Córdoba de la corte do estaba* (subrayado mío).

3.3.1. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE LOS TEXTOS POÉTICOS

La producción de Agraz contenida en SA7 nos lleva a pensar en él como un escritor activo antes de 1441, fecha en la que empieza a compilarse el códice, mas sus textos nos proporcionan otros datos que ayudan a perfilar mejor su trayectoria poética, su pertenencia a algún entorno cortesano o su ubicación en ciertos lugares de la Península en distintos momentos de su vida.

De las dieciocho piezas de su repertorio, varias son las que aportan datos sobre su cronología; el estrato temporal más temprano, en esta ocasión, no se localiza en la fuente más antigua (SA7), sino en SA10b, en la que se copian, según se ha visto al tratar de la producción de Marmolejo, dos intercambios burlescos. Se trata de **2Rc-ID 1863** «Acordado avemos nós», un *dezir* que nuestro autor escribe contra Marmolejo y que da inicio a una amplia contienda; así, ambos escritores vuelven a debatir en estrofas alternas en **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», *tensó* en la que dan rienda suelta a sus insultos. Aunque truncado, este enfrentamiento testimonia las voces de uno y otro; además, el interés que debió de despertar en la época generó dos secuelas: en la primera, recogida en 11CG y 14*JA, Agraz, a partir de sus intervenciones en la *tensó* y prescindiendo de las réplicas de Marmolejo, compone **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»; la segunda proviene de Juan Alfonso de Baena, quien da voz a un Marmolejo ausente (quizás muy mayor) a través de **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», cuya rúbrica anuncia el *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena* (Tosar 2013: 414 y 2014a: 449).

El hecho de que las dos secuelas mencionadas se hallen en un cancionero quinientista (11CG) pone de manifiesto la larga pervivencia de la contienda y de los gustos del cuatrocientos, pero, además, esas piezas encierran gran interés porque aportan datos clave para establecer la línea cronológica de Agraz: Baena, presentado como autor del titulado *Reparo y satisfacción*, falleció después de 1432, año en que compuso ID 0285 «Para rey tan excelente», *dezir* no recogido en PN1 (Tato 2018: 26), y antes de fines de septiembre de 1435²¹²; ello nos conduce a pensar que Agraz debía de ser un poeta activo ya en la década de 1430 —quizás incluso antes— y que tal vez habría nacido en torno al año 1400. Además, las últimas investigaciones sugieren 1426 como fecha límite para la compilación del *Cancionero de Baena* (Tato 2018: 28), que no incluye obra de estos autores; así, pues, la franja cronológica para la confección de los dos intercambios dialógicos ha de situarse después de 1426 y necesariamente antes 1435 (Tosar 2020: 162)²¹³. Con posterioridad, Agraz escribe **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y, aún más tarde, Baena su *Reparo*.

²¹² Sobre la fecha de la muerte de Juan Alfonso de Baena, véase el trabajo de Nieto Cumplido (1982: 39-41 y 50-51).

²¹³ De ser anterior a la fecha de compilación del cancionero, el propio Baena podría haber incluido estas piezas en su códice.

A partir de las dos secuelas integradas en la contienda Agraz-Marmolejo puede localizarse al primero en Sevilla, lugar de origen y residencia del segundo y de otros miembros de su linaje, pero también en otras poblaciones andaluzas²¹⁴. Así, en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» Agraz acusa al sevillano de agotar las viñas por su adicción al vino y recupera varios lugares de la comarca, como la *Sierra* y la *Ribera* (vv. 4 y 5), que sufren escasez de este líquido y que serían bien conocidos por el poeta. También Juan Alfonso hace referencia a zonas andalusíes en 2-3Sc-D 6787 «Poderoso dominable», situando a Agraz en «[...] la puente / desde Triana a Sevilla» (vv. 92-93) y en calles sevillanas, pues «[...] por la Cal de la Mar / se fue a lançar, / y por Cal de Plazentines» (vv. 117-120), o la calle de San Bernardo (v. 288). Finalmente, semeja que la participación de Baena en la contienda arroja luz sobre el entorno en el que inicialmente circuló la pieza: estarían presentes, además del cordobés, el propio Agraz, objeto de los dardos que aquel le dedica en sus estrofas, y dado que se dirige al rey en los primeros versos, resaltando que a él *besan pies y manos* los musulmanes (vv. 4-6), el monarca se hallaría también en ese mismo entorno. Por ello, este poema bien puede ligarse a la victoria de Juan II en la famosa batalla de la Higuera (1431); de hecho, Juan II no parece haberse acercado a Andalucía entre 1432 y 1435 (Cañas Gálvez 2007: 270-303), pero estuvo en Córdoba repetidas veces entre mayo y julio de 1431 e, incluso, el 16 de ese mes parece haber estado en Baena (ibídem: 266).²¹⁵ En mi opinión, quizás Juan Alfonso pudo haberlo interpelado con ocasión de alguno de los festejos que tuvieron lugar tras la contienda, ya sea el de Toledo, ya el de Córdoba. De ambas celebraciones, Córdoba parece la más plausible: por un lado, fue lugar de residencia de Baena y también de Mena y de Montoro, poetas relacionados con Agraz; por otro, hubo una recepción el 20 de julio en la que el monarca salió a recibir al pendón de Sevilla en el real, compuesto por unos 1000 jinetes y 5000 o 6000 peones. No es de extrañar que en el acto, caracterizado por la solemnidad «e otras muchas alegrías» (Sánchez Saus 1987: 397), estuviesen presentes tanto Baena como Agraz, y, quizás, también Marmolejo en representación de su ciudad natal.

²¹⁴ Para Marmolejo véase Tosar (2014: 445-451).

²¹⁵ No puede excluirse que Juan Alfonso se desplazase a Castilla después de 1431 con ocasión de alguna fiesta cortesana, mas, dada su avanzada edad y la inminencia de su fallecimiento, lo lógico sería suponer que fuese durante la estancia de Juan II en tierras andaluzas cuando el baenense se dirigió al monarca.

La siguiente referencia histórica contenida en su poesía nos lleva a la muerte del II conde de Niebla, don Enrique de Guzmán, ocurrida en Gibraltar en 1436 cuando combatía a los musulmanes para conquistar el enclave. La tragedia debió de impactar en el momento, no solo en Sevilla, donde residía habitualmente, sino en toda la corte castellana, habida cuenta de que «de la muerte del conde ovo el señor Rey muy grande sentimiento» (Carriazo 1946: 233), idea que retoma años después Pedro Barrantes Maldonado en sus *Ilustraciones de la casa de Niebla*:

en toda España uvo un sentimiento por la muerte del conde de Niebla, y el Rey Don Juan de Castilla enbió a consolar a su hijo Don Juan de Guzmán, e hízole merçed de todo lo quel padre tenía, e dende a pocos días le dio título de duque de Medina (Devis 1998: 315)²¹⁶.

Agraz dedica al noble los *dezires* 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» y 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», pero nos han llegado otros textos que igualmente se hacen eco de la muerte del de Niebla, entre los que se encuentran las crónicas coetáneas y posteriores: el *Laberinto de Fortuna*, en el que Juan de Mena, «eminentísimo poeta castellano, escribió la muerte deste conde de Niebla por muy alto estilo en verso» (Devis 1998: 315-322)²¹⁷; y la tradición de los romances, de los que se conservan dos versiones sobre este hecho histórico cuyo íncipit reza «Dadme nuevas, cavalleros»²¹⁸.

Los dos *dezires* de nuestro escritor se copian en MH1 (120-121 y 122 respectivamente). 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» cuenta con varios testimonios, si bien SA10b es el único que ofrece el texto completo (4.2.3.1), que allí presenta, además, la siguiente rúbrica: *Desir que fiso Juan Agras de la muerte del conde de Niebla, su señor*, de la cual deducimos que hubo de estar al servicio de los Guzmanes de Sevilla,

²¹⁶ Habrán de pasar nueve años, pues la concesión el ducado de Medina Sidonia a Juan de Guzmán tiene lugar el 17 de febrero de 1445 y, como se verá más adelante, son otros acontecimientos, en los que interviene el noble sevillano para favorecer al rey, los que le harán merecedor del nuevo título. Para más información sobre don Enrique de Guzmán ha de consultarse el trabajo monográfico elaborado por Ladero Quesada (2012: 211-247).

²¹⁷ Se trata de las estrofas 159-186, en las que presenta los acontecimientos tal como aparecen reflejados en las crónicas.

²¹⁸ Recogidas en colectáneas de los siglos XVI y XVII respectivamente, la primera pertenece a la *Segunda parte de Silva de varios Romances*, como nos informa el estudio de Beltrán en la edición a cargo de Labrador Herraiz (2017: 71-76); la segunda es una versión reducida incluida en *Romances nuevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España por Lorenço de Sepúlveda, vezino de Sevilla*, cuyo tono elegíaco no es muy distinto del que Agraz utiliza en el planto (Correa 1999: 310-314).

el más importante linaje en la zona. Sin embargo, su nombre no figura en los distintos estudios sobre esa casa, tal vez porque habría sido una especie de subalterno o criado para todo, condición similar a la de otros poetas²¹⁹. Ya en este poema el autor se nos presenta como testigo de los hechos que refiere ante el rey; así, se vale del pretérito del verbo *ver* —*vi* o *vide*— para dar cuenta de los lamentos que percibe entre las gentes tras la muerte de don Enrique. También se incluye como uno más de los que vive en directo el dolor por su inesperado final y el sacrificio que está dispuesto a hacer por su señor: «*Diéramos, por lealtad, / nuestros fijos a catibo / por ver nuestro señor bibo*»²²⁰ (cursiva mía). Y es que, como veremos a continuación, es muy posible que Agraz se encontrase peleando por Gibraltar bajo el mando de Niebla.

El segundo *dezir*, 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», nos permite también extraer interesantes conclusiones sobre la vida de este autor; así, como ya ha señalado Alonso Miguel, la versión de los hechos que este nos proporciona sobre la muerte del conde no coincide con la de Mena ni con la de las crónicas (2003: 146). Y es que el texto del cordobés, la *Crónica de Juan II*, la *del Halconero* y las *Ilustraciones de la casa de Niebla* informan de que el noble se ahogó tras volcar el batel en que iba para rescatar a un criado suyo, según se desprende de las palabras de Barrantes Maldonado:

Mediante este tiempo creció la mar en tal manera que en ninguna manera se podían valer, e vieronse los xpianos tan apretados con la mar, con los moros e con el artillería, que hizieron al conde que se recojese en un batel para irse a su galera; e yendo por la mar vio un cavallero, criado suyo, metido en la mar hasta los pechos dando grandes voces diciendo: ‘socorredme, señor’. Entonçes la piedad vençio al temor e mandó el conde bolver el batel contra las saetas e pelotas que los moros le tiraban, e hazia la parte donde estaba aquel cavallero, su criado, que le llamaba metido en el agua por lo socorrer: e como el batel llegase çerca de tierra otros muchos xpianos que estaban en el agua por el temor de los moros, llegaron todos al borde del batel, e unos entraron dentro e otros iban trabados del borde, e con el gran peso del batel se hundió en la mar y ahogaronse el conde de Niebla con hasta quarenta cavalleros e gentiles onbres que estaban con él en la barca (Devis 1998: 314).

²¹⁹ Beltran recuerda el caso del trovador Adenet le Roy, cuyo salario era semejante al de los artesanos (1989: 37); algo parecido parece ocurrir con Pedro de Santa Fe (Tato 1999: 32-34)

²²⁰ No es posible, a partir de esos versos, concluir que el poeta haya tenido descendencia, pues tal afirmación puede simplemente encarecer el sacrificio que los súbditos de don Enrique estarían dispuestos a asumir. Con todo, tampoco es descartable que haya tenido hijos.

En el poema, en cambio, Agraz mantiene que tanto él como sus hombres mueren por espada, lo que lleva a Alonso a pensar que el poeta pudo haber sido testigo de los acontecimientos o haber recibido verbalmente la información (2003: 146), hecho que le otorga cierta credibilidad; en este sentido, la profusa relación que el vate ofrece de los guerreros muertos en combate (un total de once, diez de ellos mencionados con nombre y apellido), así como el hecho de que en algunos casos precise incluso la responsabilidad o cargo que ostentaban en la batalla o algún otro detalle sobre su muerte, evidencia la calidad de los datos de los que dispone²²¹. En mi opinión, esto ratifica la hipótesis de que Agraz formaría parte del contingente armado con que contaba el conde: desconocemos qué cometido desempeñaría, aun cuando, como veremos, por algún otro texto, cabe colegir que fuese un escudero; de cualquier manera, el conocimiento que exhibe de lo ocurrido, así como el hecho de que él mismo se valga de formas verbales que lo sitúan en la derrota de Gibraltar, hace ya pensar que estuvo junto a su señor en el fallido ataque. Ello hace explicable que posea tantos detalles sobre los fallecidos en combate: como criado de la casa de Niebla, los conocería a todos, pues también estaban al servicio de don Enrique, y con ellos habría mantenido relación. Y es que no ha de obviarse que «el papel de los círculos cortesanos como centros de producción poética se documenta en una profusión de composiciones [...] que incluso explicitan a veces precisos acontecimientos históricos, ofreciéndose como preciosos documentos de la época» (Tomassetti 2008: 34).

Por lo que se refiere a quién fue el primero en poetizar la muerte de tan ilustre personaje, es cuestión difícil de dirimir. Alonso Miguel considera que, «dado el mayor prestigio de Mena», habría sido nuestro hombre quien siguiese su modelo, aun cuando reconoce que no lo reproduce miméticamente y que, incluso, se muestra original, «movidó por el deseo de contradecirlo» (2003: 145); además de señalar la diferencia entre uno y otro en lo que toca a la presentación de la muerte del conde, advierte:

Mena [...] omitía el nombre de los compañeros del Conde, argumentando que la fama de don Enrique eclipsaba la de sus acompañantes: «E los que lo cercan por el derredor, / puesto que fuesen magníficos ombres, / los títulos todos de todos sus nombres, / el nombre los cubre de aquel su señor» (ibídem).

²²¹ Sabe que Juan Caro era el alférez, que Manuel Castaño portaba el pendón o que la muerte de Bartolomé de la Puente, Alfonso de Montoya y Juan de las Casas fue rápida.

Esta reflexión me ha llevado precisamente a inclinarme por la idea contraria: cuando Mena escribe el *Laberinto* (1444), conocía el *dezir* de Agraz, de ahí que se refiera explícitamente al asunto de no prodigarse en recordar los nombres de los servidores del conde, como ya había hecho nuestro poeta. Así, sin mencionarlo, parece aplicarle un correctivo: viene a decir que, aun cuando los caídos «fuesen magníficos ombres», no vale la pena recordarlos individualmente, ya que el nombre de don Enrique «los cubre» a todos. En suma, Mena está familiarizado con el texto de nuestro vate y es él quien trata de hacer algo diferente.

Volviendo a 4-ID 0191 «Excelente rey, señor», todo apunta a que este elogio al conde debió de tener lugar en presencia del rey, a quien se dirige en los primeros versos («Excelente rey, señor / por virtudes muy loado», vv. 1-2), para, un poco después, anunciarse como portador de la terrible noticia («a te poblicar venimos, / que ser debes sabidor / del grand mal que reçebimos», vv. 6-8). En la siguiente estrofa parece que también el infante Enrique recibe la nueva («A la tu real corona / tal fecho notificado, / al tu fijo prosperado / a sí mesmo»); y en la tercera percibimos que allí se encuentra, también, Álvaro de Luna, al que interpela («Ítem vós, grand condestable, / presidente de las huestes», vv. 17-18). Asumiendo que el momento de creación-recitación no ha de ser muy posterior al evento del que se hace eco el poema, este pudo haber circulado ya en el transcurso de las fiestas y torneos organizados en 1436 en Toledo, a donde don Juan, hijo del conde Enrique, mandó noticia al rey «a le fazer saber la muerte de su padre» (Carriazo 1946b: 204); en otras crónicas la recepción de tan desgraciadas nuevas por parte de Juan II ocupa también espacio y, junto a él, se hallaría don Álvaro²²². Así, pues, parece sensato pensar que Agraz formó parte de la comitiva que viajó de Gibraltar a Toledo para informar a Juan II y a la corte del triste final del de Niebla, hombre muy querido por el monarca, por cuya muerte «ovo grant pesar, e fizo merçed a don Juan su fijo de todo lo que el conde tenía en sus libros. E dióle título de conde de Niebla» (Carriazo 1946b: 204)²²³.

²²² Gonzalo Chacón nada dice sobre el fallecimiento de don Enrique, mas en la *Crónica del Halconero* se precisa que en agosto, el día de Santa María, el condestable se hallaba en los festejos celebrados en Toledo en tal ocasión (Carriazo 1946a: 231).

²²³ La sólida relación entre esta casa y Juan II es bien conocida: según nos informa Ladero Quesada, el conde «participó en la entrada principal [en la Vega de Granada] que hizo [el rey] al frente de todo el ejército a finales de 1431», en la que uno de los escuadrones estaba a cargo

A estos poemas han de sumarse otros dos dedicados a la muerte de Juan Alfonso Pimentel, conde de Mayorga: 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado». Ocurrida de manera inesperada en 1437, el noble falleció cuando se ejercitaba con un hacha y una daga acompañado de un criado, según se lee en la glosa que Hernán Núñez hace del *Laberinto de Fortuna* de Mena:

Pone aquí la muerte de don Juan Pimentel, conde de Mayorga, el qual fue hijo de don Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente, caballero muy famoso y esforçado, el qual, deseando ir fuera del reyno a hazer armas con cobdicia de adquirir honrra y fama, aprendía con mucho estudio los exercicios de la guerra; y principalmente le mostraba jugar de hacha y daga un criado suyo, llamado Pedro de la Torre, o como otros dizen Juan, o como otros Lope de la Torre. Y jugando una vez el conde con el hacha, mandole que jugase a todo matar, y él lo fizo, y dio al conde un golpe con el hacha en el rostro, del qual dende a poco murió y quedó por heredero suyo y de la casa de su padre don Alonso Pimentel, conde de Benavente (De Nigris: 1994: 289-290).

También da testimonio de ello el Brocense cuando glosa esas estrofas, cuya versión no dista de la de que ofrece Fernández de Oviedo:

Don Juan Pimentel, conde de Mayorga, hijo del conde de Benavente, siendo muy esforzado y dispuesto caballero, queriéndose ir por tierras extrañas a ganar nombre y fama, exercitábase mucho en diversas armas, y aprendiendo a jugar el hacha con un criado suyo llamado Pedro de la Torre, mandóle que jugase a todo herir, y recibió una herida en el rostro, de que vino a morir (Pérez Priego 2003: 106).

A pesar de las famosas coplas de Mena —y las glosas de otros autores— a la muerte de Pimentel, ahora no hay duda de la precedencia de Agraz sobre el poeta cordobés, pues sus composiciones son de las últimas en incorporarse al *Cancionero de Palacio* (SA7-125 y SA7-126 respectivamente), colección compilada entre 1441 y 1444, que se constituye en la fuente más antigua de esta pieza. Internamente el texto presenta también elementos que parecen apuntar hacia una fecha bien temprana para la creación de estos *dezires*; así, el hecho de que Agraz, al igual que antes hizo en 5-I0379 «Yo me só el conde Enrique», ponga el primero de los poemas en boca del fallecido y recuerde a su familia («¿Qué me valió la riqueza / de tal padre, de ermanos / et parientes tan çercanos / en quien es tanta grandeza?», vv. 29-32; «Con deseo plañirán / mis hermanos en su lloro», vv. 45-46), llegando a interpelar a sus amigos («Mis amigos lastimados, / que me quesistes sin arte», vv. 69-70) y a su

del noble. Además, su hijo Juan sirvió en la campaña «en la guarda de la hierba y, por las noches, del rey mismo», servicios por los que recibió unas villas, hasta entonces en manos de los infantes de Aragón (2015: 106-107).

propio padre («O, mi padre, así perplexo!»), me mueve a pensar en un momento muy cercano al suceso y en una recitación del lamento en presencia de los familiares mencionados y del propio rey (Tosar 2018). En la misma dirección apunta que en 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» se ligue el poema con la sepultura y permita suponer incluso que allí, a modo de epitafio, fue colocada esta pieza.

Juan Pimentel, autor de algunos poemas recogidos en SA7, destacó sobre todo por la actividad que desplegaba como caballero: participó en 1434 en el Paso Honroso de Suero de Quiñones y estuvo en la corte de Segovia en 1435, las dos veces con Lope de Estúñiga²²⁴; fallece a deshora, con solo veintisiete años de edad. Con ocasión de su muerte, muy posiblemente poco después del luctuoso suceso, Agraz escribe 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», dos elegías más tarde incluidas en MH1 y PN12²²⁵; en ellas elogia las virtudes del conde de Mayorga como ejemplo de caballero. No será el único en llorar su muerte, pues la tragedia causó un profundo pesar en su momento: además del poema de Agraz y del homenaje póstumo de Mena, Pedro de Escavias se hace eco del asunto en ID 2913 «Vós, señor, que tan profundo», *dezir* copiado en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH-81). Por la *Crónica del Halconero* sabemos del impacto emocional que el suceso produjo:

Jueves siguiente, en Ayllón, venieron nuevas del Rey en cómo era fallecido don Juan de Venabente, conde de Mayorga, hijo de don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Venabente, e mayor heredero de su casa. El qual era muy buen caballero, e de su muerte ovo muy grande sentimiento el Rey e el condestable, e todos los caballeros e gentiles ombres de su casa; e tomaron todos lloro por él (Carriazo 1946a: 246; cursiva mía)²²⁶.

Y es que, como ya ha apuntado Michel García, la casa de Benavente pierde a su heredero designado, que muere sin descendencia masculina, lo que debió de provocar un seísmo en una familia tan importante (2003: 60): además de pertenecer a la corte de Juan II, el difunto dejó viuda a Elvira de Estúñiga, hija de Pedro de Estúñiga, conde de Ledesma. A ello ha de añadirse que su hermana mayor, Juana

²²⁴ Para su biografía, véanse especialmente Beceiro Pita (1998: 56-63), Perea (2007: 261, n. 124) y Tomassetti (2013: 407).

²²⁵ En MH1 se copian inmediatamente después de los dos *dezires* dedicados a la muerte de Enrique de Guzmán, lo que lleva a Alonso Miguel a formular la siguiente reflexión: «Aunque se trata de dos acontecimientos muy sonados, no parece casual que ambas muertes figuren también como episodios sucesivos en la gran obra de Mena» (2003: 146). No obstante, como he adelantado, probablemente fue Agraz el primero en poetizar el tema.

²²⁶ Del episodio también dan cuenta la *Refundición del Halconero* (Carriazo 1946: 214) y la *Crónica de Álvaro de Luna* (Carriazo 1940: 151).

Pimentel, estaba casada con Álvaro de Luna, en tanto la segunda, Beatriz Pimentel, había contraído matrimonio con Enrique de Aragón.

Estos textos que Agraz dedica al conde de Mayorga no proporcionan información alguna (ni en el cuerpo de cada poema ni en las rúbricas) sobre la relación del poeta con la casa de Benavente, que, sin embargo, hubo de existir: si en 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» recuerda a la familia de sangre del fallecido, en 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» precisa con exactitud los años que contaba el joven cuando murió, así como el día del deceso (14 de febrero de 1437), destacando también que en ese momento llevaba casado (como así era) dos años. Pero, además, otra pieza suya evidencia su vinculación con este linaje; se trata de 8-ID 0383 «Señora doña Marina», un *dezir* de loa en el que canta las virtudes de esta dama, cuyos versos apuntan a un entorno cortesano y, en último término, al de los Pimentel (3.2.3). Por un lado, el texto se copia en MH1 y, quizás no por casualidad, en vecindad con los *dezires* dedicados al fallecido conde; además, he podido localizar a una señora conocida como Marina Pimentel, sobrina del sucesor al frente del condado al morir Juan Alfonso, su hermano, que años más tarde contraería matrimonio con Gonzalo Osorio (Fernández del Hoyo 2013: 343)²²⁷. Por otro, Agraz se recrea en léxico relacionado con el mundo caballeresco en su composición, como puede comprobarse en el éxipit: la superioridad de doña Marina sobre las demás damas queda patente cuando escribe «¡que vos den todas el guantel!» (v. 49), expresión que simboliza la derrota de un caballero ante otro en una empresa, torneo, paso...; finalmente, el poeta se vale *d'oro fino* y *rubís* (vv. 39 y 40) para ensalzar la belleza de doña Marina, lo que me lleva a pensar en la posibilidad de que, además de utilizar una metáfora mineral para destacarla, identifique los colores del metal y de la piedra preciosa con los del blasón de los Benavente, pues, según nos informa Fernández de Oviedo, «en el quarto siniestro superior e el derecho inferior, son cada tres faxas de *goles vel sanguinas* en campo de *oro*» (Pérez de Tudela 1983: 128; cursiva mía). Así, pues, no resulta extraño asociar la confección —y recitación— de este *dezir* a un momento

²²⁷ Se trata tan solo de una pesquisa de la que me resulta imposible aportar más información; con todo, este dato sobre la posible dama objeto del poema de Agraz desmonta una primera identificación de esta Marina con Marina Vázquez Pimentel, tía de Juan Alfonso y también conocida, según Olivera, como Beatriz (2005: 283); y es que esta hermana del II conde de Benavente fallece en la última década del siglo XIV, momento que se aleja notablemente del período en que se encuadran la trayectoria vital de Agraz y los acontecimientos de los que da cuenta en sus poemas.

cercano a las celebraciones que tuvieron lugar en la década de 1430 y al entorno cortesano de los Pimentel, cuyos miembros y allegados parecen aficionados a estas actividades deportivas, y entre los cuales podría hallarse esta sobrina del heredero de la casa de Benavente.

En este sentido, tampoco hemos de perder de vista la figura de Álvaro de Luna, casado con la hermana del fallecido conde de Mayorga y estrechamente ligado, por tanto, a los Pimentel. Lo cierto es que la relevancia del condestable en SA7 es destacada (3.2.2): pudo ser su influencia la que propiciase el acomodo en los folios de esta antología de los dos *dezires* relativos a Juan Pimentel, pues cabe recordar que en este cancionero la poesía que más abunda es la de tipo amoroso y son muy pocos los textos que aluden a sucesos de carácter histórico o funeral²²⁸; en este caso, según he precisado (3.2.2), esos *dezires* se copian en medio de composiciones de carácter amoroso, con las que nada tienen que ver, a no ser que este estrato del cancionero nos lleve a un determinado entorno o momento en el que tal mezcla cobrase algún sentido, como podría suceder si ligamos ese conjunto a don Álvaro de Luna. Así, me importa señalar que uno de los textos copiados después de los *dezires* dedicados a Juan Pimentel se debe a Gonzalo de Quadros, un hombre próximo al condestable (3.2.2).

Hasta ahora, estos datos no desmontan la teoría de localizar a Agraz en un entorno andaluz, sobre todo si tenemos en cuenta que Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente y padre del conde de Mayorga, combatió contra los musulmanes, como miembro de la mesnada real, encabezada por Juan II, entre 1432 y 1434 (Beceiro Pita 1998: 64). Además, hay constancia de la presencia de Juan Pimentel en Sevilla en 1435, en donde «estaba musén Diego de Vadillo, e fue executor de Sevilla, que venía con Jhoan de Venabente, conde de Mayorga, que venía a fazer sus bodas con la fija del conde de Ledesma» (Carriazo 1946: 189); y parece lógico suponer que, en tal circunstancia, allí se hallaría también el resto de la familia Pimentel²²⁹. Tampoco ha de olvidarse la itinerancia de la corte de Juan II,

²²⁸ La inclusión de algunos de ellos, como ocurre con los debidos a Santa Fe, se explica porque en SA7 se integró un cancionero del autor (Tato 2005).

²²⁹ No sería extraño que Agraz, como criado de la casa de Niebla, frecuentase también a los Pimentel, que solían mantener buenas relaciones con los Guzmán ya desde finales del siglo XIV, en tiempos de Enrique III, cuando se ponía en duda el cumplimiento del testamento de Juan I y los nobles del Consejo Real pretendían retirar la mayordomía a los Mendoza, que ya habían ostentado este cargo con el segundo. Con esta cuestión de fondo se crearon dos bandos:

integrada por sus nobles más allegados para quienes cualquier celebración supondría un motivo de encuentro poético, torneos, fiestas..., en las que hemos de suponer se hallaría, entre otros muchos poetas, Agraz.

En 1444 Juan de Mena escribe **11-ID 1805** «De vós se parte vençida», un *dezir* en el que elogia a Juan de Guzmán, conde de Niebla e hijo del fallecido Enrique, por su papel en la conquista de Córdoba para el rey Juan II, como se lee claramente en la rúbrica: *Coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdoba y estava sobre por el infante*. Se trata de un episodio enmarcado en los acontecimientos que, iniciados por los infantes de Aragón, pretendían expulsar de la corte a núcleos que se habían constituido a favor de don Álvaro de Luna. Con esa intención viaja el infante Enrique a Andalucía en 1443 para aplastar la resistencia de los partidarios del condestable. Además de tomar parte activa en la defensa de varias poblaciones andaluzas, en 1444 Juan de Guzmán libera la ciudad de Córdoba del sitio al que había sido sometida por el mariscal Diego Fernández de Córdoba, al que expulsó de la plaza tras recuperarla para el rey y Luna (Ladero Quesada 2015: 132-135); Pedro Barrantes Maldonado describe cómo, tras liberar Sevilla y Carmona, en esta última

puso gente suya que la tuviese por el rey e de allí fue con la gente sobre la cibdad de Córdoba, e tuvo maneras como la traxo a la obediencia del rey don Juan, y echaron della los que sustentavan el bando del infante don Henrique, e de allí tornó para Sevilla, e de camino ganó a Alcalá de Guadaira [...] (Devis 1998: 336).

El texto del cordobés sobre estos hechos parece haber suscitado la cooperación de Agraz en la loa del conde de Niebla, pues el poeta corresponde por los consonantes con **11R1-ID1806** «Esta tierra sostenida», y también se suma al intercambio Antón de Montoro con **11R2-ID 1807** «O gente tanto sentida». Además de este reconocimiento poético, todas las intervenciones de Juan de Guzmán en tierras andaluzas para evitar que prosperase la conjura contra el rey le valieron el reconocimiento real, materializándose en febrero de 1445 a través de la obtención del título de duque de Medina Sidonia (Ladero Quesada 2015:136)²³⁰. La

uno apoyaba el testamento, integrado, entre otros, por Diego Hurtado de Mendoza, Juan Alfonso de Guzmán, conde de Niebla, y don Fadrique, duque de Benavente; al otro pertenecían Alvar Pérez de Guzmán y Pero Ponce de León, cuya enemistad con el de Niebla perduró varias generaciones (Devis 1998: 264).

²³⁰ Con motivo de esta concesión a Juan de Guzmán, Juan de Mena escribió su *Tratado sobre el título de duque*, en que celebra la nueva dignidad de Niebla.

concesión de esta distinción aristocrática resulta fundamental para poder establecer la cronología del intercambio, pues no solo ninguno de los tres poetas menciona ese ascenso nobiliario, sino que explícitamente Mena interpela a don Juan mediante el título condal: «De vós se parte vençida, / ínclito *conde*, Fortuna» (vv. 1-2; cursiva mía). Ello implica que el conjunto hubo de ser escrito después de junio de 1444, una vez tomada Córdoba, y antes de febrero de 1445, posiblemente con motivo de alguna reunión o fiesta celebrada tras la hazaña (Tosar 20021: 357-358)²³¹; además de los poetas participantes, allí se hallaría Juan de Guzmán, tal vez el promotor del encuentro, aunque no Juan II, quien en esa etapa no parece haberse acercado a Andalucía (Cañas Gálvez 2007: 380-390).

Tras la batalla de Olmedo entre las dos facciones, en ese mismo año de 1445, el rey volvió a conceder dignidades a algunos de los que habían luchado por su bando y el del condestable: otorgó a este el maestrazgo de Santiago, hasta entonces en manos del recién fallecido infante Enrique, y «fizo a Íñigo López de Mendoza conde del Real de Manzanares e marqués de Santillana» (Carriazo 1946a: 467). Es este último título el que figura en la rúbrica de **12R3-ID 1766** «Yo huelgo poeta de regradecer», *Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana*; se trata de un intercambio al que da inicio Juan de Mena cuando dirige a Santillana **12P-ID 0329** «Si gran fortaleza, templança y saber», poema al que responden, además de Agraz, el marqués (**12R1-ID 0330** «Si algo yo siento o sé conoçer») y Antón de Montoro (**12R2-ID 1765** «A bós, a quien sobra poder y querer»). Es probable que las dos colaboraciones de Agraz con Juan de Mena (**11R1-ID 1806** «Esta tierra sostenida», sobre la liberación de Córdoba en 1444, y **12R3-ID 1766** «Yo huelgo poeta de regradecer», posterior a 1445) hayan suscitado las esparsas que Antón de Montoro dedica le dedica: ID 0178 «Iohán Agraz ya vos lo dixen», *Otra a Iohán Agraz porque se motejava con Iohán de Mena*; e ID 6772 «Juan Agraz, huír os vala», *Esparsa suya a Juan Agraz porque presumía de hacer coplas a Juan de Mena, el qual dezía que venía a Córdoba de la corte do estaba*.

Como vemos, todas estas últimas composiciones, en las que Agraz participa como poeta, como interlocutor o como dedicatario, parecen reforzar la idea del entorno andaluz en que se movió y debió de componer, si no toda, la mayor parte

²³¹ De la que Barrantes Maldonado no da noticia (Devis 1998: 335).

de su obra. Y es que Juan de Mena y Antón de Montoro están vinculados a la comarca cordobesa: el primero permaneció en la corte a partir de 1444, interrumpiendo su estancia con algunos viajes a Córdoba, en donde, como nos recuerda Pérez Priego, cruzó versos con los escritores residentes en la ciudad (1979: 8-9), entre los que figurarían Montoro y Agraz; del segundo, se sabe que vivió siempre en Córdoba, excepto algún posible viaje a Sevilla (Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991: 14).

Los poemas **13-ID 0399** «El tragón gusano coma» y **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» proporcionan la siguiente referencia histórica que animó la pluma de Agraz: la caída de don Álvaro de Luna en 1453. La rúbrica del primero anuncia unas *Coplas fechas quando el maestre de Santiago fue degollado*, mientras la del segundo especifica, además, el destinatario: *Coplas de Juan Agraz al Rey don Juan quando murió el maestre de Santiago, don Álvaro de Luna*. Es esta última una composición en que anima al rey, liberado ya de la influencia del condestable, a continuar con su labor como autoridad ejemplar: «Rey alto dominante / con mano satisfactoria, / proseguid más adelante / aquesta real estoria» (vv. 80-84); sus palabras al monarca nos indican que Agraz debió de componer la pieza entre 1453, año de la muerte de Álvaro de Luna, y con anterioridad a julio de 1454, fecha en que fallece Juan II de Castilla. Y lo mismo podemos suponer de la confección de **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», un *deszir* de loa al gobierno y las virtudes de Juan II, que, como ya ha sugerido Nancy Marino, ha de pertenecer a la misma época en que compuso el anterior (1980: 81).

Con esta pieza finaliza el recorrido cronológico por los textos de Juan Agraz y aquellos que otros autores le dedican, que, según hemos visto, da comienzo antes de 1435 y llega hasta 1453²³². Además, sus relaciones poéticas lo acercan a la corte de Juan II y, en particular, a un entorno eminentemente andaluz del que Sevilla parece haber sido su principal núcleo. Quedan otros poemas a los que podemos recurrir para completar una primera semblanza del autor: aquellos que, sin proporcionar información acerca de acontecimientos y fechas, ofrecen datos sobre la forma de vida que debió de llevar el poeta.

²³² A finales de este año o principios de 1454 fallece Gutierre de Sotomayor, a quien Agraz dedica **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre»; de sus versos, que no dejan en muy buen lugar al maestre de Alcántara, no se desprende ninguna fecha ni lugar, pero sí refuerzan la idea de que la creación de la pieza ha de ser posterior al fallecimiento del noble; al tiempo, también sugiere su relación con personajes de la corte y el entorno de Juan II.

El primero, **16-ID 1860** «Leerán esta materia», es *Otro dezir de Juan Agras* que el poeta aprovecha para presentar sus quejas por la *lazeria* (v. 3) que vive en la corte, especialmente en referencia al reducido espacio en que han de habitar «tres escuderos» (v. 11) para los que no hay más que «dos caveçales» (v. 12). Agraz finaliza el poema «deseando la suvida / del grand rey, nuestro señor» (vv. 32-33), fórmula de cortesía con la que redondea la petición a la espera de una solución a sus problemas. ¿Es posible que el poeta dirigiese la pieza a Juan II y la *suvida* hiciese referencia a la situación del rey tras la muerte de don Álvaro? Lo cierto es que, aun cuando resulte difícil encuadrar la composición del poema en el tiempo —el espacio tan solo nos informa de una corte—, su contenido y su tono hablan por sí solos. Por un lado, Agraz se identifica con los escuderos, lo que nos acerca a lo ya sugerido por José Amador de los Ríos en cuanto a su posible oficio (3.1), pues demuestra no ser ajeno a las prácticas y la terminología caballerescas, tan prolíficas en la centuria: la referencia a la *empresa* como ‘voto caballeresco’ inscrito dentro de las artes deportivas que causan la muerte al conde de Mayorga (**7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado», v. 37) y la expresión *dar el guante*, en señal de derrota ante un contendiente (**8-ID 0383** «Señora doña Marina», v. 49), no parecen haber sido escogidas al azar, sino fruto del conocimiento de estas costumbres. Por otro, el poeta solicita al monarca que mejore su alojamiento, lo que nos lleva a pensar en que, tal vez, la poesía sería, para él, un medio de vida y de obtención de favores, actitud que entronca con la que compone para mostrar su agradecimiento a un personaje de la corte del que podría haber recibido protección o ayuda.

De contenido similar es **17-ID 1735** «Catad que vos comeré», composición en la que Agraz adopta un tono cómico inicial para quejarse porque «los ricos nin los mengoados / non me dan una ración» (vv. 46-47) y preguntar «¿Quién me quiere dar soldada?» (v. 21); de estos versos se deduce el motivo de demanda, al que acompañan otros en que el propio poeta describe sus fortalezas: «yo sé mucho vien servir / y échome luego temprano» (vv. 22-23). Tampoco este poema arroja luz en cuanto a su cronología o un espacio determinado, pero se antoja parejo al anterior en lo que a su finalidad petitoria se refiere: reitera, una vez más, el modo y el medio de vida de Agraz, que busca a quien servir y, quizás, también componer. No ha de olvidarse que la alusión a su oficio de escudero en **16-ID 1860** «Leerán esta materia» (v. 11) guarda una estrecha relación con la *soldada* citada, por cuanto

se trata de una paga que recibiría por estar al servicio de armas de un señor. Y es que, además, en esta composición despliega su conocimiento del mundo bélico, ya sea mediante una alusión a la montura y sus correajes (*baca, silla y brida*, vv. 8-9), a prendas de la vestimenta de un guerrero (*valandrán, cinta y jaca*, vv. 13-14) o a través de la mención de una de las armas principales que pertrechan a cualquier militar (*espada*, v. 15).

Las últimas tres piezas de Agraz son **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» y **10-ID 2618** «Pensaría villanía», dos canciones de las que SA7 es *codex unicus*, y **19-ID 2890** «Virgen, madre singular», copiada, también en exclusividad, en GB1; aun cuando nada indican sobre un episodio o lugar de composición, es posible extraer algún dato que nos permita orientarnos a situarlas en la vida del poeta. Una vez más, la fecha de compilación del *Cancionero de Palacio* resulta fundamental para proponer el momento de composición de los poemas, que no ha de ser posterior a 1444 y, posiblemente, con anterioridad a 1439, lo que me lleva a integrar las dos primeras en el grupo de piezas escritas antes de este año. Y es que su posición en el códice parece apuntar a su conexión con autores y personajes de los que el poeta fue cercano (4.2.3.2): **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» sigue a un núcleo de poemas de Suero de Ribera, poeta que apoyó al bando de los infantes de Aragón y del que sabemos

vivió en pleno cuatrocientos, conoció la corte de Juan II en la primera parte de su vida, pasó después a la corte aragonesa y de allí a Italia donde vivió algún tiempo, pero manteniendo contacto vivo con las cortes peninsulares, y es probable que muriera en la penúltima década del siglo (Periñán 1968: 17).

De esto se deduce que sus poemas han de pertenecer al período de calma que tuvo lugar entre 1430-1435, en el que los nobles guardaron juramento de permanecer al servicio del rey, quien centró sus esfuerzos en la conquista granadina; esta tregua se rompió en 1439, cuando surgen los conflictos que provocarían el destierro del condestable (Benito Ruano 2002: 40-41). Al tiempo, tampoco resulta casual que antes de esta sección dedicada a Suero de Ribera, figuren poemas de Álvaro de Luna, Juan II y Juan Pimentel, a cuyo círculo pertenece Agraz.

Por su parte, **10-ID 2618** «Pensaría villanía» se copia relativamente próxima a una esparsa y una canción de Juan II y a textos de Suero de Ribera, pero también a obra de García de Pedraza, del que sabemos «mantuvo relaciones literarias con

figuras de la primera mitad del siglo XV» (López Drusetta (2018: 38), datos que refuerzan la posibilidad de la cronología propuesta, que rondaría el año 1439.

19-ID 2890 «Virgen, madre singular» es un poema en el que Agraz narra la pasión y muerte de Jesús siguiendo el molde de las horas canónicas, en concreto, las *Oras de la cruz*, como anuncia su rúbrica. En esta ocasión tanto el tipo de composición como su contenido que pueden arrojar algo de luz con respecto a su cronología, habida cuenta de que los Libros de Horas, tradición en la que se inserta la pieza, se difundieron en Castilla a partir de 1450 (Gernert 2009, I: 80); es más, según precisa Toro Pascua, las pasiones poéticas, como lo es la de Agraz, fueron «cultivadas sobre todo en el último tercio del siglo XV» (2008: 128). Ello ayuda a situar el momento de creación alrededor de 1460, es decir, con posterioridad a 1454, año de la muerte de don Gutierre, a quien dedica la última composición fechable (**18-ID 0398** «El maestre don Gutierre»).

3.3.1.1. RELACIONES LITERARIAS

Al igual que sucede con otros muchos escritores coetáneos, las relaciones literarias de Agraz resultan vitales para conocer el entorno (o entornos) en que se habría gestado su producción, así como para dar noticia del tipo de poeta que fue (Tosar 2017 y 2019: 1270). Y es que la mayoría de sus textos, como hemos visto (3.3.1), se hallan estrechamente vinculados a personajes relevantes, ya sean miembros de la aristocracia, ya se trate de grandes autores del momento. Por otro lado, es imprescindible señalar que su producción, pese a no ser muy extensa, tampoco debió de pasar desapercibida: se halla recogida en varias fuentes, algunas de las cuales esparcen una pequeña porción de sus textos hasta las primeras décadas del siglo XVI.

Uno de sus más importantes vínculos literarios es el que une sus versos a los de Marmolejo; con él comparte dos intercambios que, iniciados por el propio Agraz, dan rienda suelta a descalificaciones entre ambos vates: **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», diálogo en dos textos, y el debate interestrófico **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», conservado de forma parcial. Precisamente, es posible que fuera Agraz quien refundiese sus intervenciones en él para crear un nuevo texto (**3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra») que, ampliado en un buen número de

estrofas de su mano y prescindiendo de las participaciones de Marmolejo, sobrevivió hasta 11CG y el impreso 14*JA (4.2.2); en estas fuentes también se incluye un texto de Baena (2-3Sc-ID «Poderoso dominable») en el que el cordobés se venga poéticamente de Agraz para dar *Reparo* a Juan Marmolejo.

Tanto las aportaciones de Marmolejo como el poema baenense ayudan a establecer los vínculos entre ellos y Agraz, pues en ambos textos se valen de este como «tema de la literatura» (Deyermond 2005: 73) al incluir su nombre y apellidos en las rúbricas y el cuerpo de las composiciones. Este triángulo literario sirve, además, para situar la figura del poeta como escritor activo antes de 1435, término *ad quem* para la composición del *Reparo y satisfacción* mediante el que Baena defiende a Marmolejo de los dardos de Agraz (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable»). Y es que Juan Alfonso, cuya defunción se sabe no posterior a esta fecha (Nieto Cumplido 1982: 32), conoció la pugna entre ambos vates, lo que le motivó a tomar la pluma para desagrar a Marmolejo, ya mayor, de las embestidas de Agraz (2.3.1). También el texto de Baena parece arrojar cierta luz en cuanto a la localización espacial de este, pues no duda en ubicarlo en ciertos lugares de Sevilla, algunas zonas residenciales de los miembros de la familia Marmolejo, lo que demuestra la clara conexión literaria y vital entre los tres poetas y su adscripción al sur peninsular.

Además de litigar con Marmolejo, Agraz participa en otros dos intercambios que dan cuenta de su relación con poetas de la talla de Antón de Montoro, Juan de Mena e Íñigo López de Mendoza. Su intervención en 11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida» se integra en un conjunto con 11-ID 1805 «De vós se parte vencida», de Mena, y 11R2-ID 1807 «O gente tanto sentida», que escribe Montoro. No es extraño que la ocasión para crear estos versos en elogio a Juan de Guzmán se haya producido en un entorno cordobés: tanto Mena como Montoro son oriundos de esta localidad, pero, además, las tres participaciones en el intercambio ensalzan el papel del noble sevillano en la conquista de Córdoba para el rey. Este hecho me lleva a pensar en varias conjeturas: por un lado, es fácil suponer que se organizase alguna reunión cortesana para celebrar tal hazaña por parte del de Niebla, a pesar de que nada puede extraerse de las crónicas; por otro, hemos de suponer que la colaboración poética se habría producido entre 1444, después del acontecimiento, pero antes de febrero de 1445, fecha en la que este Guzmán, al que el texto de

Mena se refiere todavía como conde, es nombrado duque de Medina Sidonia (Ladero Quesada 2015: 132-136).

Y el rastro de Agraz como interlocutor de Mena y Montoro vuelve a dejarse ver en el intercambio que mantiene con los cordobeses y un Íñigo de Mendoza que ya ha sido nombrado marqués de Santillana, información que se extrae de las rúbricas de **12P**-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber» (*Pregunta de Juan de Mena al marqués de Santillana*), **12R1**-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer» (*Respuesta del marqués*), **12R2**-ID 1765 «A bós, a quien sobra poder y querer» (*Respuesta de Antón de Montoro a esta pregunta que hizo Juan de Mena al marqués de Santillana*) y **12R3**-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradecer» (*Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana*). Si tenemos en cuenta el dato de la concesión del título de marqués, la confección del intercambio ha de situarse tras la batalla de Olmedo en 1445, según se desprende de las crónicas, pues fue su participación a favor del rey la que motivó el nombramiento (Carriazo 1946a: 467). Además, aun cuando resulta imposible aventurar un momento o un lugar de creación concretos, lo cierto es que estos poetas pudieron verse en el sur peninsular, según se deduce de la información que poseemos sobre la vida del marqués: por un lado, la andadura de Íñigo López de Mendoza por tierras andaluzas no es nueva, habida cuenta de su nombramiento como capitán de la frontera de Córdoba y Jaén en 1437 (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 12); por otro, Mena y Santillana ejercitaron sus dotes de colaboración poética hasta 1455, año en que el cordobés se hallaba en Sevilla (Pérez Priego 1979: 9). Así, pues, parece sensato pensar que la reunión de los cuatro escritores haya tenido lugar entre 1445 y 1455 en Sevilla o en Córdoba, hipótesis reforzada por la propia experiencia vital de otro de los participantes en el intercambio; y es que Antón de Montoro se pudo haber ausentado de Córdoba en alguna ocasión para viajar a Sevilla (Ciceri y Rodríguez Puértolas 1991: 14 y Costa 1990: xi).

3.3.2. NOTICIAS EXTRAÍDAS A PARTIR DE OTRAS FUENTES

Si los datos que se desprenden de los textos nos ofrecen información relativamente escasa sobre la vida de Juan Agraz, aún menos son aquellos que

podemos encontrar en otros documentos diacrónicos²³³. Con todo, a pesar de que su antropónimo y su patronímico no aparecen registrados en ningún archivo cuatrocentista, es posible extraer ciertos indicios a partir de otras fuentes que nos acerquen un poco más a su trayectoria vital y a su *modus vivendi*.

Ya hemos visto la vinculación de Agraz con la ciudad de Albacete en los distintos estudios y panorámicas que se han realizado sobre el poeta (3.1), y lo cierto es que las genealogías consultadas apuntan en esta dirección, si no directamente al escritor, sí al origen de su apellido y a su linaje. Entre las revisadas, la enciclopedia sobre genealogía y heráldica elaborada por los hermanos García Carraffa nos brinda abundantes datos al respecto: hablan de un caballero que, en tiempos de Alfonso II el Casto, luchó contra los moros y los desalojó de La Coruña; como la batalla tuvo lugar en un campo de viñas que estaban en agraz, el joven decidió tomar el nombre de Agraz por apellido y, tras otras batallas con moros en Galicia, fundó solar en Betanzos²³⁴. De aquí se extendió el linaje a León, Castilla y otras regiones de la península: destacan a caballeros de esta familia que acompañaron a Fernando III el Santo en la conquista de Jaén, ciudad en la que algunos se establecieron y fundaron la Torre de Martín Agraz, nombre de la edificación y de un señorío que ya en 1420 no ostentaba nadie con este apellido; también nombran a Diego Agraz, armado caballero por Alfonso XI en Burgos; y, finalmente, califican de «muy antiguos y principales los hijosdalgo Agraz, que radicaron en Salamanca, en Toledo y en Albacete» (1952, II: 58-59)²³⁵.

La heroica hazaña de un primitivo Agraz parece haber dejado poso en varias localidades peninsulares, de las que Albacete resulta ser una de las villas en que su

²³³ Y es que, como afirma Rodríguez de Diego, «contrariamente a lo que sucedió en la Corona de Aragón, donde el recurso de confiar la guarda de documentos a instituciones eclesíasticas se halla ampliamente documentado, no existen menciones expresas en el caso castellano» (2014: 293).

²³⁴ Los estudiosos proporcionan, además, otra versión en la que el episodio de la batalla se reduce a una pelea que este caballero lidió con tres moros, a los que logró matar en un campo de uvas en agraz, con Alfonso II el Casto como testigo.

²³⁵ Aquí pueden consultarse las fuentes empleadas por los autores, así como en el apartado dedicado a la heráldica; en él nos ofrecen el primitivo escudo del linaje: «en campo de oro, dos racimos de agraz pendientes de un sarmiento con hojas de su color natural, como los racimos» (ibídem.: 60 y II, lámina 6, escudo 402). De hecho, su escudo puede relacionarse con el insulto que Baena lanza al poeta en ID 6787 «Poderoso dominable» al llamarle «sarmiento de mala vid» (v. 175) (Tosar 2017). Existen otras genealogías posteriores que también recogen datos sobre el origen del linaje, como la de Atienza (1954: 132) y la de Crespo (1972), mas no ofrecen distinta información de la ya apuntada por García Carraffa.

linaje prosperó. De hecho, pese a la ausencia de documentos cuatrocentistas que registren el patronímico, es posible rastrear a un quinientista Juan Agraz que figura como primer testigo en un acta de elección de un síndico de la villa de Albacete; el documento se refiere al personaje como «muy noble, honrado hombre bueno» (Carrilero Martínez 1997: 120)²³⁶. La rama de los Agraz de esta localidad sigue viva en las fuentes del siglo XVII a través de un protocolo notarial mediante el que un Juan Agraz, probablemente de la misma familia que el del siglo XVI, solicita licencia al alcalde para apartar la querrela interpuesta contra Diego López Agraz (García Moratalla 1999: 326). Y, finalmente, el rastro de otro Juan Agraz puede seguirse en el siglo XVIII, esta vez como hidalgo regidor de la villa y con tratamiento de «Don», lo que denota una posición social de cierta importancia (Gómez Carrasco 2007: 212).

Aun cuando todo parece indicar que hubo un asentamiento de una rama de los Agraz en Albacete, como se desprende de la documentación estudiada, y existen varios caballeros con el mismo antropónimo a partir del siglo XVI, el origen de nuestro poeta medieval continúa siendo una laguna. De hecho, la inexistencia de datos cuatrocentistas —y aun de las fuentes que motivaron a estudiosos como José Pío Tejera o Marcelino Menéndez Pelayo a afirmar su procedencia albaceteña (3.1) —, suscitaron las dudas del miembro del Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», Ramón Carrilero Martínez; en uno de sus trabajos sobre los grandes personajes en la historia de Albacete nos informa de que

muchos serán literatos, tan hábiles en el manejo de la lanza como en el de la pluma, y lo mismo puede decirse de aquella pléyade de hidalgos y aventureros que los siguieron y los sirvieron en sus empresas. Y no nos referimos a escritores como Juan Agraz, poeta cortesano del tiempo de Juan II, *a quien diversos autores —ignoramos con cuánto fundamento— hacen natural de la villa de Albacete*, sino a personajes mucho más encumbrados de la vida política y militar castellana [...] (1996: 24; cursiva mía).

Conviene recordar que el escéptico investigador se encarga del estudio de los fondos documentales de Albacete de los siglos XIII al XVI, de los que extrae

²³⁶ El acta está recogida en un estudio que compila los fondos documentales de Albacete desde el siglo XIII hasta el XVI y la primera noticia de un Agraz se sitúa después del XV; de esto se deduce que la ausencia del apellido en documentos anteriores al siglo XVI puede deberse a una pérdida de material de archivo, pero también al hecho de que no existiese ningún Agraz con el peso necesario para figurar en actas y otros documentos oficiales.

el primer documento que utilizo en esta sección, en el que figura un Juan Agraz situado una centuria después del tiempo en que vivió nuestro poeta.

3.3.3. SEMBLANZA DEL POETA JUAN AGRAZ

A la vista de todo lo expuesto en los apartados dedicados al rastreo de datos sobre el autor, podemos deducir dos cosas: en primer lugar, los textos dan cuenta de un periplo y un asentamiento, más o menos definitivo, de Juan Agraz en tierras andaluzas, especialmente en Sevilla; por otro, nada contradice su posible nacimiento en la villa de Albacete, del que varios autores son partidarios a pesar de la ausencia total de datos que lo confirmen²³⁷. Con todo, el enigma sobre su vida puede resolverse a través de la siguiente propuesta, siempre que no aparezcan nuevos indicios o noticias que puedan hacer pensar lo contrario:

Juan Agraz habría nacido en Albacete alrededor de 1400, siendo coetáneo de Juan Pimentel, que nació hacia 1410²³⁸. De joven pudo haberse desplazado a Sevilla para entrar al servicio de Enrique de Guzmán, conde de Niebla, en cuya casa y corte parece haber desempeñado parte de su labor poética y su oficio de escudero. Su composición más temprana es el intercambio que mantiene con Juan Marmolejo, vecino de esta ciudad, al que se suma la participación de Juan Alfonso de Baena, lo que nos lleva a situarlo como poeta activo antes de 1435, fecha en que muere el escritor cordobés²³⁹. Posiblemente, atendiendo a la información extraída de la composición de este último, el encuentro poético en que se habría desarrollado la contienda correspondería con unos actos que tuvieron lugar en Córdoba tras la batalla de la Higuera en 1431. En este mismo poema, Baena sitúa a Agraz en distintas calles y zonas sevillanas, y también nos informa de que «Él tiene una ración / y quitación / en Sevilla cada un año» (vv. 208-210), es decir,

²³⁷ Por lo que me muestro cauto y no retiraré la ciudadanía al escritor, a quien los habitantes de la villa dedican una calle en cuya placa se lee *Poeta Agraz*.

²³⁸ Pertenece, por tanto, a la que Vicenç Beltran denominó *Generación D*, en la que se integran, además del conde de Mayorga, otros poetas con los que comparte intercambios como Antón de Montoro (h. 1404) y Juan de Mena (1411); también Juan II (1405), a quien dedica dos poemas (1988: 15-17). El trabajo de Beltran acota un poco más el margen que ofrece Casas Rigall, que incluía a Agraz dentro del tricenio de los nacidos entre 1401 y 1430 (1995: 24; 3.1).

²³⁹ Recordemos que se trata de la contienda poética a la que pertenecen los intercambios **2-ID** 1863 «Acordado avemos nós» y **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», así como las dos secuelas que generan: **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso dominable», esta última compuesta por Juan Alfonso de Baena.

que percibe un sueldo en especie y también cobra en metálico. Aun cuando no podemos perder de vista el carácter burlesco de la composición, esta refuerza la idea de que cobraba por los servicios prestados a un señor, en este caso, Enrique de Guzmán. En el entorno de esta corte nobiliaria debió de componer sus dos elegías a la muerte del conde en 1436²⁴⁰: no solo debió de ser testigo de primera mano del acontecimiento, que supuso un duro golpe para la corte castellana; además, todo parece apuntar a su misión como corresponsal de guerra cuando se trasladó a la corte, que disfrutaba de unas fiestas en Toledo, para dar noticia al rey de lo sucedido (3.3.1).

Sus vínculos con la casa de Benavente parecen claros, especialmente, a partir de los textos relacionados con el conde de Mayorga, pero no existen huellas de su presencia en esta corte nobiliaria más allá de las siguientes palabras que Baena le dedica en tono jocosos: «Buscando sus días malos, / diéronle cinquenta palos / no muy malos / a las puertas de Madrid» (ID 6787 «Poderoso dominable», vv. 171-174; 3.3.1). De otorgar validez al dato, podríamos pensar en algún viaje a tierras castellanas del poeta antes de 1435, algo que, por el momento, es una mera conjetura. En cualquier caso, a partir de los textos relacionados con la familia Pimentel, parece más plausible aventurar que Agraz habría conocido al conde de Benavente con motivo del casamiento de su hijo, el conde de Mayorga, con la hija del conde de Ledesma, que tuvo lugar en Sevilla en 1435, entorno en el que hubo de moverse²⁴¹. De hecho, la trágica muerte de Juan Pimentel en 1437, un año después de la de Enrique de Guzmán, motivó otras dos elegías que Agraz dedicó al noble castellano²⁴². Y también en esta década debió de componer el poema de loa a la dama doña Marina, quien posiblemente pertenecía a la casa de Benavente²⁴³.

A partir de 1437 hay una laguna cronológica en cuanto a la información que ofrecen los textos, pues el siguiente poema al que puede ponerse fecha de composición es el que dedica al siguiente conde de Niebla, Juan de Guzmán, en 1444. Este hecho nos permite suponer que durante estos siete años pudo haber permanecido al servicio de esta casa sevillana y haber escrito sus composiciones de

²⁴⁰ 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» y 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique».

²⁴¹ Lo que me lleva a descartar que se criase en la casa de los Benavente, dato sugerido por Óscar Perea (3.3.1), más no sus vínculos con los Pimentel.

²⁴² 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado».

²⁴³ 8-ID 0383 «Señora doña Marina».

tipo amoroso en este entorno cortesano²⁴⁴: por un lado, el códice en que se copian (SA7) fue compilado con anterioridad a 1444, es decir, Agraz habría escrito los poemas antes de esta fecha; por otro, resultaría extraño pensar que un escritor activo en la década de 1430 deje pose la pluma durante diez años y vuelva a serlo casi dos decenios después.

Su labor poética a partir de 1444 nos habla de un Agraz que continúa vinculado a la casa de Niebla, entorno en el que debió de escribir la composición en la que loa a su representante, don Juan de Guzmán, con motivo de la liberación de Córdoba²⁴⁵. Hemos de recordar, además, que el poema es fruto de su cooperación literaria con Juan de Mena y Antón de Montoro, escritores coetáneos que se mueven en el círculo del conde sevillano y el de la corte castellana. La relación entre los vates sigue vigente durante la década siguiente, probablemente en este mismo ámbito, y se suma a ellos la figura de Íñigo López de Mendoza; en momentos no muy posteriores a 1445, siendo ya marqués, puede ubicarse su respuesta a una pregunta formulada por Mena, a la que también responden Montoro y Agraz²⁴⁶.

De su relación con la corte de Juan II y con los detractores de Álvaro de Luna dan cuenta dos piezas suyas compuestas a partir de la muerte del condestable, lo que nos permite seguir su rastro hasta 1453²⁴⁷. En esta misma época puede suponerse la gestación de otros tres poemas en los que se percibe su alusión a la corte real y también su cercanía a este entorno, ya sea por medio de una loa al monarca, ya tengan una finalidad petitoria²⁴⁸. Y, finalmente, su huella se extiende hasta la década de 1460, a partir de la que la cual no hay noticias del autor²⁴⁹.

En definitiva, la trayectoria vital de Agraz está ligada a la de aquellos trovadores erudito-populares en los que José Amador de los Ríos lo inscribía (1865: 181-182). Es responsable de un variado repertorio, que da cabida a canciones, *desires*, diálogos poéticos y hasta una esparsa, lo que lo presenta como un

²⁴⁴ Las canciones **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» y **10-ID 2618** «Pensaría villanía».

²⁴⁵ **11-ID 1806** «Esta tierra sostenida».

²⁴⁶ **12-ID 1766** «Yo huelgo, poeta, de agradecer».

²⁴⁷ **13-ID 0399** «El tragón gusano coma» y **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes».

²⁴⁸ **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», **16-ID 1860** «Leerán esta materia» y **17-ID 1735** «Catad que vos comeré». En este grupo de poemas cortesanos hay que incluir **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», en torno a la muerte del maestre de Alcántara.

²⁴⁹ Como se deduce de la composición de **19-ID 2890** «Virgen, madre singular».

versificador capaz, y al tiempo, miembro activo de los círculos cortesanos. Por otra parte, las composiciones en que elogia a personajes relevantes y aquellas de tipo petitorio inducen a pensar que, al igual que sucede con no pocos escritores del momento, nos hallamos ante otro cortesano del tipo de Antón de Montoro (García 1998: 47-56). En palabras de Whetnall, se trata de un poeta *favour-seeking* que responde al patrón de escritor que no solo se sirve de la poesía como medio de vida a tiempo parcial (2014); además, se revela como un vate muy completo habida cuenta de la diversidad temática de sus composiciones y de géneros que cultiva.

3.4. ESTUDIO DE SU POESÍA

En la producción conservada de Agraz hemos de considerar dos grandes aspectos que lo sitúan dentro de la nómina de poetas de la primera mitad del siglo XV: la variedad de temas y de moldes empleados de acuerdo con la *praxis* del momento. Fondo y forma sirven para caracterizar a un vate cuya importancia no ha de ponerse en duda, pues, además, contamos con un corpus recogido en no pocas fuentes, algunas de las cuales parecen haber dado cabida a piezas perdidas del autor (3.2.3), lo que evidencia el interés de su labor como poeta en el cuatrocientos.

La diversidad temática de su poesía complica la clasificación de sus poemas, ya que en algunos se perciben rasgos que permitirían incluirlos en más de un grupo: pese a que diferencio entre poesía amorosa, funeral, religiosa, dialogada..., lo cierto es hay composiciones integradas en alguno de estos apartados que contienen elementos de otros. Así ocurre, por ejemplo, con algún *dezir* político en el que encontramos motivos religiosos, con otro de corte funerario que incorpora el elogio, etc. Con todo, pienso que la tipología propuesta da clara idea de su quehacer poético.

Su escaso legado estudiado en el apartado *Amor y elogio* se reduce a dos canciones (9-ID 2574 «Si la fortuna combate» y 10-ID 2618 «Pensaría villanía») en las que deja entrever tópicos como el de la prisión de amor y la queja del portavoz lírico, —también ecos de la *fin amors*—, a los que acompañan técnicas compositivas propias de los escritores de su tiempo, como el empleo de la antítesis, la políptoton...; sin ser de corte amoroso, dentro de este grupo de poemas dedicados

a la mujer se integra **8-ID 0383** «Señora doña Marina», un *dezir* de loores a una dama, poblado de metáforas de distinta índole mediante las que destaca su belleza.

En *Poesía funeral* la muerte de varios personajes relevantes de la Castilla tardomedieval motiva la creación de sus *dezires* **4-ID 0191** «Excelente rey, señor», **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique», **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» y **7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado»; en ellos se vale del planto y del panegírico para los dedicados al conde de Niebla (los dos primeros), y del epitafio y del sermón para honrar la memoria del conde de Mayorga (los dos últimos).

Cuatro textos integran el apartado *Poemas políticos*: **13-ID 0399** «El tragón gusano coma», una esparsa escrita tras la muerte de don Álvaro, **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» y **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», *dezires* en los que elogia a Juan II y su gobierno, y, finalmente, **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», poema en el que critica con dureza la vida de excesos que llevó Sotomayor. En ellos encontramos a un personaje que conoce de cerca algunos de los sucesos más relevantes del momento.

También se adentra en el terreno de la *Religión*, mostrando su capacidad como versificador en el *dezir* **19-ID 2890** «Virgen, Madre singular», en el que elabora las Horas de la Cruz o de la Pasión; no obstante, su inquietud por la materia religiosa está presente en poemas incluidos en otros apartados, en los que encontramos referencias bíblicas y cristianas, como se percibe en alguna otra composición (**6-ID 0380** «En casa del rey d'España», **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar» y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre»).

Finalmente, dentro de la *Poesía de entretenimiento* se incluyen dos subtipos: el primero (*Entre bromas y veras*) recoge **16-ID 1860** «Leerán esta materia» y **17-ID 1735** «Catad que vos comeré», dos *dezires* en los que el humor y la burla sirven al poeta para solicitar mejores condiciones de vida, lo cual nos informa también de algunas de sus necesidades; el segundo (*Diálogos poéticos*) contiene todas aquellas piezas que, versando sobre distintos temas, conforman intercambios dialógicos. En *Sátira e invectiva* se integran sus participaciones en los conjuntos **2 y 3 (2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»), en los que el gusto por la diatriba guía sus versos, pero también los de Marmolejo, con quien intercambia pullas, y los de Baena, que entra la pugna. En *La historia a debate* Agraz replica al loor inicial de Mena a Juan de Guzmán con **11R1-ID 1806** «Esta tierra

sostenida», que recibirá respuesta de Montoro. Por último, *Juego de adivinanza* acoge **12R3-ID 1766** «Yo huelgo, poeta, de regradecer», poema en el que da solución a un enigma propuesto por Mena, al que se suman las intervenciones de Santillana y Montoro. Sus participaciones en los diálogos poéticos nos hablan de un personaje que debió de contar con la consideración de sus contemporáneos, llegando a cruzar versos con algunos de los mejores poetas del siglo XV.

3.4.1. TEMAS Y ESTILO

3.4.1.1. AMOR Y ELOGIO

Agraz nos lega solo dos composiciones de tema amoroso, **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» y **10-ID 2618** «Pensaría villanía», recogidas en el *Cancionero de Palacio*. A pesar de este escaso corpus, el estudio de las piezas revela que el poeta conoce los tópicos y las convenciones de los escritores de su época.

En **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» el amor no correspondido suscita la queja del portavoz lírico, identificada con un prisionero del amor que se lamenta porque «tarde quiebra tal cadena / el cativo» (vv. 9-10). Y dentro de esta metáfora de la cárcel de amor, el poeta no se olvida de focalizar la atención en el «amor tristeza», uno de los motivos más recurrentes en la poesía del XV (Green 1949: 269); por eso al comienzo de la pieza nos recuerda el estado de «el triste corazón mío» (v. 2), cuyo único anhelo es lograr una relación amorosa (v. 3). En esta misma línea se sitúa la antítesis *pena-alegría* (vv. 6-7), sustantivos que el poeta coloca en posición de rima con el fin de destacar la oposición conceptual; finalmente, el empleo de la políptoton le sirve para destacar el verbo con mayor carga semántica de la composición que, además, le permite construir una perífrasis locativa para designar a la dama: «Yo *amé* donde devía / no *amar* con tanta pena» (vv. 5-6).

La queja por amor desdichado también origina los versos de **10-ID 2618** «Pensaría villanía». Aquí el enamorado fiel comienza planteando una pregunta general sin destinatario, pero presumiblemente dirigida a la dama, en la que reprocha a esta que no ame a quien la sirve: la oposición «quien servido no t'avía / e dexar quien te servía» (vv. 4 y 5) pone de relieve la importancia del servicio amoroso, tópico con raíces en las reglas de la *fin amors*. La estrofa que sigue, de manera sutil, nos deja

entrever el error cometido por la mujer, ante el cual el fiel amante ve renacer sus posibilidades aliviando, así, su pena. No es este un planteamiento habitual en la poesía amorosa, pero armoniza, en cambio, con el texto anterior, en el que la *sospecha* (aquí transformada en *duda*) parece servir de consuelo —incluso resulta positiva— para el enamorado. Así, pues, Agraz, sin mostrarse como un gran poeta lírico, tampoco se limita a reproducir los clichés que predominan en este tipo de poesía.

Finalmente, 8-ID 0383 «Señora doña Marina» es un *dezir* de loores en el que ensalza todas las cualidades de esta dama, mas en ningún momento el elogio se confunde con el amor, como sucede en no pocos poemas en los que Villasandino ensalza la belleza y las virtudes de una mujer; en palabras de Lapesa, «el poeta cumplimenta a nobles señoras sin hacerse pasar por su enamorado» (1957b: 74). En el texto Agraz recurre a la técnica del sobrepujamiento, *superlatio* que comienza en la primera estrofa y repite a lo largo de la composición con el objeto de destacar su superioridad frente a todas. Además, sigue el patrón lírico del marco abstracto en que se encuadran propiedades de personalidad como la *sensatez* (v. 2) o la *bondad* (v. 4) en la primera estrofa, para adentrarse en el atributo por excelencia, la belleza de la dama: «es, señora, devisada / vuestra faz muy esmerada» (vv. 15-16). Y en todas las novenas la hermosura de su cara se convierte en el foco de admiración del poeta, que experimenta muchos de los tópicos y de los recursos encaminados al elogio de la mujer. Así, se vale de diferentes juegos metafóricos con este fin; si en la segunda estrofa recurre a la metáfora lumínica (Casas Rigall 1995: 75) para señalar la luz que la dama irradia («el sol fuerte de la niebla / e la luz de la tiniebla», vv. 12-13), algo más abajo acude los astros para exaltar su belleza: «Como luna muy cresçida / esclaresçida» (vv. 19-20). Sigue con la metáfora floral, según la cual la dama, equiparada a una rosa, vence a las zarzas: «Vedes vós cómo las rosas / deleitosas / determinan de la çarças» (vv. 28-30). Y continúa con otras metáforas en el mundo animal y mineral, este también característico del loor femenino (Casas Rigall 1995: 76): «d'oro fino a los metales, / de rubís a los corales, / dueña de linda presencia» (vv. 39-41). Todo ello para sentenciar la *beldad e continençia* (v. 46) de doña Marina dentro de un ambiente cortesano que el poeta evoca a través del verso final («¡que vos den todas el guante!»; v. 49), fórmula sin duda conocida por quienes participaban en justas y torneos.

3.4.1.2. POESÍA FUNERAL

Para poder entender la concepción de la muerte en el mundo medieval, hay que remitirse al papel de la Iglesia, cuya doctrina situaba en primer plano el más allá, lo que provocó que el hombre del cuatrocientos conviviera con ella de las formas más variadas (Beltran 2013: 156). Sin embargo, la actitud ante la muerte de la poesía medieval combina la reflexión de carácter general (advertencia, consuelo, confesión...) con el canto a los méritos del difunto. Aun cuando esto se produce en los poemas de Agraz que giran en torno al deceso de algún personaje relevante, el tratamiento del tema no es uniforme²⁵⁰.

4-ID 0191 «Excelente rey, señor» es un *dezir* panegírico en el que elogia la figura del conde de Niebla poco después de su fallecimiento en Gibraltar en 1436; en él sigue las pautas del antiguo *planb* o lamento fúnebre, cuyas tradiciones poéticas, como advierte Cátedra, eran propias de la poesía funeral de todos los tiempos y geografías (2001: 201). Se trata, sin duda, de un ejemplo más de la pervivencia de la tradición trovadoresca y del propósito de esta clase de composiciones, pues, «el poeta, adscrito a la corte, pretende conservar su puesto o seguir recibiendo beneficios» (Riquer 1975: 60-61). En este sentido, no descuida la enumeración de virtudes del muerto, que por acumulación parecen acrecentarse:

hera franco e amado,
pacífico, sin ufana,
e de condeçión umana
por estremidad templado (vv. 57-60).

Asimismo, en los versos 113 y 116 se vale del *mot equivoc* para elogiar tanto al fallecido por el gran hombre que fue (*veril* en el sentido de ‘viril’), como al rey (*veril* en la acepción de ‘honesto’).

No escatima ejemplos de la expresión del lamento general, pues asegura que
vide infinita gente
en sus plantas e tiniebla
lamentar conde de Niebla

²⁵⁰ Incluso, en algún caso, la muerte sirve de pretexto para la elaboración de una composición cuyo eje temático toma una dirección distinta, como sucede con 13-ID 0399 «El tragón gusano coma» y 18-ID 0398 «El maestro don Gutierre», poemas motivados por el ajusticiamiento de Álvaro de Luna y el deceso de Sotomayor, que se integran mejor dentro de las composiciones de corte político.

dolorosa, tristemente (vv. 41-44).

Y es que la consternación por su deceso afectó a todos los estados, sexos y edades: *ricos omnes* (v. 73), *fidalgos e çibdadanos* (v. 78), *pleveos* (v. 81), *niños* (v. 85), *señoras generosas* (v. 89), *religiosas* (v. 92)... En este sentido, importa recordar, además, que la pérdida, que había causado gran sorpresa y dolor entre la población, era aún muy reciente, lo que implica que estos versos causarían un fuerte impacto sobre el auditorio al que se dirigía. Finalmente, dedica unos versos al encomio de sus herederos, para lo que se dirige al rey y le sugiere que «a sus buenos subçesores / singular debes dar premio» (vv. 133-134).

A lo largo de todo el *deçir* Agraz emplea recursos propios del género —y de la poesía cuatrocentista en general— a través de los cuales confiere gravedad al asunto tratado. Así, no es parco en perífrasis, unas veces enaltecedoras de su hazaña, según vemos en «al que muere por vitoria» (v. 143), verso en el que no se olvida de su desgraciado final; en otras ocasiones, localizan geográficamente los acontecimientos, evitando mencionar el topónimo Gibraltar, sin duda en la mente de todos, que tras el deceso, hubo de convertirse en lugar fatídico: «donde la Ley trocó / el perlado muy maldito» (vv. 67-68) en alusión al obispo Oppas, quien parece haber sido partícipe de la caída del reino visigodo; también «donde se parten las mares / que se llaman oceanos» (vv. 35-36) y «en el magno circuito / do Ércoles edificó» (vv. 65-66), amables eufemismos que aportan notas positivas y un aire de erudición. Además, estas referencias establecen en el texto esa relación entre el presente y el pasado intemporal, como afirma Crosas con respecto a la materia clásica de la que se valen numerosos autores (1995: 65).

De tal envergadura es el magnicidio, que el poeta no duda en incluir en el cortejo fúnebre a delincuentes que pagaban la redención de su pena con servicios de defensa fronteriza: «de mesmas *omesianas* [‘homicidas’] / plañiendo tal caballero» (vv. 111-112; cursiva mía). Y se vale, además, del tópico de lo increíble, pues «no encuentra palabras para ponderar en su justa medida el objeto de su discurso» (Curtius 1976, I: 231-235 y Casas Rigall 1995: 115); esto le permite magnificar la muerte del conde:

dapño vi tan infinito
 todo el pueblo lamentar
 que no sé fundar escrito
 que lo pueda recontar (vv. 69-72).

De corte parecido es 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», un *dezir* funerario con la muerte de Juan Pimentel, conde de Mayorga, como origen de la composición. También aquí Agraz destaca las virtudes del finado:

Más avía: buen semblante
amador de la verdat,
en guardar el amistat
era muy perseverante (vv. 17-20).

Pero faltan la lamentación por su muerte y el ensalzamiento de su sucesor, esenciales en el planto, por lo que la pieza presenta características que lo vinculan con el epitafio; este, como ya ha sugerido Michel Garcia, cumple con una doble finalidad: «mantener viva la memoria del difunto y hacer resaltar su ejemplaridad» (2003: 64). De ambos aspectos da cuenta el poeta:

era moço e avisado,
esforçado e bien trayente
e muy singular, amado,
animoso a toda gente (vv. 5-8).

Nuevamente puede notarse la profusa enumeración de sus cualidades, que se pone de relieve mediante los adverbios *Ítem* y *Más*, ambos colocados al comienzo de la segunda y la tercera estrofa respectivamente.

Algunas de las formas léxicas que sirven para encomiar al conde se hallan en posición de rima: *constante* (v. 16), *verdat* (v. 18), *amistat* (v. 19), *perseverante* (v. 20), entre otras, dan buena cuenta de su talla humana, a la que se suma su ejemplaridad como hombre piadoso que muere en paz con Dios, pues

en la su postrimería
ovo mucha contrición:
demandando redención
sus lágrimas despendía (vv. 25-28).

En estos versos se trasluce, además, una de las grandes preocupaciones del hombre medieval, en palabras de Huizinga, «la preparación para la muerte y las consecuencias para el alma» (1984: 194-212). De ahí la importancia de la contrición, condición indispensable que garantiza la salvación y la vida eterna, de la que ya Juan Ruiz nos hace saber al tratar la confesión de don Carnal (Joset 1990: 485-497); Agraz, por su parte, muestra su inquietud por este acto de penitencia en otras tres piezas (7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», nota 25-28; 14-ID 0396 «Rey, que siempre

deseastes», nota 71-72; y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», notas 55-63 y 66-69).

El carácter elegíaco también tiene presencia en **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique», nuevamente dedicado a la muerte del de Niebla, y **6-ID 0380** «En casa del rey d'España», en el que el fallecimiento de Juan Pimentel vuelve a ser el centro de la composición. Ambos textos se caracterizan por el uso de la fórmula retórica de la primera persona: «Yo me só el conde Enrique» (v. 1), en el caso del primero, y «Yo, el conde sin ventura» (v. 5), en el segundo, confieren un estilo de autopanegírico póstumo a las composiciones²⁵¹. Pero este paralelismo es meramente formal, pues presentan diferencias significativas de contenido que, sin obviar la muerte como punto de partida para la confección de las piezas, las aleja temáticamente.

En **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique» asistimos al relato del episodio histórico en que el conde de Niebla pierde la vida:

Sepultado fui en la playa
de la costa de la mar,
ferido de un' azagaya
combatiendo a Gibraltar (vv. 5-8).

En la narración, en la que abundan sustantivos y verbos, resulta recurrente —casi obsesivo— el empleo de términos pertenecientes al campo semántico de la muerte: además de *sepultado* (vv. 4 y 5), no faltan expresiones como *prendí la muerte*

²⁵¹ Con estas palabras definía Michel Garcia la composición de Agraz y destacaba el comienzo análogo empleado por Pedro de Escavias en el romance ID 2922 «Yo me só el infante Enrique» (HH1-96); la similitud del inicio de ambos poemas lo llevó a sugerir que un joven Escavias pudiese haber conocido la obra de Agraz e incluso al poeta, y hubiese optado por esta misma fórmula inicial para narrar la vida de Enrique, fallecido en 1445. Además de este, Garcia ofrece otro romance que también parece haber bebido de esta tradición: se trata de ID 3713 «Yo me soy la reina biuda» (MP4a-64), en el que toma la voz una ausente reina Isabel, madre de Isabel la Católica, durante su viudez y triste retiro en Arévalo (1995: 87-101). Son varios los de este tipo que, sin reproducir exactamente la fórmula inicial, otorgan la palabra a un muerto que relata su tragedia; sirvan de ejemplo ID 7332 «Yo m'estando en Coimbra» (PS1-70) y «Yo me estando en Giromena» dos en los que la propia Inés de Castro narra los prolegómenos y el momento de su asesinato respectivamente (Stefano 1993: 251-261). Dentro del terreno cancioneril hemos de recordar el *Doctrinal de privados* del marqués de Santillana, escrito tras la muerte de Álvaro de Luna en 1453; se trata de una composición moralizante que el poeta pone en boca del condestable, al que hace hablar tras su defunción. En cuanto a usos anteriores de este tipo de recurso, tan solo he podido encontrar una pieza de Francisco Imperial, ID 1378 «Yo me só uno que bivo» (PN1-243), cuyo íncipit ya anuncia un contenido completamente opuesto al funerario que nos ocupa; de este hecho podemos nuevamente deducir la originalidad de Agraz frente a otros vates cuatrocentistas coetáneos a la hora de abordar una obra de tipo elegíaco desde la perspectiva del difunto.

(v. 11), *donde fenesçí* (v. 19) o *en la guerra es el morir* (v. 21), ni tampoco descripciones que guardan relación con la forma de morir:

Como prender non quesieron
ninguno de mis criados,
cruelmente padescieron
ante mí descabeçados (vv. 25-28).

Según vemos, el poeta no escatima recursos para retratar duras escenas en las que se pierde la vida, lo que, en cierto modo, lo sitúa como hombre de su tiempo; y es que, como afirma Huizinga, «no hay época que haya impreso a todo el mundo la imagen de la muerte con tan continuada insistencia como el siglo XV» (1984: 194). Por eso continúa con el panorama desolador de la matanza, en el que también ensalza la religión profesada por los soldados fallecidos:

Amén, porque fenesçimos
en la fe de los christianos
e martirio padescimos
por sanguinolentas manos (vv. 53-56).

Conviene recordar que la Baja Edad Media se caracteriza por su «religiocentrismo», que lleva al hombre a manifestar su intensidad para expresar la pérdida (Saguar 2015: 48); de ahí la crudeza de las imágenes que presenta Agraz.

En 6-ID 0380 «En casa del rey d'España», el más extenso de todos sus poemas, Agraz da voz al conde de Mayorga, pero, a diferencia de lo que hace en el anterior, omite el relato de acciones heroicas o el simple accidente de entrenamiento en el que el noble perdió la vida. Aun así, sugiere de forma genérica el motivo al recordarnos que

Moçedat e valentía
no me pudo dar valía:
a la muerte tan impía
no vale fuerça ni manos (vv. 17-20).

En el *dezir* el poeta pone en boca de Juan Pimentel un sermón dirigido a los *mançebos* de la casa del rey en el que la reflexión sobre la vida y la muerte a partir de los preceptos de la Iglesia hace que desarrolle, en palabras de Vendrell, «su capacidad ascético-moral» (1945: 38). Se trata, por tanto, de una recopilación doctrinal de aquellos asuntos que, llegada la hora de rendir cuentas ante Dios, a todo cristiano deben preocupar. En este sentido, hace hincapié en el carácter

irreversible de la muerte («a este mundo non vuelto / ninguno puede ser suelto / deque viene a tal clausura», vv. 10-12), y también en lo imprevisible de su llegada («que la muerte así saltea / como ladrón en la vía», vv. 147-148; «no cuidando me fallar / tan en breve con los reos», vv. 159-160); todo con el desprecio de la vida terrenal como enseñanza principal («Por ser del mundo señor / no querría ser oy bivo, vv. 85-86), cuyo carácter doctrinal se adivina en la exhortación con que comienza la copla III:

¡O, mançebos cortesanos,
non fiés en este mundo!
en el çentro muy profundo
mi cuerpo comen gusanos (vv. 13-16).

La apelación a los *mançebos* encerrada en estos versos halla su explicación en la edad del fallecido, muerto a deshora, que trata de advertirlos. Por ello, parte de la meditación sobre el *tempus fugit* para abordar, de modo contundente, el poder igualatorio de la muerte:

Si la tierra me crio,
la tierra me consumió,
que todo quanto nasció
pasa por tal ordenança (vv. 25-28).

La nulidad del poder terrenal lleva al portavoz poético a trazar una pincelada en el lienzo del *ubi sunt*, que introduce mediante una pregunta, «vieja técnica procedente de la Biblia, de los Santos Padres y, sobre todo, de Boecio» (Díez Garretas 1989: 20):

¿Qué me valió la riqueza
de tal padre, de ermanos
et parientes tan çercanos,
en quien es tanta grandeza? (vv. 29-32).

En su *memento mori* no falta la reflexión sobre las tentaciones del mundo de los vivos («et la carne así movable / a deseo e vanagloria», vv. 67-68), encarnadas en la figura del *dragón tan empecible* (v. 66), esto es, el demonio; de ahí su insistente recomendación a los *mançebos* sobre la práctica de obras de misericordia, para lo que se vale de construcciones bimembres paralelísticas en varias ocasiones («Si vestistes los desnudos, / si fartastes los hambrientos», vv. 109-110). Tampoco descuida el precepto cristiano del arrepentimiento, fundamental en la salvación del alma, por

lo que, al igual que en otras ocasiones, hace hincapié en la *contrición* (v. 99), sin olvidarse de compasión de la Virgen (v. 125), tema común en multitud de composiciones a lo largo de la Edad Media (Le Gentil 1949-1952, I: 317). Finalmente, tras asumir la entrada de su alma en el purgatorio (*el atroçe consistorio*, v. 172), lugar que infundía temor al hombre medieval (Saguar 2015: 39), redondea la pieza una oración a Cristo, con quien Pimentel expresa su deseo de reunirse, lo que será motivo de su *letícia* (v. 184).

Como puede verse, el *dezir* de Agraz cumple con las normas retóricas del sermón (*docere, delectare, movere*), que le permiten ser generoso en el estilo expositivo de las realidades del mundo, entrecortadas por apelaciones a sus oyentes y afirmaciones doctrinales o conclusivas, como procederá Jorge Manrique años más tarde en sus conocidas *Coplas*²⁵². Para conseguir el efecto deseado, no duda en emplear recursos que le permiten reiterar sus máximas y reflexiones. Así, además de los paralelismos sintácticos, presentes en todo el poema y profusamente desplegados en la estrofa XV (vv. 109-116), no es parco en interrogaciones retóricas, propias del sermón, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

¿Por debdo ni por criança,
con todo su gran poder,
qué me pudo el rey valer
a mi triste malandança? (vv. 21-24).

Tampoco faltan las antítesis (*suelto-clausura*, vv. 11.12; *consumió-nasçió*, vv. 26-27; *enemigo-amigo*, 117-120, *pecado-librado*, vv. 130-131); la reduplicación (*riqueza, grandeza*, vv. 29 y 32), que se transforma en geminación cuando la expresión de dolor así lo exige (*quexoso, cruel, triste*, vv. 37, 38 y 40); el epíteto, necesario para describir su fallecimiento (*muerte tan impía*, v. 19; *mortal daño terrible*, v. 154); así como las perífrasis, empleadas para referirse a los motivos graves, como la muerte («aquesta qu'en un momento / esecuta su crüeza», vv. 35-36), el demonio (*mi adverso*, v. 90), el infierno (*aquel perdurable fuego*, v. 139), Dios (*el gran jusgador*, v. 49) y, de modo muy especial, la Virgen (*aquella luç que guía*, v. 125; *la sin fñ interçedente*, v. 134).

Tras este análisis, conviene detenerse en 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» a fin de realizar algunas precisiones.

²⁵² Con estas palabras analiza Salinas la gran composición elegíaca de este poeta tardomedieval (1980: 335).

En el segundo encontramos, por un lado, elementos que lo ligan al género del planto, pues Agraz recuerda las distintas virtudes y cualidades del conde, sobre algunas de las cuales se extendía en el primero; por otro lado, la pieza se aproxima al género del epitafio, de larga andadura en la tradición clásica y que retomará con éxito la poesía del Siglo de Oro²⁵³. Por lo que atañe a los elementos del planto de 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», cabe suponer que se hiciese necesario ponerlos de relieve ya que 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» se pone en boca del propio conde de Mayorga, que no ofrece de sí mismo un elogio encomiástico, sino que, de modo ponderado, alude a algunas de sus características y virtudes, que más bien se desprenden de lo que indica en su discurso, en el que presumiblemente pesó el fuerte carácter moralizante y reflexivo que impregna la elegía (a la postre, nos hace llegar el mensaje de que de nada sirven el saber, los hechos de armas o el buen linaje). Quizás por ello, Agraz ofrece en 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» relación de sus cualidades al recordar el *estado* en que murió Pimentel. A mi juicio, hay, además, claros elementos que permiten ligar la composición con el género del epitafio, comenzando por el íncipit «Aquí yaze sepultado», fórmula empleada ya en las inscripciones de algunos sepulcros para presentar al difunto, cuyo nombre se menciona, así como la fecha de su fallecimiento, datos que ofrece también este *deszir*, precisando con exactitud la edad y la fecha del deceso en la última copla. En este sentido, hemos de recordar que ya en la contienda entre Agraz y Marmolejo, dos son los epitafios, de corte burlesco, para sendas sepulturas: en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», Agraz proponía «El mayor borracho çafio / de Castilla y de Aragón» (vv. 23-24) para la tumba del sevillano; por su parte, Baena sugiere para la de Agraz «Aquí yaze un gran traidor, / rebovedor, / muy perversa criatura, / que murió por su locura» (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», vv. 296-299), que, como vemos, mantiene la misma fórmula introductoria de 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado». El poeta estaba, por tanto, familiarizado con este tipo de texto fúnebre²⁵⁴.

En la literatura española, encontramos ya en el siglo XIV el *petafio* que compuso Juan Ruiz tras la muerte de Urraca, integrado por tres cuadernas, pero

²⁵³ En esta, no obstante, hay tendencia al epitafio burlesco; para el género en esta época, puede consultarse Montero Reguera 2011.

²⁵⁴ Y es que existen muestras de epitafios en otra literatura peninsular, como el que Martos estudia en la obra de Roís de Corella, quien lo pone en la sepultura de Bernat (2021; 4.2.2).

hay en los cancioneros otras muestras de esta categoría poética. Como tales, hemos de considerar la serie que inicia Villasandino con ID 0513 «Mi nombre fue don Enrique», un poema cuya rúbrica anticipa el tipo de texto ante el que nos hallamos: *Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez para la tumba del Rey don Enrique el viejo*, en el que es el propio monarca el que nos proporciona su nombre y también algunas de sus hazañas y cualidades. En ese conjunto se incluyen tres *dezires* más, semejantes en contenido al anterior; el íncipit de dos de ellos es casi idéntico al que ahora me ocupa: ID 1196 «Aquí yaze un Rey muy afortunado» e ID 1198 «Aquí yaz' doña Leonor», con sendos epígrafes que sintetizan el anteriormente mencionado: *A la tumba del rey don Juan [Juan I]* y *A la tumba de la Reina doña Leonor*; en ellos no oímos ya la voz de los difuntos, sino que el poema, al igual que el de Agraz, está en tercera persona. Todavía después encontramos otros epitafios, como ocurre con el debido a Romero, ID 2071 «Aquí yaze sepultado», cuya rúbrica en MP2 reza *Letra que está en la sepultura del Conde don Perañures en la yglesia Mayor de Valladolid*²⁵⁵; según advierte Pérez Priego, el epitafio es destacado en el *Diálogo de la lengua* como «el más celebrado que tenemos» (2000: 234)²⁵⁶. Todos estos ejemplos nos llevan a epitafios serios que conmemoran la memoria del difunto y proporcionan datos sobre su vida²⁵⁷.

Creo muy posible que la rúbrica que introduce el 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» (*Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde de Mayorga*) aluda al hecho de que sobre el escudo, elemento caracterizador de cualquier guerrero que quizás se colocaría en la sepultura, se hubiese desplegado un pergamino con la letra del poema, que tal vez incluso sería declamado a modo despedida solemne²⁵⁸; algo semejante relata Gonzalo Argote de Molina a propósito de lo sucedido en la despedida de Macías:

El cuerpo de Macías fue sepultado en la Iglesia de Santa Catalina del castillo de Arjonilla, donde llevado en hombros de los nobles caballeros y escuderos de la

²⁵⁵ Se conserva en MN19 y en MP2. A Romero, canónigo de Valladolid, Dutton le atribuye tan solo este texto (1990-1991, VII: 430).

²⁵⁶ Y es que Valdés disculpa «la condensación y agudeza sentenciosa de los epitafios poéticos funerarios» (ibídem).

²⁵⁷ Con todo, en 14CG encontramos alguno monoestrófico también de carácter serio, debido a Soria: ID 2032 «Aquí tiene poca tierra», cuyo epígrafe anuncia: *Otra suya que puso sobre la sepultura del Duque Valentino* (González Cuenca 2004, IV: 203).

²⁵⁸ La lanza y el escudo, por la que pregunta la voz poética a Guillén Peraza, sirven al lector actual de única referencia para deducir la condición de guerrero del mismo.

comarca, le dieron honrosa sepultura. Y poniendo la sangrienta lanza encima de ella, quedó allí su lastimosa memoria en una letra, que así decía [se copian a continuación unos versos que recoge] (Argote 1866 :555).

3.4.1.3. POEMAS POLÍTICOS

Al igual que elogia en sus *dezires* a Enrique de Guzmán y a Juan Alfonso Pimentel, Agraz ensalza a Juan II en dos composiciones de tipo político: **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» y **15-ID «0382»** «Yo vos quiero revelar»²⁵⁹. Compuestas tras la ejecución de don Álvaro de Luna, en ellas se subraya el papel del monarca en la decisión sobre la muerte del condestable:

Rey, que siempre deseastes	Pues dezitme ¿quál paçiente
bien fazer e bien bevir,	da lugar sin voluntad
pues del sueño despertastes,	que otro sea presidente
non vos tornés a dormir (vv. 1-4).	en su casa e potestad? (vv. 69-72).

En ambas la figura del rey descuella por su sabiduría (vv. 53 y 16 respectivamente) o su bondad (vv. 49 y 23 respectivamente), y la loa se orquesta con lugares comunes del género epidíctico, como la condición divina del monarca:

que Dios quiere consentir	Ordenó Dios una ley
que vuestra real persona	para fin de nos salvar
presto pueda redemir	e crió tan noble rey
lo que cumple a la corona (vv. 5-8).	para nos aministrar (vv. 5-8).

También contienen múltiples referencias a su valor ejemplar:

mas grant rey, buen cavallero	todo es el su pensar
con términos de prudencia,	en la orden de justicia:
figuradvos justiciero	corregir e reparar
a la iniqua andolencia (vv. 13-16).	lo que viene a su noticia (vv. 9-12).

El poeta exalta sus virtudes, entre las que destaca, con insistencia, la piedad: «que rey misericordioso / non careçe de nobleza» (vv. 54-55) y «qu'es un templo de clemencia. / Perdona de buena mente (vv. 23 y 37); a veces bajo la forma de una sugerencia sobre el buen gobierno, como en **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes»:

²⁵⁹ Analizo ambas piezas a la par, de modo que, a menos que indique lo contrario, todos los versos extraídos se presentan así: a la izquierda figuran los de **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» y a la derecha los de **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar». Cuando los ejemplos se ofrecen en párrafo, primero consigno los de **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» y, a continuación, los de **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar».

Mas, señor, quien vos dixere
 que apartedes la clemencia,
 si su señor requiriere:
 rota va la conciencia (vv. 61-64).

En otras ocasiones, con el elogio como único propósito, como en **15-ID «0382»** «Yo vos quiero revelar»:

tiénenlo en grant estima,
 cántanle con omildad,
 se declara esta, e rima,
 en el rey: la piedad (vv. 57-60).

Y no falta la expresión de firmeza contra los desleales, toda una declaración de intenciones políticas: «Galardones por servicio, / a los trasgresores, pena» (vv. 33-34) y «a ninguno non consiente / fuerza nin deshonestad» (vv. 39-40); sin perder de vista una particular demanda del poeta en **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», en que anima al rey a eliminar los tributos (v. 17), pues

Nuestros fijos increpados,
 señor, biven de lazeria,
 días há que molestados
 con los tragos de miseria (vv. 21-24).

Agraz no deja al azar los procedimientos retóricos empleados, entre los que destaca, por su profusión, el paralelismo, tanto sintáctico como semántico, que recorre ambas piezas en algunos de los ejemplos vistos. Así, **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» contiene algún modelo de cualidades regias como «bien fazer e bien bevir» (v. 2) y la fórmula laudatoria «mas grant rey, buen caballero» (v. 13). Por su parte, **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar» nos ofrece otros que apuntan a su deber, como «corregir e reparar» (v. 11) o a su calidad humana, como «sin mal zelo nin carcoma» (v. 15); pero también pueden extraerse algunos que describen al pueblo, como la políptoton verbal en «guerrear, non guerreados» (v. 31), o en «muy armados e vestidos» (v. 33). Y tampoco se olvida de incluir un refrán, esta vez en el segundo de los poemas aquí tratados, que recuerda la incuestionable autoridad del poder real: «Como acatan las avejas / la maestra por mayor» (vv. 47-48); de hecho, no duda en ampliar el contenido de estos versos a lo largo de las siguientes estrofas, en las que desarrolla una *fablilla*.

Los siguientes poemas incluidos en esta sección giran en torno a las figuras de Álvaro de Luna y Gutierre de Sotomayor. La ejecución del primero origina los versos de **13-ID 0399** «El tragón gusano coma», una esparsa con tintes políticos en la que el poeta abandona el carácter doctrinal que veíamos en los textos precedentes; en lugar de recordar los ideales del buen cristiano a partir de los dogmas de la Iglesia, ahora ataca al condestable por su desmesurada ansia de poder y riqueza. Y lo hace imprimiendo cierto tono macabro a algunos de sus versos con una única finalidad: el escarnio y la burla absoluta como medio para lograrlo. A pesar de su brevedad, el íncipit resulta impactante, pues el poeta llama *gusano* al condestable, probablemente aludiendo a su cadáver en descomposición, que causaría el rechazo del público; tampoco deja lugar a dudas el adjetivo calificativo empleado, que describe perfectamente la manifiesta acumulación de bienes que llevaron al fallecido privado a suscitar los recelos de no pocos nobles y, por ende, su ejecución, refrendada por el rey. Al igual que en el sirventés político, el poeta se hace vocero de un país o de un gran señor (Riquer 1975: 56); en este caso se trata de Juan II y de una facción de la nobleza, cansada —también envidiosa— de la desmedida ambición del condestable. Por este motivo, el poeta tan solo necesita cuatro versos que expresen esta circunstancia a un público que comprendería su significado sin dificultad:

El tragón gusano coma,
 non al modo que solía,
 reveze la glotonía,
 non se farte de carcoma (vv. 1-4).

Y es que el otrora privado de Juan II se convierte en *gusano*, traspasando la metáfora de la muerte hasta lo hiperbólico: «El tragón gusano coma / non al modo que solía» (vv. 1-2); y la mofa continúa, esta vez con un auténtico aire de reproche, cuando el poeta explica la razón de su muerte desde la imagen creada, esto es, su exagerada avidez: «reveze la glotonía, / non se farte de carcoma» (vv. 3-4). Como vemos, se recrea en el empleo de la parodia y de lo grotesco, recursos bien conocidos que ya forman parte del género de las Danzas de la Muerte (Infantes 1997: 61). Además, se vale de la paronomasia (*coma-carcoma*; vv. 1 y 4) en posición de rima para reforzar la sátira.

Tras alabar la decisión de Juan II de ejecutar al condestable (vv. 5-8), Agraz no guarda palabras de esperanza para él; al contrario, la esparsa finaliza con la

constatación de su castigo (hemos de entender la muerte) como fruto de la reciprocidad de la justicia: la políptoton «tome, que lo suyo toma» (v. 12) se torna en ley del talión, que, si bien tiene su origen en el «ojo por ojo, diente por diente» (*Biblia*, Deum, 19, 21), ninguna relación guarda con los preceptos cristianos sobre el amor y el perdón al enemigo establecidos por Jesús (*Biblia*, Mt, 5, 38-48).

En 18-ID 0398 «El maestre don Gutierre», Agraz recupera algunos de los tópicos vertidos en los poemas anteriores, pero todos sirven de ensañamiento en un *dezir* que cuenta con don Gutierre de Sotomayor, maestre de Alcántara, como dedicatario de sus dardos. Tan contundente se muestra, que es la propia Muerte la que lo invoca («vengo por vós»; v. 2) y le hace ver las consecuencias de una vida caracterizada por la soberbia, la vanidad y otro tipo de pecados. Por este motivo le dice

Demándanvos del infierno,
socorredvos a clemencia.
mas fállanvos un quaderno
de infinita violencia (vv. 5-8).

No faltan las acusaciones entonadas en el canto del *ubi sunt*, aquí muy significativas al tratarse de un personaje que merece reprobación por cuanto los métodos empleados en la acumulación de riqueza son de dudosa honestidad:

Las mieses e los ganados,
vuestras ricas granjerías
cábsanvos de pecados
por muchas diversas vías:
robos, fuerças, demasías (vv. 14-18).

Y se introduce en el terreno de lo macabro, el aspecto más grosero de la muerte que, como afirma Ferrer García, es el que mejor penetraba en la mentalidad del hombre medieval (2007: 111); se trata de una imagen de la descomposición del cadáver que retrata la realidad del maestre:

solo dos pasos de tierra
vos adotan por morada,
vós, el çevo de gusanos,
vuestra carne aborresçida (21-24).

Para, a continuación, ofrecer la sentencia cuya enseñanza ejemplar todo cristiano debe seguir: «por los deseos mundanos / perdemos aquella vida / que de gloria es infinita» (vv. 25-27).

Las críticas a don Gutierre prosiguen en las dos novenas siguientes, que engloban el desafecto de sus hijos —quizás una de las consecuencias más graves para un padre— y la acusación de haber cometido dos pecados capitales: «con la soberbia ligado / y vencido de avaricias» (vv. 37-38); también se vale de la *amplificatio* y la isodinamia por negación para censurar su infinita ambición personal: «usar de la voluntad, /la razón nunca seguir» (vv. 41-42); y no duda en emplear la políptoton nominal para, de forma muy expresiva, describir cómo debía de sentirse tras toda una vida de pecados y excesos: «el más triste de los tristes» (v. 49). Sin embargo, el peor de los castigos es la ausencia de confesión, hecho que amenaza con condenar definitivamente su alma:

quisistes remunerar,
no menos pedir perdón,
el tiempo non dio lugar
a larga satisfacción:
¡o, qué grave confesión! (vv. 50-54).

Las enseñanzas de San Agustín contienen todos los elementos del concepto cristiano del óbito de una persona, entre los que se halla el terror que provoca la muerte segunda, es decir, la amenaza de un castigo eterno (Martínez Gil 1996: 13). Con todo, al igual que sucede en **6-ID 0380** «En casa del rey d’España», Agraz guarda una última esperanza al maestro: si en este la Virgen se hace cargo del alma del difunto (estrofas XVII y XVIII), en **18-ID 0398** «El maestro don Gutierre» el salvador *in extremis* es el mismo Jesucristo, pues «su grant fecho es perdonar / los conformados con él» (vv. 56-57). De hecho, la finida cierra el sermón implícito en el poema con una muestra del poder de Dios para con aquellos que, en el momento decisivo, hayan mostrado una pizca de arrepentimiento, principio básico para todo cristiano que puede acercar su alma a la salvación pese a la falta del sacramento de la penitencia: «pues ovistes contrición, / fagan remuneración» (vv. 66-67).

3.4.1.4. RELIGIÓN

Como afirma Huizinga, el espíritu crítico y científico que impera en los siglos XIV y XV se manifiesta por una inquietud política, cultural, social y humanista, que se extiende a preocupaciones de índole filosófica y teológica (1984: 232-271). En este marco se integra **19-ID 2890** «Virgen, madre singular», única

composición que versa enteramente sobre tema religioso, cuya rúbrica ya específica *Oras de la cruz fechas por Jobán Agraz*. Introducidas a modo de ofrenda a la Virgen (vv. 1-4), el poeta toma las horas canónicas como molde para la narración de la pasión y muerte de Jesús, uno de los más altos temas de la poesía religiosa medieval (Le Gentil 1949-1956, I: 316). No ha de olvidarse, además, que este guarda relación con la obsesión del hombre por la muerte, como ya ha mostrado Agraz en no pocas composiciones (3.4.1.2 y 3.4.1.3); y es que según Gernert, «el gran interés de la Edad Media en la crucifixión y en las penurias de Cristo está sin duda vinculado a la omnipresencia de la muerte y del continuo recuerdo del carácter transitorio de la existencia humana» (2009, I: 129).

El poema se inscribe en la tradición de los Libros de Horas, cuya difusión en Castilla tuvo lugar a partir de 1450 entre las más altas instancias del reino (ibídem: 80): en estos figuraban las conocidas como Horas de la Pasión —también Horas de la Cruz, al igual que las versificadas por Agraz—, que, junto a las Horas del Espíritu Santo y otro tipo de oraciones, se hallaban «intercaladas en diferentes lugares [...], ocasionalmente entre las Horas a la Virgen» (Franco Mata 2020: 546). De ello se deduce que Agraz testimonia una etapa temprana, en la que las Horas de la Pasión han de ser bien conocidas ya, posiblemente porque se rezaban y cantaban, de lo que dan fe distintas esculturas y retablos, denominados de la Pasión, repartidos por iglesias y catedrales peninsulares y europeas (ibídem: 555-558). Además, debía de conocer las antífonas, himnos y oraciones que normalmente se insertaban en los Libros de Horas en general y estaban en latín, lengua de difusión de la doctrina de la Iglesia

Para la construcción del relato, Agraz se vale de *maitines*, *prima*, *tercia*, *sesta*, *nona*, *vespertina* y *completas* como patrón de oración, al modo de las horas de rezo en los monasterios, y a ellas acopla las últimas escenas de la vida de Cristo; no faltan todos los elementos que, en una atmósfera de patetismo, contribuyen a crear la relación entre realismo y simbolismo, como los azotes, la corona de espinas, la misma crucifixión y el costado de Jesús atravesado por la lanza. Estos grandes momentos de la Pasión moverían el alma del lector, pues, a pesar de ser un *dezir* narrativo, en él se percibe un lirismo análogo al que los autores del XV imprimen a sus composiciones de tipo amoroso (Franco Mata 2020: 546).

Así, la Pasión comienza con *maitines*, hora a la que «tu fijo santo fue preso» (v. 6); continúa con la *prima*, en la que se narra la comparecencia de Jesús ante Pilatos (v. 14) y cómo este «es açotado / por mano de pecadores» (vv. 19-20). La *terçia* se centra en el momento en que los soldados ponen a Jesús un manto y se burlan por estar *de espinas coronado* (v. 28). En la hora *sesta* tiene lugar la crucifixión junto a los dos ladrones y la escena de la esponja empapada en vinagre: «un brebajo tal le dieron / de mezcladas infeçiones» (vv. 35-36). Y no se olvida del suceso de la lanza con la que un romano atraviesa su costado en la hora *nona*, que también engloba el momento de la muerte y los fenómenos sobrenaturales que le sucedieron: «Fizo el mundo terremoto, / el sol todo escureçido / y el velo del templo roto» (vv. 42-44). Las horas *vespertina* y *completas* recogen el descenso de la cruz y la sepultura de su cuerpo respectivamente, para finalizar el poema con una invocación a Cristo, una oración en que el poeta pide «líbranos de perdición, / pues que ya nos redemiste» (vv. 67-68).

Sin ser el eje de las composiciones, lo cierto es que Agraz incorpora otras referencias religiosas en algunas de ellas, todas afiliadas al imaginario cristiano de una época en la que, como sugiere Díez Garretas, la poesía sirve de «vehículo expresivo para recoger las preocupaciones doctrinales» (1989: 20). De hecho, no es esta la primera vez que se vale de Jesús crucificado para dar fin a una de sus piezas; como ya se ha visto, el cierre de **6-ID 0380** «En casa del rey d’España» es una oración de intención semejante:

D’aquel muy santo cordero
qu’espirió en el madero,
brevemente d’él espero
provisión de mi letiçia (vv. 181-184).

Algo parecido sucede en **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», cuya penúltima novena comienza «Mas aquel Dios Emanuel, / su grant fecho es perdonar / los conformados con él» (vv. 55-57). Y también en **6-ID 0380** «En casa del rey d’España» puede destacarse la alusión a la Virgen María, a quien invoca mediante una oración extraída de la conocida *Salve Regina Misericordiae*: «¡o clemens virgo Maria!» (v. 128).

La doctrina cristiana garantiza la vida eterna para el alma de aquellos que, tras el juicio divino, estén libres de pecado; en este sentido se expresa nuestro vate en **6-ID 0380** «En casa del rey d’España»: «Unos irán a la gloria, / donde’l justo

bendirán» (vv. 61-62). Y establece una estancia en el purgatorio para quienes han de expiar sus culpas antes de alcanzar la inmortalidad: «la carne come la tierra, / el alma va al purgatorio» (vv. 167-168). Los que no tienen salvación van al infierno, custodiado por Satanás; es el ángel caído un símbolo de la tentación para el hombre, y Agraz lo animaliza al referirse a él como *el dragón tan empecible* (v. 66), identificación muy corriente durante la Edad Media (Malaxecheverría 1999: 223-224). De hecho, no es esta la única ocasión en que se vale de la imagen de este animal como símbolo del mal, de la que dan cuenta dos *dezires* políticos ya comentados: **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» (v. 38) y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre» (v. 28).

Además de acciones caritativas fijadas por la Iglesia católica, como las obras de misericordia (**6-ID 0380** «En casa del rey d'España», vv. 109-116), también se adentra en el terreno de la teología: desde las *virtudes theologales*, que caracterizan el comportamiento del rey (**15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», v. 42), a la teoría agustina que considera a Dios como el *summum bonum*, el *Vien Sumo Verdadero* en palabras de Agraz, (**14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», v. 27). Y su conocimiento de la materia religiosa se extiende a casos bíblicos integrados en el conocido como «ciclo parahistórico o midrástico, conformado por historias sobre todo comportamiento según la Ley» (Toro Pascua 2008: 18-19): se vale de este tipo de ejemplos al dar cuenta de la conducta bondadosa de Esther, mujer del rey persa Asuero, en **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes» (vv. 25-26); o el del rey Nabuco y Daniel en **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», que toma como metáfora de confianza y lealtad (vv. 73-76).

3.4.1.5. POESÍA DE ENTRETENIMIENTO

3.4.1.5.1. ENTRE BROMAS Y VERAS

La broma es eje central en dos poemas del autor que revelan una realidad muy común para tantos otros poetas medievales cuya manutención dependía de un noble o de un rey, ya que su quehacer literario siempre se producía en alguna corte. Se trata de **16-ID 1860** «Leerán esta materia» y **17-ID 1735** «Catad que vos comeré», composiciones en las que Agraz deja clara su intención petitoria fruto de las estrecheces que pasa y parece presentar una suerte de relación a la que, incluso,

pone título en la primera pieza: «De la lazeria / que pasamos en la corte» (vv. 3-4); en la segunda es la rúbrica la que, de modo certero, anticipa el contenido: *Dezir que fizo Juan Agraz quando se fizo paparresolla*. En ambas piezas el humor es el denominador común, hecho que confirma su creación en presencia de un público ávido de risa y entretenimiento, dispuesto a escuchar todas las quejas del poeta en un tono cómico.

Así, en **16-ID 1860** «Leerán esta materia» Agraz se centra en el pequeño espacio en que viven y duermen: «tenemos tres escuderos / dos caveçales, no más» (vv. 11-12). También dedica unos versos a la falta de un techo que los cobije, antífrasis cuya ironía provocaría la carcajada:

Mas avemos un consuelo
 en verdad qu'es alegría:
 que miramos en el çielo
 e gozamos de la fría (vv. 17-20).

Y no olvida un último elemento cómico, que lo identifica doblemente con el estrato más humilde de la sociedad y con el más menospreciado: los labradores y los moros, para los que «el nuestro manjar mejor / es de la vaca cozida» (vv. 27-28).

Por su parte, **17-ID 1735** «Catad que vos comeré» comienza con una representación del poeta como *paparresolla*, personaje imaginario equivalente al coco actual que, en lugar de comer niños, engulle todo tipo de objetos y de animales:

Que m'è tragado un argolla;
 ¿señores, qué vos diré?
 Entera tragué una haca
 con su silla y con su brida (vv. 6-9).

La acumulación de hipérbolos relativas a la ingesta produciría la hilaridad, habida cuenta de la disparatada dieta; tal es su hambre que acaba con todas las existencias, de ahí su queja: «e non fallo más que trague / ni dinero que me pague. / ¿Quién me quiere dar soldada?» (vv. 19-21). Tampoco falta la ironía cuando enumera, posiblemente delante del público, las comodidades de las que le gustaría disfrutar:

tarde me querría erguir,
 querría echado yantar (vv. 25-26).
 Querría buen vino puro,
 que soy mucho frío, luego (vv. 29-30).

Llega al extremo de hacer sorna de la vida plácida y desahogada propia de los acaudalados del reino, de lo que se deduce el empleo del humor como una especie de válvula de escape ante los poderosos (Theros 2004: 147)²⁶⁰:

Soy de buena condición:
desque farto estó del todo,
miro dó poner el codo
sin aver información (vv. 36-39).

En la finida el portavoz poético cómicamente nos aclara que posee el «título de tragaçión» (v. 43) y que nadie quiere proveer su sustento: «Los ricos nin los mengoados / non me dan una raçión» (vv. 45-46).

3.4.1.5.2. POESÍA DIALOGADA

3.4.1.5.2.1. SÁTIRA E INVECTIVA

Ligada a la figura de Marmolejo, la mayor aportación de Agraz dentro de este núcleo temático ha de explicarse a partir de su participación en dos intercambios con el poeta sevillano y una secuela del segundo cuyas intervenciones circularon exentas (4.2.2): **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» y **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra». En ellas estamos ante una poesía heredera del sirventés personal trovadoresco, que se basaba en el ataque, la sátira y el sarcasmo (Riquer 1975: 56), con la salvedad de que, en este caso, no ha de perderse de vista el entretenimiento como finalidad del juego poético.

Así, todas las estrofas de los conjuntos **2** y **3** en que escuchamos su voz están cargadas de pullas contra Marmolejo por su adicción a la bebida, campo semántico del que ofrece un repertorio completo: «agotades el vino» y «vebedes por quarenta» (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», vv. 3 y 7) son acusaciones que enlazan con *lo añejo*, *la Ribera* y *el torrontés* (**3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 3, 4 y 6) o *bodegón* y *borracho* (ibídem, vv. 17 y 23). Tampoco escatima el efecto cómico al describir el pendón de Marmolejo en la misma pieza, que no es otro que

²⁶⁰ Ha de recordarse que Agraz carece de la categoría social de otros poetas como Mena o Santillana, lo que lo sitúa en un plano inferior al de los cortesanos a quienes recita sus versos (3.3).

el símbolo anunciador de una taberna: «Un ramo por estandarte / puesto en una cañahexa» (vv. 33-34)

Su última participación (fragmentaria) en el intercambio avanza la cantidad de recipientes, la mayoría de ellos para contener vino, de los que hace a Marmolejo dueño:

Vuestros bienes conocidos
no son perlas ni sortijas,
mas atantas de vasijas
qual no vieron los nascidos (vv. 53-56).

Y de este campo de los contenedores da cuenta Agraz en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» a través de innumerables voces, la mayoría de las veces, organizadas en estructuras bimembres: *pipas y toneles* (v. 33), *taças y gubeles* (v. 37), *barriles y cucharros* (v. 38), *aliaras y botillas* (v. 51), etc.

Además de demostrar un amplio conocimiento de vocablos muy específicos y dialectalismos, Agraz también aprovecha para introducir tópicos que moldea a su manera con el fin de provocar la risa. Este es el caso del *senex amans*, o viejo enamorado, presente en el imaginario popular por medio de expresiones como «viejo que se enamora, cerca tiene su última hora», que el poeta rehace cómicamente para referirse a Marmolejo haciéndonos saber que el objeto de su amor es el vino y este será su perdición, según nos informa en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós»: «estas serán vuestras fines, / viejo desventurado» (vv. 16-17).

Algo semejante sucede con el concepto de la dilapidación de la fortuna, también en esta pieza; Agraz lleva el tema a su terreno para advertir a Marmolejo sobre el consumo excesivo del vino: «hardalearon las viñas / e muriose el thesorero» (vv. 23-24). Pero la mofa se extiende a todos los ámbitos y, retomando el culto al vino, Agraz, de manera similar a lo que los poetas hacen con la *religio amoris*, ahora cargando las tintas en la burla contra su rival, presenta a un Marmolejo que siente adoración por la bebida hasta el punto de rendirle culto. En **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» nos hace saber:

Está más una gran tina
con todas sus pertinencias:
los embudos y abenencias,
todos puestos en hazina,
cinco zaques y una odrina.

Que se dice ser notorio,
 ser el *vuestro oratorio*;
 no os hallan otra cortina (vv. 65-72; cursiva mía).

Este altar ante el que Marmolejo reza supone la culminación de la ironía de Agraz, que comenzaba en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós» con la identificación del sevillano con uno de los recipientes para conservar el vino: «odre bien mal empegado» (vv. 16-18).

Como vemos en esta invectiva entre poetas —atendiendo a la taxonomía elaborada por Scholberg (1971: 256-300)—, todo vale para ensañarse con el oponente en el juego dialéctico²⁶¹. Sin embargo, el hecho de que el gran foco de los dardos de Agraz sea la desmesurada afición al vino de Marmolejo no debe impedirnos pensar que el escritor, consciente de los hábitos en la época, pudiese estar haciendo uso de un mismo elemento para plasmar distintas facetas y pasar de una estocada personal a una costumbre satirizada (Rodríguez Ponce 2003: 613-632). Quizás por esta razón emplea fórmulas en las que parece subyacer alguna paremia, como ocurre en el conjunto **3**: «Un ramo por estandarte / puesto en una cañahexa» (vv. 33-34) y «deudas por los bodegones / juramentos por mesones» (vv. 38-39). El primer ejemplo alude al motivo anunciador de una taberna, que guarda relación con el refrán «Quien no vende vino, no ponga pendón»; el segundo parece evocar la paremia «Por un ladrón, pierden ciento en el mesón», que advierte contra aquellos que consumen vino y no pagan. No estamos aquí ante la cita paremiológica, sino más bien ante una acomodación parafrástica (Casas Rigall 1995: 198), difícil de detectar si no se conoce el refrán²⁶².

Otro recurso que emplea Agraz es la introducción de algunas de sus sentencias mediante un *verbum dicendi*, técnica de la que se sirve para imprimir carácter a su máxima y, al mismo tiempo, provocar la risa, como puede comprobarse en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós»: «mas digo lo verdadero: / hardalearon las viñas / y muriose el thesorero» (vv. 22-24), y también en **3-ID**

²⁶¹ En palabras de Chas Aguión, «el motivo de la disputa no importa, solo el interés por mantenerla y prolongarla, a través de sucesivas réplicas y contrarréplicas hasta agotar la capacidad del rival en la búsqueda de las mismas rimas» (2009: 204).

²⁶² Aunque la finalidad, al igual que ocurre con la cita paremiológica, es estimular la ilustración y el desarrollo exegético de una idea o un motivo (Tomassetti 2017: 63); y es que su carácter sentencioso no pasó desapercibido a los literatos medievales, que utilizaron profusamente el repertorio paremiológico en sus creaciones artísticas (ibídem).

1865 «Mala nueva de la tierra»: «vos diré, Juan Marmolejo, / que no sobra de lo añejo» (vv. 2-3) o

Y dirá en el blasón,
 en el mote del pethafio:
 «El mayor borracho çafío
 de Castilla y de Aragón» (vv. 21-24).

3.4.1.5.2.2. LA HISTORIA A DEBATE

Los loores a la hazaña de Juan de Guzmán por su papel en la liberación de Córdoba de manos de los infantes de Aragón en 1444 tuvieron cabida en un intercambio entre Mena, Agraz y Montoro. A través de **11R1-ID 1806** «Esta tierra sostenida», especialmente en la primera estrofa, Juan Agraz participa en el elogio del conde, cuya persona exalta: «¡o ánima bien naçida / sereno claro con luna» (vv. 3-4); y más adelante declara «justo es de ser amado; / en autos de varonía / para siempre memorado!» (vv. 6-8).

El poeta no desaprovecha la ocasión de un juego poético cortesano para, además, dirigir sus versos a Mena, a quien propone entablar un segundo intercambio. En ellos juega con la sonoridad de las palabras para expresar la realidad y la inmediatez de su composición; por eso halaga a los presentes con una triple aliteración (de los sonidos /s/, /m/ y /a/) y, de nuevo, el empleo de la políptoton, que enfatiza al receptor de sus versos por medio del binomio *vós-vós*: «*vós* por fama: ambos a dos / un diálogo segundo / ordenemos de yo a *vós*» (vv. 18-20; cursiva mía). Y es que Agraz se atreve a contradecir al cordobés, pues, a diferencia de este, ha sido testigo de los hechos ocurridos; por eso le dice «por la vista yo me fundo» (v. 17), anulando la versión de Mena, que cuenta la historia *por fama* (v. 18), es decir, por lo que ha oído.

Finaliza la pieza con el recuerdo a su papel en el enfrentamiento, en la que destaca la antítesis *çisma-calma*; y en los dos últimos versos subraya su sencillez y humildad, esta vez, por medio de otra paremia resolutiva: «pues la çisma faze calma / este que, sin vanagloria, / es más llano que la palma» (vv. 22-24). Más allá de su función ornamental y muestra de virtuosismo, Agraz se vale de este recurso como contrapunto al estilo elevado del *deçir*, práctica habitual entre los poetas

cuatrocentistas, cuya finalidad es producir un «efecto de contraste tonal que engendra sorpresa [...] en el público» (Tomassetti 2017: 84).

3.4.1.5.2.3. JUEGO DE ADIVINANZA

12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer» es la pieza con la que Agraz participa en un intercambio con Santillana, y Montoro, pues los tres dan respuesta a una pregunta que Mena formula al marqués. Se trata de un enigma que sirve al poeta para mostrar su total admiración a dos de las plumas más importantes de la Castilla del momento, Juan de Mena y el marqués de Santillana²⁶³. Aun cuando la composición va dirigida a Mena, sus primeras palabras de loa son para el miembro de la familia Mendoza, representado a través de una fórmula perifrástica doble: «del que amo servir y su voz defender, / que ovo por graçia segunda dester» (vv. 4-5); y se repite con igual finalidad laudatoria por medio de «por quien vós latís, loado seréis» (v. 15). A continuación, elogia a Mena por su calidad como poeta: «reo me hallo, vós sois la sogá / quando yo leo, señor, vuestra plana» (vv. 11-12); y reitera su sumisión a la maestría del cordobés a través de una metáfora náutica, como también procede el marqués en su respuesta a Mena (**12R1-ID 0330** «Si algo yo siento o sé conocer», v. 11): «Vós sois el mástel e yo la mezana / del nudo de gracias que vós avéis» (vv. 10-13). Vuelve Agraz a alabar a Santillana, para lo que emplea una octava completa que exalta su sabiduría (*gran eminencia*, v. 17), su perfección, «pues de defectos a tanto s'esquiva» (v. 18) y, por encima de todo, uno de los ideales del cuatrocientos que va a caracterizar al noble tardomedieval y al hombre prerrenacentista; se trata del caballero de armas y letras, que, en el caso del marqués, ha servido de ejemplo a otros: «A muchos á puesto en la continençia, / de armas vestidos y bien razonar» (vv. 21-22). Y es ahora el turno de responder al enigma propuesto por Mena, cuya solución son los años, los meses y los días, pero el poeta se permite finalizar la pieza con un toque de humor; su amistad con el que inicia el juego le permite, después de alabarlo, sugerir que se ha equivocado al formular la pregunta, pues solo ha tenido en cuenta los meses de 30 días (Tosar

²⁶³ Parece que el primero concedió particular importancia a los enigmas, pues aparecen hasta en seis de sus composiciones (Pérez Priego 1979: 45).

2021a: 364). Por eso Agraz se toma la libertad de manifestar su error «en una pregunta do fallan defetos» (v. 32).

3.4.2. FORMAS Y METRO

El género que más cultiva Agraz es el *dezir*, molde que conviene tanto a sus diatribas, como al elogio de algún personaje, al ensalzamiento de la belleza de una dama, a la expresión de sus quejas al rey o a la narración de la pasión y muerte de Jesús. De las dieciocho piezas que forman su repertorio, la mayoría son *dezires*, dos son canciones y, además, contamos con una esparsa y una *tensó*.

Desde otra perspectiva, hemos de destacar su participación en cuatro diálogos poéticos, tres de los cuales adoptan la forma del *dezir*: si el que mantiene con Marmolejo es iniciado por Agraz con unas coplas injuriosas, otros dos se ajustan a las pautas establecidas por sus interlocutores, en ambos casos dictadas por Juan de Mena, que es quien abre los dos intercambios restantes. También con Marmolejo, como se ha anticipado, se enzarza en una *tensó* construida como un diálogo interestrófico, de la que SA10b conserva muy pocas intervenciones; sin embargo, la voz de Agraz, exenta de la de su interlocutor, conformó un texto diferente recogido en 11CG y 14*JA (3.2).

3.4.2.1. DEZIRES

Son once los conservados de Agraz, pero no todos siguen el mismo esquema: aun cuando se percibe cierta semejanza en algunos de ellos (empleo de una copla introductoria, de una finida...), las formas son variadas y su extensión diversa. En este sentido, el poeta no se aparta de las características del género, pues, como recuerda Chas Aguión,

la libertad compositiva es el rasgo por excelencia, 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 (2016: 650).

En su elaboración Agraz muestra preferencia por la copla de arte menor de tres rimas, como puede comprobarse en 4-ID 0191 «Excelente rey, señor», 6-ID

0380 «En casa del rey d'España», **7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado», **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar» y **19-ID 2890** «Virgen, Madre singular». Se trata de una estrofa de origen gallego-portugués y precedente provenzal que gozó de apogeo en la lírica castellana hasta mediados del siglo XV (Navarro Tomás 1995: 128), hecho que refuerza la cronología propuesta para la composición de sus piezas entre las décadas de 1430 y 1450 (3.3.3).

También **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique» se vale de los recursos estróficos y métricos de la primera mitad del cuatrocientos, presentes en muchos autores del *Cancionero de Baena*: la técnica del encadenado como enlace entre las coplas de la composición, heredera de las *coblas capfinidas* occitanas, y el empleo de *coblas singulares*, que particulariza la rima de cada una de las redondillas. Estos procedimientos, tan frecuentes en la poesía trovadoresca, tienen la finalidad de evitar alteraciones en el enlace estrófico y además facilitar su memorización y recitación (Riquer 1975, I: 43).

Otras veces se decanta por usos métricos menos comunes, como sucede en **8-ID 0383** «Señora doña Marina», *dezir* de loa compuesto en coplas de pie quebrado en las que el verso corto es un pentasílabo, uso que, a diferencia del habitual tetrasílabo, circunscribe al poeta a la corte de Juan II (Navarro Tomás 1995: 137)²⁶⁴. Y lo mismo puede decirse de la copla castellana, estrofa que utiliza en la confección de **16-ID 1860** «Leerán esta materia», cuya entrada en la Península se debe a los trovadores provenzales, y cuya expansión se originó a través del oriente a mediados de la centuria (Navarro Tomás 1995: 129-130), lo que sitúa su composición en los albores de la mitad del cuatrocientos.

En **17-ID 1735** «Catad que vos comeré» y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre» se decanta por la copla mixta: del molde de la septilla (4-3) en el primero pasa al de la novena (4-5) en el segundo; en este último, además, utiliza un esquema de cuatro rimas sin enlace entre las semiestrofas, muy frecuente en la segunda mitad del siglo XV, lo que apuntala la idea del momento de composición, que debió de rondar el año 1454.

²⁶⁴ De hecho, el *Cancionero de Palacio* recoge piezas de este tipo, en las que el quebrado puede ser pentasílabo, trisílabo o incluso admitir otras medidas que combinan con el octosílabo (Tato 2016a: 704).

En cuanto a la combinación de las rimas, Agraz se amolda a las múltiples posibilidades que ofrecen las redondillas en la copla de arte menor, si bien hemos de notar su preferencia por el patrón más común (*abab:bcb*), que sigue en la composición de tres de sus *dezires* (15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar», 17-ID 1735 «Catad que vos comeré» y 19-ID 2890 «Virgen, Madre singular»); en 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes» difiere levemente la primera semiestrofa, pues su disposición es *abba:bcb*. El resto de los poemas en los que emplea esta estrofa presenta organizaciones también muy corrientes; así, encontramos *abba:acac* en 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», mientras que en 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» los octosílabos se ordenan siguiendo el modelo *abba:ccca*²⁶⁵.

Sin embargo, su singularidad en este campo puede apreciarse en dos piezas para las que escoge tipos estróficos diferentes a la copla de arte menor: en 8-ID 0383 «Señora doña Marina» las coplas quebradas siguen el patrón *aabb:acc*, que el poeta utiliza en exclusividad, como puede deducirse de la información ofrecida por Gómez Bravo (1998: 337-338); en 18-ID 0398 «El maestro don Gutierre» se registra la combinación *abab:cdcd* en las coplas mixtas, no tan prolífica como otras de las que se sirvieron autores como Mena o Santillana (Navarro Tomás 1995: 132-133).

Para la construcción de sus *dezires*, Agraz dota a cuatro de ellos de una redondilla de rimas cruzadas que sirve de tema inicial, algo no muy común dentro del género, que responde probablemente a la influencia de la canción (Navarro Tomás 1995: 145); aun cuando no son muchas las piezas que comienzan de este modo, lo cierto es que puede tratarse de un rasgo identificador de la poética del autor, pues los arranques de estos *dezires* sirven a propósitos diferentes con un mismo fin: proporcionar algún dato o elemento que facilita la comprensión del poema. Así, los cuatro versos que presentan 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» ofrecen datos esenciales sobre el contexto de creación (Tato 2016a: 732), como ya se deduce del incipit, en el que se explicitan el destinatario y el portavoz poético:

²⁶⁵ Conviene recordar que el esquema empleado en las octavas de esta composición resulta excepcional por la disposición de tres rimas idénticas, especialmente en el *Cancionero de Palacio* (Tato 2016a: 709), hecho que singulariza la pieza desde un punto de vista formal dentro del repertorio del autor y de la nómina de poetas cuatrocentistas. Tan solo diez piezas del corpus cancioneril castellano siguen este esquema métrico de octavas con tres rimas exactas, que es heredero de las septillas utilizadas por los poetas franceses de finales del siglo XIII y de principios del XIV (Le Gentil 1949-1952, II: 42).

En casa del rey d'España,
do victoria Dios otorga
a su muy noble compañía,
por el conde de Mayorga (vv. 1-4).

En **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar» y **16-ID 1860** «Leerán esta materia» sendas redondillas de rimas cruzadas anticipan el tema de cada uno: la indiscutible autoridad del rey en el primero y las quejas de Agraz por las condiciones de vida en la corte en el segundo:

Yo vos quiero revelar:	Leerán esta materia
los leales castellanos	e ayanla por deporte;
saben mucho pelear,	título: «De la lazeria
mas el rey ata las manos (vv. 1-4).	que pasamos en la corte» (vv. 1-4).

Por lo que se refiere a **19-ID 2890** «Virgen, Madre singular», el arranque aclara quién es la dedicataria de los versos y cuál es el tema de la composición:

Virgen, madre singular
y de los pecantes luz,
a ti quiero presentar
estas oras de la cruz (vv. 1-4).

En lo tocante a las finidas, Agraz se muestra partidario de redondear casi todos sus *dezires* mediante el empleo de este cierre, como puede comprobarse en diez de los once poemas de este género: unas veces lo anuncia el poeta en el propio cuerpo de la composición («Esta sea la finida»; **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique», v. 61); otras aparece bajo la rúbrica interna *Finida* (**4-ID 0191** «Excelente rey, señor» y **8-ID 0383** «Señora doña Marina»); la mayoría sigue al título *Fin* (**14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar», **16-ID 1860** «Leerán esta materia», **17-ID 1735** «Catad que vos comeré» y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre»); y solamente una se copia sin anuncio previo tras la última octava del poema (**5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique», vv. 61-64). Sus rimas siguen, en general, la convención tradicional, es decir, cuatro versos que retoman las que conforman la segunda mitad de la última copla de la composición con una combinación del tipo *abab* o *abba*. Sin embargo, hay dos que se apartan de estos esquemas, dada la singularidad formal de la distribución de rimas de las coplas del *dezir*: en la finida de **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» encontramos la combinación *aaab*, ya que los tres primeros versos retoman la última rima de la

estrofa anterior, mientras que el cuarto recupera el consonante con el trístico monorrímo de aquella; por lo que se refiere a la finida de **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», se compone de seis versos que completan la última novena retomando las dos últimas rimas de la última copla.

En general, el contenido de las finidas imita el proceder de los poetas de su tiempo, pues su sentido es el de una mera conclusión del *dezir* a modo de resumen o recordatorio de la materia en él expuesta. Pero nuevamente Agraz muestra cierta originalidad en este punto al introducir algún elemento novedoso. Así, **4-ID 0191** «Excelente rey, señor», cuyo epicentro es la muerte del conde de Niebla, dirige la finida al rey como petición de desagravio y venganza contra los moros, ante los que Enrique de Guzmán perdió la vida en Gibraltar en 1436:

¡Oh, corona prosperada!
 tan gran pérdida notoria
 ser no puede reparada
 sin tu mano executoria (vv. 145-148)²⁶⁶.

Las siguientes tablas condensan la información sobre los aspectos formales y métricos de los *dezires* comentados:

<i>Dezir</i>	Estrofa (disposición)	Rima
4-ID 0191 «Excelente rey, señor»	copla de arte menor	abba:acac
5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique»	redondilla	abab
6-ID 0380 «En casa del rey d'España»	copla de arte menor	abba:ccca
7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado»	copla de arte menor	abba:acac
8-ID 0383 «Señora doña Marina»	copla de pie quebrado (9)	aabb:accca
14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes»	copla de arte menor	abab:bcbc
15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar»	copla de arte menor	abab:bcbc
16-ID 1860 «Leerán esta materia»	copla castellana	abba:cdcd

²⁶⁶ Aun cuando Navarro Tomás afirma que la finida es un mero remate «sin carácter de invocación ni de envío» (1974: 145), en este caso el primer verso, indiscutiblemente, solicita ayuda al monarca.

17-ID 1735 «Catad que vos comeré»	copla mixta (4-3)	abba:cca
18-ID 0398 «El maestre don Gutierre»	copla mixta (4-5)	abab:cdcd
19-ID 2890 «Virgen, Madre singular»	copla de arte menor	abab:bcbc

<i>Dez̄ir</i>	Arranque Versos (rima)	Finida Versos (rima)
4-ID 0191 «Excelente rey, señor»	---	4 (caca)
5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique»	---	4 (baab)
6-ID 0380 «En casa del rey d'España»	4 (abab)	4 (ccce)
7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado»	---	---
8-ID 0383 «Señora doña Marina»	---	4 (aacc)
14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes»	---	4 (cbcb)
15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar»	4 (abab)	4 (eded)
16-ID 1860 «Leerán esta materia»	4 (abab)	4 (fefe)
17-ID 1735 «Catad que vos comeré»	---	4 (acca)
18-ID 0398 «El maestre don Gutierre»	---	6 (dcdcc)
19-ID 2890 «Virgen, Madre singular»	4 (abab)	---

3.4.2.2. INTERCAMBIOS POÉTICOS

Agraz participa en cuatro intercambios poéticos de distinta naturaleza: dos de tipo satírico-burlesco con Marmolejo; uno de loa a la hazaña de Juan de Guzmán en 1444, telón de fondo para debatir con Mena y Montoro; y una intervención que, junto a la de Santillana y la de Montoro, da respuesta a una pregunta que Mena dirige al marqués. SA10b es la colectánea que recoge estas cuatro series completas en exclusividad (algunas se copian parcialmente en otras fuentes), de lo que debemos deducir el interés cortesano por los diálogos poéticos.

2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós» es un *dez̄ir* ofensivo contra Marmolejo construido en tres novenas para las que el poeta escoge la copla mixta,

estrofismo que ya hemos visto en otros *deziros* suyos²⁶⁷. Sin embargo, el patrón de la rima varía de *abba:accaa* en las dos primeras a *abab:ababb* en la tercera, alteración que individualiza la pieza desde un punto de vista formal y prepara el remate del *deziro*: a través de **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas», otra novena que sigue el esquema de la última de Agraz, Marmolejo da respuesta a los insultos de su oponente. Se trata, por tanto, de un *deziro* escrito en colaboración mediante la técnica de la *ajuda*, que anticipa este apoyo a la creación poética ampliamente practicada por los autores del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (2.4.2)²⁶⁸.

Originada por el conjunto anterior, la segunda cooperación entre Agraz y Marmolejo ve la luz como *tensó*, modalidad poética de tradición trovadoresca cuyo éxito en la poesía cancioneril castellana fue escaso²⁶⁹. Se trata del debate en estrofas alternas, inserto en el terreno de la invectiva, que mantienen los autores a partir de **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», en cuyo segundo verso, «vos diré, Juan Marmolejo», se ve la intención de Agraz de provocar al sevillano. Desgraciadamente, tan solo contamos con cuatro intervenciones de este (la última incompleta) y tres de su rival a causa de la pérdida de folios del cancionero, lo que nos permite pensar que la contienda fuese más larga²⁷⁰. La estrofa empleada es la copla de arte menor, organizada en octavas al modo de las *coblas doblas* (2.4.2): estas cambian la rima con cada intervención de Agraz, a cuyos consonantes se ajusta Marmolejo en sus respuestas.

11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida» es la siguiente participación del poeta, esta vez como colaborador de Mena (**11-ID** 1805 «De vós se parte vençida») y Montoro (**11R2-ID** 1807 «O gente tanto sentida») en un debate con raíz en la hazaña protagonizada por Juan de Guzmán como liberador de Córdoba en 1444.

²⁶⁷ Entiendo que esta pieza es una recuesta, pues, como indica Chas Aguión, «aunque el rótulo reza *deziro*, bien puede asociarse a aquellos otros que ofrecen “deziro a manera de pregunta” o “*deziro* a manera de recuesta”» (2012: 72). Y es que ya hace años el estudioso avanzaba que «en el campo semántico de la contienda poética el término más frecuente [es] *requesta*» (1999: 294).

²⁶⁸ Considerado un género menor derivado de la canción, parece regenerarse en el siglo XV (Le Gentil 1949-1952: 221).

²⁶⁹ Aunque es hermana de la recuesta, pues «lleva aparejada la incorporación de una dimensión polémica a la esfera literaria» (Chas Aguión 2001: 84).

²⁷⁰ Conviene recordar que la querrela queda truncada en el último folio de la colectánea, así como el hecho de que las participaciones de Agraz se recogen en otras dos fuentes impresas (11CG y 14*JA), desgajadas de las de su oponente e incrementadas con un buen número de estrofas (2.2.2, 3.2.1, 3.2.3 y 4.2.2).

Para llevar a cabo el encomio del noble, Mena marca la pauta de los otros poetas en su *dezir*, molde en el que integra tres octavas formadas por coplas castellanas, esto es, dos redondillas independientes con cuatro rimas cruzadas (*abab:cdcd*). Como es de suponer, tanto Agraz como Montoro se ajustan a los consonantes del insigne escritor y demuestran, por tanto, su maestría; además del hecho que motiva los versos de los vates, el modelo estrófico utilizado nos ayuda a situar la composición en torno a la mitad del siglo XV, cuando descende la popularidad de la copla de arte menor en favor de la castellana (Navarro Tomás 1995: 128). A diferencia de los intercambios anteriores, en que Agraz se dirigía a Marmolejo a la espera de su respuesta, aquí el *dezir* de Mena no contiene invocación, pregunta o solicitud a ninguno de los dos participantes. Con todo, el grave asunto que motiva los poemas parece haberse gestado de manera espontánea en una corte; hacia ello apuntan el tono dialógico, el empleo del pronombre *vós* por parte de los tres poetas, y el cambio de destinatario al que dirigen sus versos Agraz y Montoro: mientras Mena simplemente recita sus estrofas al conde de Niebla, los otros dos poetas parecen participar en un juego improvisado dirigiendo parte de sus versos al noble y otros al propio Mena.

12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradecer» es la última vez en que escuchamos la voz de Agraz en colaboración con otros poetas: Mena, Santillana y Montoro. El conjunto se abre con una *Pregunta de Juan de Mena al marqués de Santillana*, epígrafe bajo el que se copia el texto del cordobés (**12P-ID 0329** «Si gran fortaleza, templança y saber»), quien solicita al marqués («Mostradme, caudillo e luz de discretos» (v. 25) respuesta a un enigma²⁷¹. Tras **12R1-ID 0330** «Si algo yo siento o sé conoçer», en que Santillana soluciona la duda de su interlocutor, SA10b presenta los textos de Antón de Montoro (**12R2-ID 1765** «A bós, a quien sobra poder y querer» (Montoro) y Agraz, que, sin ser interpelados por Mena en su pregunta, deciden ofrecer sus propias respuestas. Se trata, por tanto, de una incursión tangencial de Agraz (también de Montoro) en el género pregunta-respuesta, uno de los que han tenido mayor éxito en la poesía cancioneril castellana

²⁷¹ Otros editores se refieren a este tipo de poemas como adivinanzas o acertijos y los catalogan como poemas colectivos (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 61-62).

(Chas Aguión 2001: 150)²⁷². Como podemos deducir, también aquí se intuye algún encuentro cortesano en el que los cuatro hayan estado presentes, y, bajo la batuta de Mena, se orquestase el juego. De hecho, en todas sus intervenciones los poetas siguen el tipo estrófico y la rima impuestos por él en su pregunta: cuatro octavas compuestas de dos cuartetos trabados por las rimas, en las que los dodecasílabos se organizan siguiendo el patrón *ABBA:ACCA*; consagrada por Mena y Santillana, esta combinación alcanzó el más alto grado de frecuencia en la poesía tardomedieval (Navarro Tomás 1995: 122-123), lo que refuerza la idea de la gestación del diálogo hacia mediados de siglo.

3.4.2.3. CANCIONES

Las canciones conservadas de Agraz son **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» y **10-ID 2618** «Pensaría villanía», un corpus muy reducido del que SA7 es *codex unicus*; sin embargo, presentan algún rasgo original, al tiempo que contribuyen a acotar la franja temporal en que debió de componerlas²⁷³.

En **9-ID 2574** «Si la fortuna combate» el poeta opta por una estructura que recuerda a la del villancico, compuesta por un tema inicial de una redondilla con rimas cruzadas (*xyxy*), una mudanza (*abab*) y una vuelta que enlaza con esta mediante la rima del primero de sus versos, tras el cual incorpora rimas nuevas que dan paso al último octosílabo, que retoma el último consonante del tema inicial (*bccy*). A pesar de que este esquema responde a la variedad formal anunciada, el hecho de que la redondilla del estribillo no sea la habitual *xyyx* (Navarro Tomás 1995: 172), junto con la introducción de un verso de enlace entre mudanza y vuelta, puede apuntar a que el poema se compone en un momento en el que todavía no se observa una clara diferencia entre el villancico y la canción, algo que parece también suceder en el *Cancionero de Palacio* (Tato 2016a: 721).

²⁷² Parto de las indicaciones del estudioso en materia de géneros dialogados y, en particular, de su definición de pregunta dentro de este campo: «aquella composición poética que presenta una cuestión a un destinatario con el fin de obtener una respuesta» (2002: 97).

²⁷³ Al exponer las obras de los poetas castellanos nuevos en su *Prohemio*, Santillana se refiere a sus contemporáneos como autores de *cançiones* (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 655-659); este término sustituye a *cantiga*, todavía utilizado en el *Cancionero de Baena*, lo que demuestra la evolución del género a comienzos del siglo XV. Para esta cuestión, así como la del desarrollo del *dezir*, han de consultarse los trabajos de Gómez-Bravo (1999a: 169-187 y 1999b: 137-175).

Por lo que se refiere a **10-ID 2618** «Pensaría villanía», es también una canción breve, pero, como la anterior, no se ajusta al modelo que acaba triunfando. En primer lugar, la cabeza está integrada por cinco versos (xyyxx), a la que sigue una mudanza de cuatro que, además, incorpora rimas del tema inicial, algo que no es muy común y que, además, puede traslucir la influencia del *virelai* (Tato 2016a: 713-714); por su parte, la vuelta consta de cinco octosílabos en los que se percibe un verso de enlace con la mudanza, una rima nueva y la reaparición de la última rima de la cabeza en los dos versos de cierre. Como señala Gómez Bravo, la combinación de rimas *axxa:abbxx* es excepcional «en las páginas de nuestros cancioneros, tan solo presentes en este poema de Juan Agraz» (1998: 363).

3.4.2.4. ESPARSA

13-ID 0399 «El tragón gusano coma» es el único ejemplo de este género que integra el corpus del autor, quien, como se ha visto, parece moverse más cómodamente en el terreno del *deçir*. Ahora bien, si en otras ocasiones la extensión de este molde le ha permitido demorarse en el tema elegido, la esparsa le proporciona la oportunidad para condensar un asunto grave en unos cuantos versos; y es que una sola copla de arte menor y una finida de cuatro octosílabos con rima *abba:acca acac* bastan al escritor para transmitir su mensaje. Se trata, no obstante, de una muestra poco común (junto a otras de SA7), pues lo habitual en el género es el monoestrofismo; en este caso, sin embargo, cuenta con una copla de ocho octosílabos a los que sigue una finida integrada por otros cuatro.

Según Beltran, el género es de origen provenzal, pero fue aclimatado por los poetas catalanes de los siglos XIV y XV, aun cuando será «la creación de una escuela poética aragonesa en castellano, la estancia de Santillana en su corte y la presencia de los infantes de Aragón en Castilla [las que] aseguran el contacto familiar entre las dos tradiciones» en el segundo cuarto del cuatrocientos (2016: 583). Ello armoniza con la cronología del texto, que hubo de ser compuesto poco después de 1454, fecha de la muerte de Álvaro de Luna, pero aún en vida de Juan II.

4. FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

A la hora de atender tanto a las fuentes como a la transmisión textual de los poemas, por razones de economía, he estudiado las que recogen la poesía de Agraz y Marmolejo de manera conjunta, ya que parte de ellas contienen la producción de los dos autores; de manera similar he procedido al afrontar el proceso de transmisión de las composiciones en las que ambos se ven implicados, pues se trata de dos series dialogadas que es preciso leer conjuntamente y siguiendo el orden que establezco (4.2).

4.1. FUENTES

La obra conservada de Marmolejo y Agraz se reparte en seis cancioneros manuscritos, uno impreso y un pliego suelto, siendo los salmantinos SA7 y SA10 fuentes comunes para la producción de ambos. En realidad, es la poesía de Juan Agraz la que conoce un proceso de transmisión más complejo, ya que, además de esos dos manuscritos, para la edición de sus textos, hemos de tener en cuenta otros: el *Cancionero de Gallardo-San Román* (MH1), el *del conde de Haro* (GB1), parte del *de Barrantes* (MN55) y el *de la Biblioteca Nacional de París* (PN12); además, y pese a que MN23 tan solo nos ofrece la relación de sus obras contenidas en el desaparecido *Cancionero de Martínez de Burgos*, tampoco hemos de olvidarlo, especialmente cuando, como es el caso, plantea dudas sobre alguno de sus textos. La producción de este escritor conoció, también, difusión impresa, pues se recoge en el *Cancionero general* (11CG) y en 14*JA, un pliego quinientista algo posterior cuyas siglas dan cuenta de las iniciales de aquel²⁷⁴.

He podido inspeccionar y manejar de forma directa la colectánea más antigua, SA7, y también SA10 y MH1; me he valido de digitalizaciones y microfilmes en los demás casos. Además, me he apoyado en la labor de estudiosos anteriores que, sobre todo, han editado algunos de los cancioneros mencionados; y es que conviene acercarse a esos trabajos que han ofrecido información sobre los

²⁷⁴ Y en estas mismas fuentes impresas figura la participación de Baena en la contienda Agraz-Marmolejo, que también forma parte de esta edición.

códices, interpretaciones de los textos..., pues todo ello puede servir de ayuda. Tras la breve descripción de las fuentes, que consigno —en negrita— en orden alfabético, doy cuenta de las ediciones y estudios, así como de las digitalizaciones de las que podemos disponer. Por último, con el fin de no perder de vista los poemas objeto de la edición debidos a Agraz y Marmolejo, incorporo sus íncipits al final del apartado que dedico a cada fuente, si bien incluyo también los de las participaciones de otros poetas con los que aquellos intercambian versos.

4.1.1. FUENTES MANUSCRITAS

GB1 (1470). Cologny (Ginebra), *Cancionero del conde de Haro*, Cod. Bodmer 45 de la Fondation Martin Bodmer. Códice en papel al que faltan los tres primeros folios, por lo que los actuales llevan la numeración 4-300, a veces guillotizada. Los folios miden 332x230 mm. (Dutton 1990-1991, I: 79) y están escritos en letra gótica redonda libraria (Faulhaber 2018). El manuscrito está encuadernado en pergamino flexible del siglo XVI con filetes dorados y hierros dorados en los planos, correíllas de cuero y cortes originales dorados del siglo XV con ornamento mudéjar (Kraus 1950).

Ediciones: transcripción parcial de Dutton (1990-1991, I: 79-92).

Estudios: Kraus (1950), Dutton (1990-1991, I: 79), Faulhaber (2018) y Philobiblon (BETA Manid 1793 [consulta: 05/05/2022]).

Digitalización: Cologny (<http://www.e-codices.unifr.ch/fr/searchresult/list/one/fmb/cb-0045>) [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: 19-ID 2890 «Virgen, madre singular» (Agraz)

MH1 (1454). Madrid, *Cancionero de Gallardo-San Román*, ms. 2 de la Real Academia de la Historia. Códice en papel, formado por 393 folios (originariamente 474) de ca. 250x200 mm. (Moreno 2007a: 5); cuenta con tres numeraciones: la más antigua, en tinta, comienza en el folio 5 en números romanos; las dos modernas, a lápiz, muestran errores de correlación (una de ellas a veces aparece tachada). Son perceptibles los reclamos de cuaderno (ibídem: 8). La letra, gótica libraria redonda, es producto de al menos cinco manos que fueron adicionando contenido hasta el siglo XVI (ibídem: 7). Apenas hay ornamentación, ni siquiera en las iniciales, a las

que solo en ocasiones se aplica el color (ibídem: 11); en el caso de los poemas de Agraz, cada estrofa se introduce, según la sección, con una suerte de calderón rojo. Presenta numerosas pérdidas de folios, desórdenes en los cuadernos y folios en blanco (ibídem: 9-10).

Ediciones: además de la transcripción de Dutton (1990-1991, I: 430-542), existe una edición inédita de Plaza Cuervo (2004).

Estudios: Plaza Cuervo (1995), Beltran (1995: 241-246), Plaza Cuervo y Díez Garretas (2005), Moreno (2007a), Álvarez Ledo (2009 y 2014: 131-136) y Philobiblon (BETA Manid 1212 [consulta: 05/05/2022]). Resulta de interés también la aportación de Whetnall (2003: 302-303).

Digitalización: Real Academia de la Historia (<<http://bibliotecadigital.rah.es>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: **4-ID 0191** «Excelente rey, señor», **5-ID 0379** «Yo me só el conde Enrique», **6-ID 0380** «En casa del rey d'España», **7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado», **8-ID 0383** «Señora doña Marina», **13-ID 0399** «El tragón gusano coma», **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar» y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre».

MN23 (1464-1465). Madrid, ms. 7329 de la Biblioteca Nacional de España. Es una copia parcial que contiene, además, anotaciones del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*; lleva por título *Varios apuntamientos / para la edicion de / Cronicas* (f. 1^r) y mide 328x215 mm. La encuadernación es holandesa clásica del siglo XIX: lomo en piel marrón con siete hierros dobles dorados y tejuelo de papel pegado entre los dos últimos con la signatura actual, combinado con tapas de papel de aguas de color negro y azul.

Ediciones: estudio y edición de Severin (1976) y transcripción de Dutton (1990-1991, II: 198-201 y 243-256).

Estudios: Díez Garretas (2016).

Poemas: **4-ID 0191** «Excelente rey, señor», **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» y **8-ID 0383** «Señora doña Marina».

MN55 (1485-1490). Madrid, ms. 22335 de la Biblioteca Nacional de España. Códice en papel formado por 83 folios de 290x200 mm. Su numeración es

moderna, a lápiz en el centro del margen exterior, y con restos de otra más antigua en romanos y a tinta; está escrito con letra gótica cursiva de la segunda mitad de XV, que parece de una sola mano, y carece de cualquier tipo de ornato; la encuadernación es moderna, de cuero sobre madera y con broches. En cuanto al estado de conservación, la colectánea presenta varios folios rasgados o en mal estado debido a manchas de humedad y de tinta; además, algunas glosas del margen interior han sido parcialmente guillotizadas a causa de la última encuadernación. En realidad, MN55 es una parte del perdido *Cancionero de Barrantes* (Dutton y Faulhaber 1983: 179-198).

Ediciones: Dutton (1990-1991, II: 365-369).

Estudios: Dutton y Faulhaber (1983), Gómez Moreno y Alvar (1986), Kerkhof (1987) y Conde e Infantes (2007).

Digitalización: Biblioteca Nacional de España (<<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» y 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado».

PN12 (a. 1494). París, ms. esp. 313 de la Biblioteca Nacional de Francia. Códice en papel formado por 198 folios de ca. 212 x 148 mm. (Dufal 2012: 1). Dispone de doble numeración moderna, aunque una de ellas (en tinta negra) es errónea (ibídem). La letra, gótica aragonesa, se debe a una sola mano; son escasos los elementos decorativos, limitándose el uso del rojo a las rúbricas y a un motivo zoomórfico localizado en el folio 54 (ibídem).

Ediciones: contamos con la parcial de Bourland (1909), con la transcripción de Dutton (1990-91, III: 438-470) y con una edición en microficha de Coca (1989).

Estudios: descrito en Morel-Fatio (1892: 188-194, n. 586), Ochoa (1844: 486), Dufal (2012) y Philobiblon (BETA Manid 1206 [consulta: 05/05/2022]). Véanse, además, los estudios de Varvaro (1964: 46-70) y Vozzo Mendiá (1995); resultan de interés, también, las observaciones de Whetnall (2003: 299-300).

Digitalización: accesible, junto con una descripción del manuscrito, en el portal de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) (<<http://gallica.bnf.fr>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: 4-ID 0191 «Excelente rey, señor».

SA7 (1441-1445). Salamanca, *Cancionero de Palacio*, ms. 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca. Códice en papel, plegado *in folio*, formado en la actualidad por 178 folios que oscilan entre 267x202 y 270x205 mm. (Tato 2003: 500). Dispone de dos numeraciones: la más antigua, en números romanos en tinta; la más moderna, en números arábigos en lápiz (no quedan reclamos de cuaderno). La letra, gótica redonda libraria, es producto de varias manos (ibídem: 505). Asimismo, cuenta con ornamentación de interés a color (motivos caligráficos, zoomorfos, fitomorfos y antropomorfos). El florilegio presenta pérdida y transposición de folios, en algún caso acaecida en época temprana (ibídem 2005: 60).

Ediciones: contamos con la parcial de Pérez Gómez Nieva (1884), con la transcripción de Dutton (1990-1991, IV: 84-179) y con las ediciones de Vendrell (1945) y Álvarez Pellitero (1993).

Estudios: descrito y/o estudiado por Lilao Franca y Castrillo González (1997-2002, II: 1021-1043), Whetnall (2009), Tato (1999: 132-147, 2000, 2003, 2004: xxii-xxix, 2005 y 2012) y Philobiblon (BETA Manid 1219 [consulta el 05/05/2022]); resultan también de interés las observaciones ofrecidas por Whetnall (2003: 297-299) y Beltran (2005b).

Digitalizaciones: una a color, de excelente calidad, accesible a través del Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca Gredos (<<http://gredos.usal.es>> [consulta: 05/05/2022]); otra en blanco y negro, disponible a través del portal Convivio (<<http://www.lluisvives.com>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: **1P**-ID 2458 «...-ado», **1R1**-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado», **1R2**-ID 2525 «Por el mal por mí pasado», **1R3**-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado», **1R4**-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado», **1R5**-ID 2461 «Buen señor, si libertado», **6**-ID 0380 «En casa del rey d'España», **7**-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», **9**-ID 2574 «Si la fortuna combate» y **10**-ID 2618 «Pensaría villanía».

SA10 (1490-1520). Salamanca, ms. 2763 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, también denominado *Cancionero de Palacio* (2.2). Se trata de un códice facticio que reúne dos cancioneros colectivos independientes (SA10a, de finales del XV, y SA10b, de principios del XVI), que se encuadernaron juntos, posiblemente en el siglo XIX (Faulhaber, BETA Manid 1220). Consta de 164 folios

en papel de 291x205 mm. y dispone de dos numeraciones: una antigua en números romanos y una más moderna en arábigos. La parte correspondiente a SA10a, que ocupa los folios 1-93, se debe a una sola mano que utiliza una letra gótica cortesana, en tanto en SA10b, que consta de los folios restantes, interviene más de un copista. El florilegio se conserva en estado precario: además de manchas de tinta, presenta roturas e incluso pérdida de folios, nada menos que 65, además de desorden de encuadernación de los conservados (Rodado Ruiz 2000: 1547-1548).

Ediciones: tan solo contamos con la transcripción de Dutton (1990-1991, IV: 197-232).

Estudios: descrito y/o estudiado en Wittstein (1907), Lila Franca y Castrillo González (1997-2002, II: 1133-1143), Beltran (1999a), Rodado Ruiz (2000, 2003, 2016 y 2020) y Philobiblon (BETA Manid 1220 [consulta: 05/05/2022]).

Poemas:

SA10a: **17-ID** 1735 «Catad que vos comeré».

SA10b: **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas», **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», **4-ID** 0191 «Excelente rey, señor», **6-ID** 0380 «En casa del rey d'España», **11-ID** 1805 «De vós se parte vençida», **11R1-ID** 1806 «Esta tierra sostenida», **11R2-ID** 1807 «O gente tanto sentida», **12P-ID** 0329 «Si grant fortaleza, templança y saber», **12R1-ID** 0330 «Si algo yo siento o sé conocer», **12R2-ID** 1765 «A bós, a quien sobra poder y querer», **12R3-ID** 1766 «Yo huelgo, poeta, de regredeçer» y **16-ID** 1860 «Leerán esta materia».

4.1.2. FUENTES IMPRESAS

11CG (1511). Valencia, *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo. Consta de 234 folios, los ocho primeros sin numerar, que vieron la luz en la imprenta de Cristóbal Koffman el 15 de enero de aquel año. Cuenta con prólogo del propio Castillo y tabla; está dividido en distintas secciones, siendo la última la que interesa. Fue reeditado en varias ocasiones a lo largo del siglo XVI, sufriendo la incorporación y desaparición de distintas obras en cada una de ellas.

Ediciones: edición facsímil de Rodríguez-Moñino (1958), antología de Aguirre (1971), transcripción de Dutton (1990-1991, V: 117-538) y edición crítica de González Cuenca (2004).

Estudios: Rodríguez-Moñino (1958: 7-40 y 1973: 15-116), Alvar (1991: 469-497), Moreno (1995: 169-183), Beltran (2012:15-35), Whetnall (1989: 197-207 y 1995: 505-515), Chas Aguión (1996: 153-169) y Zinato (2012: 171-186).

Digitalización: accesible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso dominable».

14*JA (1512-1515). París, Rés.Yg.96 de la Bibliothèque Nationale de France; existe una xerocopia de este ejemplar en la Hispanic Society of America Library (Martín Abad 2001: 78, n. 6). Pliego suelto poético de 4 hojas, en cuarto, con el texto a dos columnas en letra gótica, sin indicaciones tipográficas, pero impreso en Burgos por Fadrique de Basilea *ca.* 1512-1515 (Martín Abad 2001: 78, n. 6; Fernández Valladares 2005, I: 456-457, n. 65; Askins-Infantes 2014: 17).

Ediciones: contamos con la transcripción de Dutton (1990-1991, VI: 234-235).

Estudios: el pliego, descrito ya por Rodríguez-Moñino (1997: 640-650), fue atendido, entre otros, por Norton y Wilson (1969: 10 y 12), Dutton (1990-1991, VI: 234-238), Norton (1997: 244), Martín Abad (2001: 78, n. 6), Fernández Valladares (2005, I: 456-457, n. 65), Beltran (2005: 97-98) y Askins-Infantes (2014: 17)

Digitalización: accesible en el portal de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853420k.r=Aqu%C3%AD%20comien%C3%A7an%20unas%20coplas%20de%20Juan%20Agraz?rk=21459;2>> [consulta: 05/05/2022]).

Poemas: **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso dominable».

4.2. TRANSMISIÓN TEXTUAL

Dado que no es posible leer e interpretar la poesía de Marmolejo prescindiendo de la de Agraz ni, en grado menor, lo contrario, cuando estudio la transmisión textual de los poemas de estos autores, por motivos de claridad,

comienzo por los textos del primero y concluyo con los de Agraz, diferenciando tres apartados: en el primero atiendo a la canción de Marmolejo incluida en la serie poética de SA7, sin olvidarme, como he anticipado, de las contribuciones de los demás participantes en el diálogo (entre los que no se halla Agraz); en el segundo me ocupo de los intercambios poéticos, que presento como contienda, entre Agraz y Marmolejo, la cual comprende los conjuntos **2** y **3**, dos series distintas pero estrechamente relacionadas (2.2.1), que recogen los diálogos mantenidos por estos dos poetas, así como otros textos, alguno de ellos debido a Baena; en tercer lugar, me ocupo del resto de la producción de Agraz diferenciando sus *unica* de aquellas piezas con más de un testimonio.

4.2.1. CANCIÓN DE JUAN MARMOLEJO

Antes de proceder al estudio de esta pieza, a modo de introducción cabe señalar que, en general, el proceso de transmisión textual de la poesía de Marmolejo no entraña excesivos problemas: toda su producción nos llega por vía de la tradición directa y conoce un único testimonio. Sin embargo, tampoco faltan las complicaciones, pues las composiciones debidas a su mano que han pervivido están integradas en otros tantos intercambios poéticos de distinta índole que nos han llegado en dos fuentes manuscritas diferentes: **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado» se copia en SA7; los otros dos textos de su autoría forman parte de dos intercambios más, que se integran en la contienda con Agraz y se copian en SA10b (4.2.2).

En su estado actual SA7 transmite un solo texto de Marmolejo, si bien la aportación de este cancionero a la edición de su poesía resulta fundamental²⁷⁵: si únicamente hubiesen sobrevivido sus piezas contenidas en SA10b, habríamos percibido a este autor como una suerte de satélite poético de Agraz, pues las obras allí incluidas parecen haber surgido a instancias de este; **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado» permite, en cambio, constatar su independencia literaria con respecto a Agraz y adscribir a Marmolejo a un entorno cortesano distinto²⁷⁶.

²⁷⁵ Para posibles pérdidas de textos de Marmolejo en SA7 véase 2.2.2.

²⁷⁶ No he podido ligar a Agraz a ninguno de los participantes en el diálogo de SA7; con todo, no por ello cabe descartar por completo que haya conocido a esos autores, pues también cuenta con representación en el florilegio.

1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado» es una canción que da respuesta a la pregunta perdida de Francisco de Villalpando **1P-ID 2458** «...-ado», a la que contestan, además, Juan de Villalpando, mosén Moncayo, Juan de Tapia y Alfonso Enríquez. El texto de Marmolejo se conserva íntegro, pero no puede decirse lo mismo de alguno de los otros, hecho que, añadido a la falta de la pregunta que motiva el intercambio, hace que el sentido de la intervención de Marmolejo, al igual que ocurre con las respuestas de los demás participantes, se vea afectada (2.2.2); en contrapartida, la pieza de este autor, al igual que las debidas a los otros interlocutores, es imprescindible para la comprensión del conjunto y aun para acercarnos a la desaparecida cuestión inicial.

Estudiada por Chas Aguión (1998: 207-214), la serie en que se inscribe el texto no se copia linealmente en el códice a causa de una errónea organización de los folios de SA7 que hoy la recogen: en el folio 64^{r-v} figuran las participaciones de Juan de Villalpando, mosén Moncayo y el comienzo de la intervención Juan de Tapia; en el 24, que debería ir a continuación de este para completar el texto inconcluso de Tapia, se localizan, además, las respuestas de Alfonso Enríquez y de Juan Marmolejo²⁷⁷. El orden de las piezas y sus autores no es, por tanto, el que presenta el códice, sino el que se ofrece en esta edición:

<i>Cancionero de Palacio</i>		
ID	Orden / Folio	Íncipit / Autor
2524	SA7-134 (64 ^r)	«Aunque no tengo tal grado» (Juan de Villalpando)
2525	SA7-135 (64 ^{r-v})	«Por el mal por mí passado» (Mosén Moncayo)
2459	SA7b-136 (64 ^v)	«¡Devodo a Dios!, si llegado» (Juan de Tapia)
	SA7-68bis (24 ^r)	
2460	SA7-69 (24 ^r)	«Si fuese tan bien fadado» (Alfonso Enríquez)
2461	SA7-70 (24 ^v)	«Buen señor, si libertado» (Juan Marmolejo)

²⁷⁷ En su edición de SA7 Vendrell ya advertía esta anomalía sobre el folio 24 (1945: 11-12).

La única posibilidad para reordenar el conjunto es anteponer el folio 64 al 24, lo cual implica que esta transposición se produjo antes de que el códice fuese numerado, presumiblemente en época antigua, quizás en el mismo momento en que tuvo lugar la que afecta a ID 0510 «Muerte que a todos convidas», el llamado *Dezir de la muerte* cuyas estrofas finales abren el folio 65^r mientras el resto del texto se halla en el 33^{r-v}; en este caso, una mano medieval, en el margen de cabeza del folio 65, precisa «aquestas infrascriptas son de las coblas del dezir de la muerte que comienza en la carta a xxxiii fojas» (Tato 2003: 498). Tal vez, el debate poético en el que participa Marmolejo también se viese desplazado entonces, cuando el manuscrito había sido encuadernado ya en desorden (ibídem: 501-502); hacia ello podría apuntar el tipo de iniciales presente en los textos de la serie (con motivos caligráficos), que dejan de trazarse a partir del folio 24^v, precisamente en el texto de Marmolejo. No ha de olvidarse tampoco que esta es la sección de SA7 que más desórdenes y accidentes sufre (Whetnall 2009: 56); es más, como apunta Tato (2005: 82), originalmente podría localizarse en otro lugar, pues la mano que acaba de copiar el folio 23^v finaliza con una pieza de Suero de Ribera y reaparece en el 87^r con otra composición del mismo autor para seguir copiando hasta el inicio del 137^r (Tato 2003: 503): posiblemente, tras el folio 23^v, se hallaría, pues, la sección que arranca en el 87^r y se extiende hasta el 136. De ser así, los folios 24-86 se situarían después de ella, pero resulta difícil localizar su emplazamiento preciso.

Por otra parte, el conjunto de respuestas se hallaría precedido, como mínimo, de otro folio que contendría la pregunta perdida que da inicio a la serie, aunque no es imposible que incluyese alguna otra réplica hoy también desaparecida. Y es que la composición de Francisco de Villalpando, que por las demás piezas sabemos sería una canción regular integrada por una cabeza de cuatro versos seguida de sendas vueltas cerradas por un *retronx* de dos versos, ocuparía tan solo parte de una de las caras del desaparecido folio²⁷⁸.

En lo que respecta a la transmisión textual de la serie, además de los accidentes materiales que sufre una vez copiada en SA7, el estudio de los poemas conservados permite percibir que el proceso hubo de ser más complejo: en el verso 14 del poema de Juan de Tapia se lee tan solo la primera palabra, ya que el escriba

²⁷⁸ Véase, por ejemplo, el espacio que en el folio 64 se destina a la respuesta de su hermano.

deja en blanco el resto del octosílabo, posiblemente porque no alcanza a descifrar lo que tiene escrito en la fuente de la que se vale. Así podrían explicarse también otros errores que afectan gravemente al sentido, como el *quevalles* por *quales* en la pieza de Alfonso Enríquez (v. 17), o bien, como veremos, algunos que se hallan en el texto de Marmolejo. Ello supone que SA7 no bebe del original que recogía el diálogo, sino de una copia ya deturpada.

Finalmente, es preciso señalar que la respuesta de Marmolejo, como algunas otras de la serie, aporta información esencial para la perdida pregunta²⁷⁹. Lo cierto es que el estudio contrastivo de su canción con otras de la serie permite conjeturar que el segundo verso del *retronx* de Francisco de Villalpando acabaría con el sintagma *de buen grado*, por cuanto la misma construcción se da en las composiciones de Moncayo y de Alfonso Enríquez, si bien este último la modifica ligeramente al valerse del grado superlativo (*de muy buen grado*). Asimismo, pienso que no es mera casualidad que, con la excepción de este último autor, todos los participantes empleen en la cabeza de la canción distintas formas del verbo *delivrar*; en concreto, Marmolejo, junto a Tapia y Moncayo, se valen del infinitivo, en tanto Juan de Villalpando del condicional (*avría delivrado*)²⁸⁰. Igualmente, el hecho de que Moncayo y Marmolejo sitúen en la primera de las mudanzas —en distintos versos pero en posición de rima— *a sinraçón* y *escura* podría apuntar a que tales expresiones habrían sido empleadas por el demandante²⁸¹; idéntica sospecha levanta el término *pensamiento* en la segunda de las mudanzas, usado como cierre del verso 13 por el hermano del iniciador de la serie y por Marmolejo²⁸². Por último, nuestro hombre, como antes Juan de Tapia, alude al robo del que habría sido víctima Francisco de Villalpando, un robo, sin duda, de índole amorosa²⁸³.

²⁷⁹ Se ha señalado ya el hecho de que gracias a las respuestas descubrimos la identidad del autor de la demanda inicial: si Moncayo menciona el apellido en el verso 14 de su canción, Alfonso Enríquez nos desvela el antropónimo en el *retronx* de la suya (Chas Aguión 1998: 210). Por mi parte, creo que la intervención de este último aporta, además, información sobre el contenido (1R4-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado», nota 13-20).

²⁸⁰ Moncayo lo emplea al comienzo del verso 2 tras la preposición; Marmolejo, Juan de Villalpando y Tapia la localizan en el segundo verso del *retronx*, lo que me lleva a sospechar que ahí, tal vez, figurase en la canción inicial (posiblemente en forma de infinitivo).

²⁸¹ E importa señalar que *escura* es adjetivo que se aplica en los dos casos (aunque en diferentes versos) a un mismo referente, para el que Moncayo emplea la palabra *presión* y Marmolejo *cárcel*.

²⁸² *Pensamiento* podría estar en rima con *tormento*, que ocuparía el vértice del verso 16, como ocurre en el texto de Juan de Villalpando y en el de Tapia.

²⁸³ Tampoco resulta descabellado, dado el tema de la prisión planteado, que el iniciador se sirviese de la voz *libertad* en algún momento: Marmolejo la emplea en el interior del verso 10 y

Centrándome ya en la fijación del texto de Marmolejo, la falta de otros testimonios me ha llevado a intervenir como editor para subsanar, *ope ingenii*, lo que considero dos claros errores del copista. Así, en los versos 7-8 en el códice se lee claramente «De tenerm'a sin razón / **honesta** cárcel oscura», que no hace sentido: posiblemente el amanuense leyese *honesta* por *en esta*, error, por otra parte, fácilmente explicable a partir de un modelo que ofreciese la lección *ē esta* (énfasis mío); asimismo, en el verso 18 figura *E valer*, que no conviene ni al sentido ni a la sintaxis, de modo que corrijo en *Se valer*, lo que hace que la secuencia, que ahora es condicional, dote al pasaje de coherencia sintáctica y semántica, al tiempo que cabe suponer sin problema un error por omisión del amanuense, que habría omitido la *s* inicial: «Se valer yo vos podiese, / non penséis que vos no fuese / en delivrar de buen grado».

Por último, cabe señalar que, a diferencia de lo que sucede con las canciones de los demás participantes en el intercambio, la de Marmolejo carece de las capitales al comienzo de cada estrofa, hecho que no supone una traba editorial por cuanto el amanuense que copia el texto consigna en el margen izquierdo la primera letra de cada palabra que la inicia —y así procede en los demás poemas de la serie, y en otros muchos en que se da el mismo problema. Así, pues, me he apoyado en la letrilla de pauta, claramente perceptible, como habría hecho el encargado de trazar las capitales.

4.2.2. CONTIENDA ENTRE JUAN AGRAZ Y JUAN MARMOLEJO

Es este un núcleo sustantivo de la edición, que he titulado *contienda* y que comprende, además de las series dialogadas entre los dos escritores (**2** y **3**), otros dos poemas individuales (**3Sc**-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», de Agraz, y **2-3Sc**-ID 6787 «Poderoso dominable», de Baena) que, en cierto modo, amplifican el eco de los enfrentamientos Agraz-Marmolejo tanto desde el punto de vista textual como temporal. Por lo que se refiere a las fuentes que la transmiten, dado el carácter de texto escrito en colaboración, es preciso atender a varias: SA10b es testimonio único para los diálogos entre Agraz y Marmolejo integrados en las series **2** y **3**²⁸⁴; a

Alfonso Enríquez en el 2; el primero recurre, además, al participio *libertado* en el verso 1 y el segundo al adjetivo *livre* en el 18.

²⁸⁴ No obstante, como explico en la edición, para las intervenciones de Agraz, me he apoyado, además, en su monólogo contra Marmolejo, del que trato a continuación.

ella hay que añadir las aportaciones monológicas de Agraz y Baena, localizadas en 11CG y 14*JA. La contribución de SA10b a la edición de este conjunto textual es esencial, mas no lo es menos la de 11CG y 14*JA, ya que nos permiten obtener una visión completa y una mejor comprensión de la lucha dialéctica entablada entre los poetas objeto de estudio.

Me he acercado al estudio de la transmisión de cada uno de los poemas que conforma esta contienda, pues, además de las diferencias en lo que atañe al número de fuentes que contienen las piezas, ya anticipadas, es preciso considerar las que los propios textos plantean; no he olvidado tampoco atender a sus autores, pues, en último término, es su *usus scribendi* el que nos ayuda a restaurar algunos de los errores en que incurren los copistas, si bien, en el caso de **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», debido a la pluma de Baena, me centro únicamente en esta pieza, para cuya edición me baso, además, en las dos fuentes que lo contienen, ninguna de las cuales incluye otros textos de Juan Alfonso²⁸⁵.

Por lo que se refiere a la aportación de Marmolejo a la contienda, recordaré que en ella se incluye el resto de su poesía conservada, que, como **1R5-ID 2461** «Buen señor, si libertado», nos ha llegado a través de un único testimonio; ello limita la tarea del editor, como ocurría con la canción anterior, pues ante un error evidente, no cuenta con otras lecturas en que apoyar su enmienda. Es más, los problemas se agudizaron en el momento de fijar el texto debido al tipo de literatura con la que tratamos: estamos ante una poesía satírico-burlesca cuyo contexto no conocemos (en el mejor de los supuestos tan solo alcanzamos a atisbarlo). Tal situación dificulta enormemente la interpretación de las intervenciones de los distintos participantes, en las que el insulto y la descalificación del interlocutor (o del destinatario del poema en los tos textos de carácter monológico) es raíz y urdimbre de las diferentes creaciones, hasta el punto de que, en algunos momentos, a los autores implicados no les basta con recurrir a la ironía, al equívoco o a los juegos de palabras, sino que aguzan el ingenio y nos proporcionan auténticos hápax, difíciles de percibir en algún caso: si ha resultado relativamente sencillo dar sentido al neologismo *acuayqüero* de Marmolejo, ha entrañado mayor dificultad descubrir el de *caçafño* (voces respectivamente localizadas en los conjuntos **2** y **3**, v. 31). Tampoco

²⁸⁵ Para cuestiones relativas al *usus scribendi* del autor acudo a los estudios sobre su obra, especialmente a la reciente edición de Caíño (2018: 357-377).

faltan muestras de léxico especializado; de hecho, son muchos los términos que guardan relación con golpes propinados en peleas físicas o con los recipientes y útiles empleados para el consumo de vino, algunos tan solo registrados en fuentes que atienden específicamente al léxico andaluz. También la puntuación de algunas secuencias, en las que no siempre la sintaxis sigue el orden previsto ni presenta de manera lógica o completa los elementos de la oración, ha supuesto todo un reto.

La primera de las intervenciones de Marmolejo en la contienda, **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas» es una estrofa que sirve de réplica a los dardos que recibe de Agraz en **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», *dezir* con el que, hasta donde sabemos, se inician los enfrentamientos dialógicos entre ambos. Estamos, en realidad, ante una misma composición formada por cuatro novenas, tres escritas por Agraz y la última por Marmolejo; la pieza se conserva íntegra en el folio 117^{rb-va} de SA10b y, por fortuna, no ofrece problemas de lectura en un manuscrito caracterizado por los daños y el extravío de un buen número folios (Rodado 2000: 1552, 2003: 481-482, 2016: 362 y 2020: 76-77). Es en la intervención de Agraz en la que el copista incurre en algún error: en el verso 25 leemos «si tus fecho no lo aliñas», secuencia que no se sostiene ni sintáctica ni semánticamente, lo que me ha llevado a proponer la enmienda «si con fechos no lo aliñas», que hace el pasaje inteligible y se ajusta al metro²⁸⁶.

Más dificultades entrañó la edición de las participaciones de estos dos poetas en un intercambio en el que Agraz y Marmolejo alternan sus voces para conformar una *tensó* (serie **3**). Tras ID 1865 «Mala nueva de la tierra», octava con la que Agraz inicia el diálogo, el folio 117^{va} recoge ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y cierra» (Marmolejo) e ID 1867 «A puertas de un bodegón» (Agraz), esta última copiada entre el folio 117^{va} y el 117^{vb}; son los cuatro últimos versos de esta copla, en la parte superior del folio, los que se ven afectados por una mancha del manuscrito que complica notablemente su lectura, aunque, por suerte, aún es posible desentrañarla. A continuación figuran las demás estrofas: ID 1868 «Por confeso baratón» (Marmolejo), ID 1869 «Un ramo por estandarte» (Agraz), ID 1870 «Si puñadas se reparte» (Marmolejo) e ID 1871 «Muchos bienes son vendidos» (Agraz), la última de las cuales queda truncada, pues solo se copian los tres primeros

²⁸⁶ Menor trascendencia tiene el hecho de que en el verso 7 el amanuense escriba *ma* en lugar de *mas* omitiendo la *s* final de la conjunción adversativa.

octosílabos con que Agraz se dirige a Marmolejo, ya que se han perdido los folios siguientes²⁸⁷.

Ahora bien, si la voz de Marmolejo en este diálogo queda relegada al folio 117 de SA10b, no ocurre lo mismo con la de Agraz: podemos hacernos una idea de cómo sonaba en el mutilado intercambio interestrófico a partir de 11CG y 14*JA, fuentes quinientistas en las que se incluye **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», un poema de este autor que, como ya indiqué en otro lado, es una secuela del debate entre ambos poetas (Tosar 2013); en ella Agraz reutiliza y adapta sus intervenciones en el diálogo con Marmolejo para alumbrar una composición distinta, de carácter monológico, en la que encontramos la refacción de las tres primeras estrofas y del arranque de la cuarta, seguidas de otras seis más y de una finida de cuatro versos. Ello permite concluir que la mutilación de la *tensó* es importante, pues hemos de pensar que Marmolejo iría replicando uno a uno el resto de los parlamentos de su contrincante (como hace con los tres primeros); es decir, su participación sumaría el mismo número de estrofas que las compuestas por su oponente, lo que implica que, en su caso, faltan un total de siete más la correspondiente finida. Así, pues, de contar con los folios perdidos al final de SA10b, dispondríamos de una *tensó* completa de considerable extensión (20 coplas más dos finidas), y posiblemente de alguna producción más de estos autores o de algún otro relacionado con ambos; de hecho, como más adelante preciso en este mismo apartado, hacia ello apunta la rúbrica que antecede a este intercambio en SA10b (*Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo*), que, en realidad, alude a **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», poema que, al menos hoy, no figura ya en el códice salmantino²⁸⁸.

Obviando la gravedad que supone la pérdida de ocho réplicas de Marmolejo, la lectura de sus tres participaciones conservadas en el intercambio con Agraz no ha entrañado más dificultad que la de establecer su sentido, no siempre claro ni fácil; y es que SA10b, el único manuscrito que las recoge, ofrece, en este

²⁸⁷ De lo que ya advirtió Wittstein en su momento (1907: 300).

²⁸⁸ Pienso en la posibilidad de que SA10b diese cabida, además de a las restantes coplas de la *tensó*, a **2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso dominable» de Baena, pues si bien no es esta una de las fuentes usuales de su poesía, ha de recordarse que, cerca del conjunto **3**, también en folios de SA10b fuera de lugar, se copia una parte de su *dezir* ID 0285 «Para rey tan exçellente» (f. 131^v), que se trunca por una pérdida material y que nos ha llegado más completo a través de MH1, cancionero que tampoco contiene otros poemas de Juan Alfonso.

caso, un texto legible. Con todo, ha causado problemas la lección *canafio* del verso 31, por cuanto se trata de una voz no documentada y carente, por tanto, de sentido; en mi opinión, puede tomarse como error por *caçafio*, solución que cabe explicar como término híbrido inventado por el propio Marmolejo a partir de *caçafatón* y *çafio*²⁸⁹. Ello le permitiría insultar de modo eficaz y expresivo a su oponente, recurso que, además, no es ajeno a este autor, pues se vale de este procedimiento ya en el conjunto 2 (v. 31) cuando lo llama *acuayqüero*.

Mayores obstáculos he encontrado para la edición de las intervenciones de Agraz, y ello pese a que, en su caso, además de contar con el testimonio de SA10b, podemos apoyarnos en 11CG y 14*JA para establecer el texto. Lo cierto es que resulta imprescindible acudir a estas fuentes para completar los versos 53-56 de la última estrofa que la *tensó* pone en sus labios, que se ajustan plenamente al sentido y a la forma de los octosílabos precedentes, si bien no es descartable que esta parte de la copla presentase alguna ligera diferencia con los octosílabos del diálogo original entre ambos. He cotejado también la lección de 11CG y 14*JA con la de SA10b en las demás estrofas de Agraz por si alguna de las variantes allí consignadas pudiese arrojar luz para la comprensión de las demás intervenciones suyas; he podido comprobar que, en general, el texto de SA10b presenta mejores lecturas y, por ello, lo he tomado como base de la edición, limitándome en la mayoría de los casos a incorporar las diferencias de los impresos en el aparato crítico, que, a fin de evitar innecesarias repeticiones, comento en las notas que siguen al ocuparme de la transmisión y edición de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», un poema diferente al diálogo interestrófico, creado, un vez este tuvo lugar, por el propio Agraz (2.2.2).

Finalmente, he de detenerme en un pasaje oscuro, para el que el control de 11CG y 14*JA no ha servido de ayuda, ya que tampoco en ellos hace sentido:

A puertas de un bodegón
 vos queremos sepultar,
 las medidas blasonar
 por armas en un targón (vv. 17-20).

Si la *tensó* ofrece «por armas en un dargon» en el verso 20, en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» de Agraz, contenido en los impresos, encontramos «con las

²⁸⁹ Este tipo de creaciones no son inusuales; así, Baena, por ejemplo, también recurre a la invención de neologismos con un propósito expresivo en alguno de sus diálogos (Caíño 2018: 143).

armas un dragon»; esto me hace pensar que ya tempranamente hubo de producirse aquí un error. En mi opinión, el códice salmantino se acerca a la lección correcta que figuraría en el original del debate en estrofas alternas: el amanuense de SA10b habría convertido la voz *targón*, que leía en su fuente de copia y que dota de pleno significado al pasaje, en *dargón*, reemplazando así aquel término por otro más común. Por ello he enmendado este verso en «por armas en un targón», que armoniza, además, con otros términos próximos: tras afirmar que quieren sepultar a Marmolejo a las puertas de un bodegón, Agraz indica que pretenden blasonar las *medidas* «por armas en un targón», es decir, que en su escudo (de no pequeño tamaño) presentarán los recipientes para beber el vino (no todos, dado su número), en lugar de los muebles o formas heráldicas que habitualmente figuran en los escudos de armas²⁹⁰. En 11CG y 14*JA el pasaje tampoco hace sentido y la solución que adoptan puede tomarse como un error conjuntivo, lo cual permite pensar que, pese a sus diferencias, de las que me ocupo más adelante, remontan a un antecedente común.

Tras el intercambio interestrófico entre Agraz y Marmolejo hemos de insertar en la contienda **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», hoy solo conservado en 11CG y 14*JA, pero que, según enseguida explicaré, se hallaría también en SA10b. Como he anticipado, el primero de los poetas, a partir de su participación en aquel debate, creó un nuevo poema: prescindiendo de las réplicas de Marmolejo, ensambló sus parlamentos, con algunas modificaciones necesarias —otras no tanto—, y compuso un texto diferente. No es esta la única vez en que esto sucede con una *tensó*; así, lo mismo ocurre con el diálogo en estrofas alternas entre Juan de Padilla y Sarnés recogido en SA7 (2.2.1). De aceptar esta hipótesis, lo cierto es que el responsable de las variantes de la secuela sería, en última instancia, el poeta mismo, con lo cual estaríamos ante variantes autoriales²⁹¹; y es que resulta difícil imputar los cambios introducidos en **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» a un mero copista, compilador o impresor: semeja mucho más verosímil pensar que el escritor, a partir de materiales suyos que ya habían circulado cuando se enfrentó poéticamente a Marmolejo, reelaborase sus propias coplas y eliminase las

²⁹⁰ Sobre los escudos y los elementos heráldicos que los conforman a partir de la Edad Media véase Pardo de Guevara y Valdés (1987: 19-41); sobre los muebles, *ibidem*: 31-41.

²⁹¹ Sobre ellas puede verse la reflexión ofrecida por Taylor (2001: 591-602), así como las páginas que les dedica Pérez Priego (2011: 70-76).

intervenciones de su contrincante con el propósito de prolongar la burla contra él²⁹². Según se verá, parte de esas diferencias encuentran su explicación en las necesidades que imponía la reconversión de un diálogo en monólogo, pues, por más que el destinatario del texto fuese Marmolejo, en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» carece de voz.

En un momento dado, siempre después de compuesta la *tensó*, Agraz rehízo los versos que había compuesto con ocasión de la disputa interestrófica y realizó varios ajustes, algunos necesarios, de modo que es posible pensar que el escritor revisase el texto y optase por algún cambio que creía más conveniente o, incluso, mejor para el nuevo poema. Estas son las diferencias que el cotejo de variantes arroja y que he consignado en el aparato crítico:

SA10b	11CG/14*JA
<i>vos diré</i> , Juan Marmolejo (v. 2)	<i>os traigo</i> , Juan Marmolejo (v. 2)
<i>brebemente</i> morirés (v. 7)	<i>mala muerte</i> morirés (v. 7)
por armas en un <i>targón</i> (v. 20)	<i>con las</i> armas un <i>dragón</i> (v. 12)
y <i>dirá</i> en el blasón (v. 21)	<i>sonará</i> en el blasón (v. 13)
en el <i>mote</i> del pethafio (v. 22)	en el <i>medio</i> del petafio (v. 14)
y quien diere de vós quexa (v. 35)	<i>a</i> quien diere de vós quexa (v. 19)
<i>mandall'an</i> pagar sin arte (v. 36)	<i>mándanle</i> pagar sin arte (v. 20)
por la tierra se <i>departe</i> (v. 37)	por la tierra se <i>reparte</i> (v. 21)
deudas <i>por</i> los vodegones (v. 38)	deudas <i>de</i> los bodegones (v. 22)
juramentos por <i>mesones</i> (v. 39)	juramentos a <i>montones</i> (v. 23)
y <i>tres</i> mil trampas aparte (v. 40)	y <i>diez</i> mil trampas aparte (v. 24)
mas <i>podedes</i> fazer mandas (v. 50)	mas <i>podemos</i> hazer mandas (v. 26)

²⁹² De modo semejante, un autor puede acortar la extensión de un texto suyo ya existente o ampliarla, y tenemos así más de una versión del mismo poema; tales supuestos se dan, por ejemplo, en algunas piezas de fray Ambrosio Montesino, quien también introduce, a veces, otros cambios estilísticos e incluso correcciones (Bustos Táuler 2018: 13-34).

Alguna de las modificaciones resulta de escasa importancia, como la que convierte *vos* en *os* en el verso 2, pues no entraña gran diferencia y, por otra parte, no es imposible que pueda deberse a la mano de algún copista; lo mismo cabe pensar con respecto a los cambios introducidos en los versos 19-20, en los que «mandall'an pagar sin arte» da paso a «mándanle pagar sin arte» o del de *departe* (SA10b) en *reparte* (11CG y 14*JA): el significado no varía y puede haber pesado aquí un afán modernizador, pues la solución «mandall'an» es, sin duda, más veterana y, al tiempo, la forma *departe* está usada en el sentido de 'repartir, separar en partes', acepción que asumirá totalmente el verbo *repartir*.

Ahora bien, hay algunas variantes de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» que resultan oportunas y responden, además, a alguna razón; es decir, el cambio no es trivial, sino que «sirve para algo»²⁹³. Tal sucede con el último ejemplo: Agraz en SA10b interpela a Marmolejo, que es su interlocutor y que, por tanto, en su turno de palabra, podría replicar a su contrincante desmontando su argumento, pero, además, también es el sevillano quien puede dejar algo de herencia (*mandas*) antes de morir; en el texto monológico no cabe, sin embargo, réplica alguna y, al tiempo, el empleo de la primera persona (*podemos*) cambia el sujeto de la acción (nosotros)²⁹⁴. Tal vez la reconversión del diálogo en monólogo explique también la sustitución de *diré* por *traigo* (v. 2): Agraz ya no habla directamente con Marmolejo, sino que le dirige un poema y en él lo hace sabedor de una mala noticia.

Tras otras modificaciones, como puede percibirse al atender a **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», se esconden motivos de orden estilístico (el autor revisa el texto y trata de mejorarlo): así ocurre con la sustitución de *tres mil* por *diez mil* (vv. 40 y 24 respectivamente), que muy posiblemente obedece a un intento de intensificar la hipérbole numérica; algo semejante cabe pensar cuando el autor reemplaza *brebemente morirés* por *mala muerte morirés* (v. 7): sin duda, la aliteración que se percibe en **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» con la repetición del fonema nasal dota de mayor expresividad al octosílabo y, desde el punto de vista del significado, el matiz que aporta *mala muerte* causa mayor impacto emocional que el

²⁹³ En opinión de Taylor, es este uno de los supuestos que permite considerar que estamos ante una variante de autor (2001: 599).

²⁹⁴ Además, la opción escogida entronca con el tono irónico que Agraz emplea con Marmolejo al burlarse de un posible legado que, según nos ha hecho saber en estrofas anteriores, no es compatible con quien tiene deudas, como veíamos en los versos 37-40 de la misma composición.

que implica el adverbio (morir rápido o pronto). Asimismo, creo que, quizás, Agraz convierta «Y dirá en el blasón» en «Sonará en el blasón» (vv. 21 y 13 respectivamente) jugando de nuevo con los sonidos, pues, además de la repetición de la misma nasal, la sílaba *son* es principio y final de verso.

Por lo que toca al cambio de *mote* a *medio* (vv. 22 y 14 respectivamente), puede ser debido a algún amanuense distraído, por cuanto la lección *mote* no solo semeja más apropiada y conveniente, sino que es *lectio difficilior* con respecto a *medio*, que hemos de tomar como trivialización; tampoco ha de descartarse la intervención del impresor en la elección de *medio*²⁹⁵. Algo parecido sucede con los versos 22-23 de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»: la solución de los impresos («deudas de los bodegones, / juramentos a montones») resulta menos conseguida y redonda que la de SA10b («deudas por los bodegones, / juramentos por mesones»), pero, además, con ella se pierde el paralelismo entre los versos al eliminar el término *mesón*, que, en la época, sutilmente evocaría el ambiente, poco recomendable, de estos lugares²⁹⁶.

Para completar el estudio de los problemas textuales que plantean **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», es preciso detenerse en los epígrafes de ambas composiciones sin perder de vista las fuentes que los facilitan (SA10b, 11CG y 14*JA): en el manuscrito la *tensó* **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» es introducida por el epígrafe *Enventario que fizo Juan Agraz a Juan Marmolejo*; **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» sigue a la rúbrica *Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo* en 11CG, en tanto en 14*JA al título *Aquí comiençan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo qu'el dicho Marmolejo era aficionado al vino, le daba nuevas como el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo de sus tachas, nombre y costumbres, etc.* Prescindiendo del rótulo de 11CG, muy común, que liga el texto con los que lo preceden inmediatamente (no se presentan como *coplas*, sino como *Otras*, pero lo son), las rúbricas de SA10b y 14*JA no casan con los poemas que presentan, pues tanto su forma como su fondo se ajustan a otros

²⁹⁵ En este sentido se ha manifestado recientemente Martos, a quien agradezco su aportación en el transcurso de una de las sesiones del *VII Congreso Convivio*, celebrado en A Coruña los días 3-5 de noviembre de 2021. Además, según el estudioso, resulta llamativa la similitud de estos versos con otros de Roís de Corella en la taberna sobre la que ha de figurar el epitafio de la sepultura de Bernat, pues cabe Hermanarla con la que Agraz describe para Marmolejo: «en l'espital hauras la *sepultura*, / prop Sent Francesc, que esta davant *taverna*; / sobre lo cos, que de vi fon cisterna, / estará el *mot* d'una tal escriptura» (Carbonell 1983: 46; vv. 9-12; cursiva mía).

²⁹⁶ El copista, o incluso el cajista, se deja llevar por la hipérbole cuantitativa del siguiente y cambia *por mesones* en *a montones*.

textos de los que conforman la contienda que se hallan en una fuente distinta a la que nos ha transmitido tales rótulos: **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» es una *tensó* en que Agraz y Marmolejo alternan sus voces para descalificarse mutuamente, por lo que el largo epígrafe del pliego quinientista, que anuncia las voces de ambos y el contenido de su primera intervención conviene, en realidad, al diálogo interestrófico entre Agraz y Marmolejo solo conservado en SA10b; por su parte, **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» es un poema monológico, recogido en 11CG y 14CG, en el que Agraz descarga sus ofensas contra el sevillano, de las que se vale para realizar un auténtico *enventario* de útiles relacionados con el consumo del vino, lo que evidencia la idoneidad para esta pieza, no contenida en SA10b, del título *Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo* que este códice antepone al debate en estrofas alternas entre los dos escritores. Ello me ha decidido a intercambiar los epígrafes, pues solo de este modo la información que proporcionan cobra sentido y corresponde al contenido de las composiciones que introducen; pero, además, he optado por omitir parte del título que figura en 14*JA, ahora adjudicado al diálogo de SA10b: prescindo de las palabras *Aquí comienzan unas*, típicas de no pocas rúbricas incipitarias y propias de los impresores del siglo XVI.

Como ya indiqué en otro lado (Tosar 2021b), el análisis de las variantes presentes en los textos, así como el de los epígrafes que los anuncian en SA10b, 11CG y 14*JA, permite deducir cómo se habría producido la transmisión textual de las piezas que integran la contienda Agraz-Marmolejo, en la que también interviene Baena:

a) En SA10b posiblemente figuró el *Enventario...*, pero desapareció a causa de la pérdida de folios: la rúbrica que allí antecede a la *tensó* sería un indicio, pues se habría copiado para presentar **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», pero el copista la desplazó de lugar.

b) En 14*JA la rúbrica precedía a la *tensó*, que, por la razón que fuese (quizás falta de espacio en el pliego para dar cabida a toda la contienda), no se llegó a incluir y acabó introduciendo **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», composición con la que no armoniza.

c) Castillo, como advierte Rodado, debió de valerse de «un modelo que ya contenía las coplas sin respuestas y copiadas de manera continua» (2014: 821), por lo cual los epígrafes de **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» y **2-3Sc-ID 6787**

«Poderoso dominable» casan con los textos que presentan²⁹⁷. De hecho, el que antecede al primero (*Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo*) se ajusta bien a la composición, mas, sin duda, resulta menos acertado que el de *Enventario...*, que, en mi opinión, puede ser incluso título autorial: habría sido el propio Agraz quien así rotulase la pieza, si bien esa rúbrica en el proceso de transmisión textual acabaría introduciendo un poema distinto.

Con respecto a las fuentes impresas que contienen **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», hay pocas diferencias entre 11CG y 14*JA, que, además, según se ha adelantado, convergen en algún error, de modo que hay un estrecho parentesco entre ellos, si bien conviene recordar que, en alguna ocasión, 11CG aporta una mejor lectura que 14*JA, como sucede con la voz *cucharros*, posible andalucismo del autor, que en 14*JA habría sido reemplazado por la voz mucho más común *cacharros* (v. 38). Algo similar, aunque de menor peso, sucede con la forma *haxiades*, que se adapta mejor al octosílabo que *haxiades* (v. 44); en otras, sin embargo, la variante del impreso se acerca más a las necesidades del texto, como la segmentación del adverbio de negación y el pronombre en «no os hallan otra cortina» (v. 72), que 11CG aglutina con la negación «nos hallan otra cortina», lo cual dificulta la comprensión.

Cierra la contienda la participación de Juan Alfonso de Baena **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», segunda secuela de la *tensó* (**3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra») en la que este da voz a Marmolejo defendiéndolo de Agraz (Tosar 2013: 405-416) y, a la vez, secuela de la primera serie dialogada entre ambos; al igual que **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» nos ha llegado por vía de la tradición impresa, pues figura como cierre de la sección de burlas de 11CG y del pliego suelto 14*JA. Así, pues, de la contienda Castillo solo incluye estos dos textos, lo que, en principio, parece indicar que, para él, Agraz y Baena fueron poetas representativos de una modalidad y de un género poéticos concretos que ejemplificaban los gustos de su época; en 14CG, sin embargo, solo figura **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», pues el propio Castillo deja fuera de la colección el texto de Baena²⁹⁸.

²⁹⁷ No obstante, según se ha visto, las variantes textuales proceden de un mismo arquetipo.

²⁹⁸ Lo mismo ocurre en el *Cancionero de obras de burlas* de 1519 (19OB), publicación exenta del trabajo de Castillo (Rodríguez-Moñino 1958: 8-41) que tampoco recoge la contribución del baenense. Con todo, José Antonio Bellón y Pablo Jauralde incluyen este último en una sección que adicionan a su edición del *Cancionero de obras de burlas* de 1519 (1974), posiblemente intuyendo su conexión con la composición monológica de Agraz.

Por lo que toca a la transmisión de **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», son pocas las diferencias textuales existentes entre 11CG y 14*JA, que, además, presentan algún error conjuntivo, como sucede con el desaparecido verso 63 omitido en ambos testimonios, lo que permite suponer que remontan a una misma fuente²⁹⁹. Comparten también alguna otra lección que cabe entender como fruto de un error producido en el proceso de transmisión. Así, en el verso 260 los dos impresos ofrecen la solución *en el*, que entraña hipermetría, anomalía que se resuelve fácilmente recurriendo a la amalgama *nel*, muy frecuente en documentos medievales, por la que he optado. Igualmente, en el verso 55 tanto en 11CG como en 14*JA encontramos *soffar*, una forma solo documentada en este poema, que causa hipometría, lo que me ha movido a reemplazarla por la solución *soffear*, que permite, además, regularizar el cómputo silábico. Otra intervención similar me ha llevado a desechar la lección *sobreventa* del verso 266, por cuanto es palabra que el CORDE registra solo en nuestro autor a partir de la edición de Dutton y González Cuenca, si bien este último, como, por otra parte, hace Caíño, propone en la edición de 11CG la enmienda *sobrevienta*, que se ajusta perfectamente al contexto y que se localiza en diversas fuentes cuatrocentistas. Finalmente, me detendré en el verso 84, en el que ni la solución de 11CG («arregaña dientes») ni la de 14*JA («a regañadientes») se ajustan al octosílabo. Y es que la *a* convierte el verso en hipermétrico y la locución «a regañadientes», que el CORDE documenta en nuestro poema, no se emplea hasta el siglo XVI (sin obviar que aquí el sentido es diferente); por ello, en este caso, he optado por la enmienda «regaña dientes», frase integrada por el verbo *regañar* y un OD (a menudo la voz *dientes*), que significa ‘enseñar los dientes de modo amenazante’, expresión no muy alejada de la empleada por don Juan Manuel en *El conde Lucanor*: «et regaña los dientes» (Serés 1994: 61). La diferencia es que Baena suprime, quizás por necesidades métricas, el determinante *los*, que, además, le da a la secuencia mayor fuerza³⁰⁰.

Si ahora nos fijamos en otras variantes existentes entre estos dos testimonios, percibimos que hay algunas más:

²⁹⁹ Según se ha visto, también el texto monológico de Agraz presentaba algún error conjuntivo.

³⁰⁰ No me detengo en algunos problemas derivados de la segmentación: así, tanto en 11CG como en 14*JA leemos en el verso 100 «ya él muerto y amarillo», lección aceptada por todos los editores que, sin embargo, es preciso reformular en «y a él, muerto y amarillo»; idéntica situación se da en el 105, en el que ambos testimonios ofrecen «Ya el bien apaleado», cuando es la segmentación «Y a él, bien apaleado» la que dota de coherencia sintáctica y semántica al verso.

11CG	14*JA
que <i>supuso</i> nombre agro (v. 9)	que <i>se puso</i> nombre agro (v. 9)
<i>hazelle han</i> con gran dolor (v. 23)	<i>hazell'an</i> con gran dolor (v. 23)
de le ver <i>tan bien</i> puntado (v. 61)	de le ver <i>también</i> puntado (v. 61)
<i>por que</i> le dan <i>guchilladas</i> (v. 75)	<i>porque</i> le dan <i>cochilladas</i> (v. 75)
siempre habla <i>por que</i> llora (v. 68)	siempre habla <i>porque</i> llora (v. 68)
muy <i>boruno</i> (v. 161)	muy <i>borruno</i> (v. 161)
<i>trabajad</i> por otros tantos (v. 178)	<i>trabajá</i> por otros tantos (v. 178)
y al <i>pegalle</i> (v. 219)	y al <i>pagalle</i> (v. 219)
por medio de las <i>quixadas</i> (v. 256)	por medio de las <i>quexadas</i> (v. 256)

La mayoría son ciertamente poco significativas y podrían haberse producido en el proceso de transmisión. En algunos casos, el error sería evidente aun cuando dispusiésemos de un único testimonio: así ocurre con la lección del verso 9 (*se puso* frente a *supuso*) o la del 161 (*borruno* frente a *boruno*); en otras ocasiones, no obstante, caben ambas soluciones, como vemos en los versos 23, 178, 219 y 256. Quiero, sin embargo, fijarme en el verso 65, en el que he optado por *guchilladas* frente a *cochilladas*, término que cabe considerar elección dialectal del propio Baena, pues se trata de una voz andaluza que, además, nos lleva a un ‘cuchillo utilizado para matar al cerdo’: la palabra adquiere, así, un sentido que perdemos si optamos por *cochilladas*; ello la convierte en *lectio difficilior* respecto a *cochilladas*, que sería una trivialización³⁰¹.

Lo cierto es que en un buen número de casos las diferencias son mínimas y no permiten establecer conclusiones, pues existe un estrecho parentesco entre los dos impresos. He optado, no obstante, por tomar como texto base 11CG, pues no solo en el caso de *guchillada* ofrece una mejor lección, sino que la rúbrica no deja dudas sobre la autoría de Baena: mientras en el *Cancionero general* se precisan los actores implicados en la pieza (*Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz*

³⁰¹ Más difícil habría resultado la selección de variantes en el verso 219: como explico en la edición, ambas son posibles, mas me atengo a 11CG, pues es el texto base.

por Juan Alfonso de Vaena), proclamando al baenense autor de los versos — atribución que se ratifica en el verso 14 del poema con la automención del nombre del vate—, 14*JA obvia la referencia a Baena y simplemente informa del *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz*, de modo que no se percibe con claridad la responsabilidad de Juan Alfonso.

4.2.3. POESÍA DE JUAN AGRAZ

Para el estudio de la transmisión textual de la poesía de este autor, a diferencia de lo que ocurre con la de Marmolejo, conviene distinguir los textos que cuentan con varios testimonios, de los que me ocupó en el primer apartado, de aquellos que tan solo conocen uno, estudiados en el segundo. Por otra parte, en el caso de Agraz son también bastantes más las fuentes implicadas, pues, además de SA7 y SA10b, hemos de tomar en cuenta GB1, MH1, MN23, MN55, SA10a y PN12³⁰²; con todo, es distinta la importancia de la contribución de las mismas a la edición de su poesía. En este sentido, es preciso señalar, por ejemplo, que muy poca relevancia alcanza MN23, por cuanto tan solo proporciona los dos primeros versos de tres composiciones y, en el caso de 8-ID 0383 «Señora doña Marina», ha causado incluso confusión para algunos estudiosos, que han convertido un mismo texto en dos (3.2.2); no obstante, como he indicado, nos permite saber que el autor contaba con representación en el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*. Tampoco PN12 resulta esencial para la fijación del único poema que contiene (4-ID 0191 «Excelente rey, señor»), que comparte con otras fuentes, una de las cuales ofrece, como se verá, mejores lecturas; no ha de olvidarse, sin embargo, que su inclusión en el códice parisino supone que el texto de Agraz allí recogido formó parte de la que Varvaro denomina tradición *a* (1964: 60-70) y que, por tanto, circuló en el entorno napolitano³⁰³.

Los demás cancioneros que nos transmiten la poesía de este escritor han sido esenciales a la hora de proceder a su edición. Así, MN55, pese a incluir solo dos piezas suyas, ha servido como texto base de 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado»; por

³⁰² Prescindo aquí de las piezas de Agraz incluidas en la contienda (4.2.2).

³⁰³ Sin embargo, al igual que sucede con otros autores, no está presente en PN8, cancionero de la familia que recoge la colección de textos de *a* de forma más completa (Tato 1998: 687).

su parte, GB1 y SA10a, que dan cabida a una sola composición cada uno, resultan imprescindibles, por cuanto aportan dos producciones en testimonio único que aquilatan los tipos de poesía cultivados por el escritor. Por lo que toca a SA7, en él se copian cuatro poemas: es texto base para uno de ellos (6-ID 0380 «En casa del rey d’España») y testimonio único de las dos canciones de Agraz que han pervivido, lo que nos permite saber de su incursión en el terreno de la poesía amorosa. Finalmente, SA10b y MH1 son, sin duda, las fuentes de mayor peso, habida cuenta del número y variedad de obras que contienen: gracias al primero disponemos de los dos intercambios que Agraz mantiene con los autores más relevantes de la corte de Juan II (Mena y Santillana), así como de alguna muestra de poesía de entretenimiento, pero, además, SA10b es texto base para 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» y comparte 6-ID 0380 «En casa del rey d’España» con otros cancioneros; en lo que concierne a MH1, contiene nueve composiciones, cinco de ellas en exclusividad (cuatro *dezires* y la única esparsa suya conocida) y otras cuatro compartidas, siendo para 8-ID 0383 «Señora doña Marina» texto base de la edición.

4.2.3.1. TEXTOS CON VARIOS TESTIMONIOS

Tan solo cuatro textos de Juan Agraz cuentan con más de un testimonio: 4-ID 0191 «Excelente rey, señor», 6-ID 0380 «En casa del rey d’España», 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» y 8-ID 0383 «Señora doña Marina». Lo cierto es que todos exigen un examen individualizado, habida cuenta de las particularidades de su proceso de transmisión.

4-ID 0191 «Excelente rey, señor» se transmite en MH1 (120-121), MN23 (33), PN12 (67) y SA10b (208), de los cuales, los tres primeros presentan la pieza incompleta, lo que implica que para fijar el texto del poema SA10b resulta fundamental. De hecho, es el texto base de la edición, ya que, como pretendo demostrar, pese a algunos errores, que subsano gracias al control de los otros testimonios (sobre todo de PN12), es habitualmente el que presenta mejores lecturas.

La versión de SA10b nos ha hecho llegar el poema íntegro: dieciocho octavas seguidas de una finida de cuatro versos; además, el orden estrófico que aquí encontramos difiere claramente del que figura en PN12, en donde se transcriben

once más el cierre y el íncipit reza «Valiente cavallería» (correspondiente a la tercera copla). Poco podemos decir de cómo era el texto en el *Cancionero de Martínez de Burgos*, del que se conserva una copia parcial (MN33), pues MN23 únicamente recoge, además de la rúbrica, los dos primeros versos de la estrofa inicial, que no se apartan de SA10b³⁰⁴; es decir, al menos, el comienzo era el mismo («Exçelente rey, señor»). Con todo, a partir de las anotaciones de Floranes, sabemos que en el códice perdido el texto se componía de «XV octavas con quarteta», esto es, tres menos de las dieciocho aportadas por SA10b, lo que permite deducir que, quizás, en el momento de la copia, el modelo ya se hallaría incompleto.

Por lo que atañe a MH1, es preciso indicar que hoy tan solo conservamos las dos últimas octavas y la finida de la composición, que figuran al comienzo del folio 298^r y coinciden, con algunas diferencias posiblemente debidas al copista, con la versión de SA10b; así lo vemos en estos versos de la estrofa XVII:

Al mejor de los mejores, [SA10b] / *El* [MH1]
 ¡rey, señor que reys *manda!* [MH1] / *mandan* [SA10b]
 —quien murió en tal demanda
 e sufrió tales temores—,
 a sus buenos subçesores
 singular debes dar premio (vv. 129-134).

Dejando a un lado de momento la dificultad que plantea la sintaxis, algo no infrecuente en la poesía de Agraz, la versión de SA10b, pese a incluir algún error fácilmente subsanable aun sin la ayuda de otros testimonios (la rima exige *manda* y no *mandan* como escribe el copista), aporta la lección más cercana al autor. Y es que este habría comenzado la estrofa con un complemento indirecto de la perífrasis verbal *debes dar* (v. 134) integrado por dos secuencias yuxtapuestas, ambas precedidas de la preposición *a*: la primera, la más extensa, comienza por recuperar la figura del conde de Niebla, que queda destacado tanto por la posición que ocupa como por la *superlatio* de la que se vale el autor en la frase «Al mejor de los mejores» (sin nombrarlo, consigue que la atención recaiga sobre su persona), y añade, a modo de inciso, una oración de relativo («quien murió... e sufrió tales temores») que, al recordar su muerte, con claridad desvela la identidad del personaje; la segunda secuencia yuxtapuesta en función de objeto indirecto recuerda a sus sucesores (v.

³⁰⁴ Apenas cabe señalar una variación en la pretónica del sustantivo *virtudes* (*virtudes* en SA10b).

133). Tal vez el copista de MH1 no alcanzó a percibir la conexión entre las dos partes yuxtapuestas que integraban el OI y simplificó la sintaxis reconvirtiendo el primer segmento en una frase nominal («El mejor de los mejores») en referencia al rey. Por otra parte, esta interpretación explica la interpelación del poeta a Juan II por medio de la hipérbole «¡rey, señor que reys *manda!*», es decir, ‘rey de reyes’, en la que la persona y número del verbo, cuyo sujeto es el monarca, ha de estar en singular, y no en plural como figura en SA10b; MH1 aporta en este caso la lección correcta, respetando la rima con *demanda* (v. 131), rota en el códice salmantino.

Algo parecido sucede en la octava XVIII y en la finida, en las que contamos, además, con el testimonio de PN12, que, por un lado, refuerza la validez de algunas de las lecciones de SA10b frente a MH1 y, por otro, aporta alguna solución que se distancia de ambos:

SA10b	MH1	PN12
XVIII (vv. 137-144)		
En la tu real estoria <i>lo manda</i> canonizar por que <i>le puedan</i> fallar siempre <i>viva</i> su memoria; que la soberana gloria <i>ya sin duda</i> es otorgada al que muere por vitoria de la ley que nos <i>fue</i> dada.	En la tu real estoria lo <i>mande</i> canonizar por que <i>lo pueda</i> fallar siempre <i>bivo</i> su memoria; que la soberana gloria <i>ya sin duda</i> es otorgada al que muere por vitoria de la ley que nos <i>fue</i> dada.	En la tu real estoria lo <i>manda</i> canonizar por que <i>se pueda</i> fallar siempre <i>viva</i> su memoria; que la soberana gloria <i>sin duda le</i> es otorgada al que muere por vitoria de la ley que nos <i>es</i> dada.
Finida (vv. 145-148)		
¡Oh, corona prosperada!: tan gran pérdida notoria <i>ser no puede</i> reparada sin tu mano executoria.	¡Oh, corona prosperada!: tan gran pérdida notoria <i>non puede ser</i> reparada sin tu mano executoria.	¡Oh, corona prosperada!: atal gran pérdida notoria <i>ser no puede</i> reparada sin tu mano executoria.

A pesar de las diferencias existentes entre SA10b y MH1, puede percibirse que las variantes de uno y otro permiten entrever su cercanía. Ciertamente, la forma de imperativo del verbo *mandar*, que figura en SA10b y PN12, resulta más conveniente en el contexto que el subjuntivo de MH1: el poeta pide con vehemencia al monarca que canonicé a Enrique de Guzmán; con todo, parece lógico suponer aquí un

despiste del copista de MH1, que habría reemplazado una *a* por una *e*. En el verso siguiente nuevamente el error está en MH1, cuyo amanuense, quizás, habiendo acabado de escribir *lo mande*, repite el pronombre neutro y, para el verbo, se vale de la forma singular empleada más arriba, cuando la solución acertada es la de SA10b, que hace sentido al conectarla con el verso siguiente, como también ocurre en PN12, por más que semeja menos usual la formulación del códice salmantino³⁰⁵. En los últimos octosílabos, observamos cómo SA10b y MH1 leen conjuntamente frente a PN12, que, sin alterar el sentido, presenta variantes en los versos 142 y 144.

Además de estas coincidencias entre algunas lecciones de SA10b y MH1, no hemos de olvidar que en el segundo el texto está mutilado por una pérdida material (3.2.1 y 3.2.3), por lo cual, solo nos permite estudiar estas últimas coplas; nada podemos decir de lo que falta, pero, al menos, interesa constatar que el cierre es el mismo que encontramos en el códice salmantino. También cabe suponer que la pieza se abriría en él con «Excelente rey, señor», pues una mano de la época (que imita la escritura de la que transcribe las coplas que figuran en el folio 298^r) anota en el 297^v la rúbrica que introduciría el texto *Dezir de Juan Agraz por la muerte del conde de Niebla* y, después, en una letra más cursiva y descuidada, añade el mismo íncipit de SA10b, distinto del de PN12, que arranca con la estrofa tercera («Valiente cavallería»)³⁰⁶. Es decir, con lo que tenemos, no podemos descartar que en MH1 el poema inicialmente (con anterioridad a la pérdida de folios) siguiese el modelo que hoy pervive en SA10b: contendría todas las octavas que faltan y las presentaría en el mismo orden.

En cuanto a PN12, que solo recoge once estrofas y la finida, las diferencias más relevantes con respecto a SA10b tienen que ver con el número de coplas conservadas y su orden, muy alterado en el códice parisino (ello resta fuerza y coherencia al doloroso planto proferido por Agraz). Desde este punto de vista, importa destacar que el desarrollo del tema presenta en SA10b una estructura elaborada y trabada, de modo que el conjunto del poema se caracteriza por una homogeneidad de la que carece PN12. Así, el poeta dedica las cuatro primeras

³⁰⁵ El amanuense de MH1 se ve obligado a rehacer la sintaxis con la intención de cohesionar la secuencia y, para ello, cambia en el verso siguiente la concordancia del adjetivo *bivo*, sin percatarse del dislate que su actuación provoca, pues *memoria* se convierte en sujeto de *pueda*.

³⁰⁶ La letra de su adición de MH1 es menos cuidada, por lo que no es imposible que se deba a otra mano no muy posterior.

estrofas al público entre el cual se difundió la composición (3.3.1): las coplas I y II van dirigidas al rey, a quien el autor, con su *dezir*, pretende comunicar la noticia de la tragedia ocurrida («a te poblicar venimos», v. 6) y su repercusión; en la III interpela al condestable de Castilla, don Álvaro de Luna, y en la IV, también valiéndose del imperativo, conmina a los hombres de la casa del fallecido, aquellos que lo acompañaban en la batalla, a que den fe de su virtud. Según puede verse, al rey dedica dos coplas, solo una al condestable, que queda individualizado, y al conjunto de los leales hombres y allegados del de Niebla los integra en la cuarta. De esta parte, en PN12 subsiste únicamente la estrofa IV, de modo que, por un lado, la solemnidad se diluye y, por otro, se pierde el carácter noticioso que el autor quiso dar a su texto.

El núcleo siguiente nos acerca, en SA10b, al asunto principal, el dolor por la muerte del noble: las estrofas V y VI desvelan el emplazamiento de los primeros llantos («los lugares / donde se parten las mares / que se llaman oceanos», vv. 34-36) y precisan la identidad del muerto ilustre y su muy honorable final («acavó tu buen serviente / en los autos de la guerra», vv. 47-48); en la séptima, por primera vez, el portavoz poético se autoincluye en el círculo de los hombres del conde («Diéramos, por lealtad, / nuestros fijos a catibo») y, tras mostrar su propia lealtad, recuerda la de los demás, todos dispuestos a dar mucho por su señor que, como deja claro en la estrofa siguiente (VIII), lo merece por su condición y calidades; finalmente, en la novena copla, valiéndose del tópico de lo indecible, anuncia su incapacidad para relatar el daño causado por la muerte de don Enrique. La coherencia de esta sección se pierde prácticamente en su totalidad en PN12, pues tan solo las dos primeras estrofas de este núcleo figuran en su lugar; las demás se entremezclan con las del siguiente, cuya trabazón es, como en el primer caso, indiscutible.

Las estrofas X-XIV constituyen en SA10b una tercera sección cuyo eje vertebrador viene dado por la ordenada descripción de los distintos estratos sociales que participan en el lamento fúnebre: en la copla X ricos hombres, hidalgos y ciudadanos; en la XI, plebeyos, niños y hebreos; las damas, fuesen señoras, religiosas o vírgenes, ocupan la XII; el cortejo se cierra en la XIII con la gente común; la estrofa XIV unifica y da sentido a las anteriores, en tanto permite al poeta concluir la magnitud del planto, el tercero de la historia tras el de la batalla de Cannas y el de la de Troya. La ordenada presentación vista desaparece en el códice

parisino, en el que se pierde una de las estrofas y las otras tres se intercalan de manera caprichosa.

Aun cuando podríamos establecer subpartes, cabe englobar el resto del texto (estrofas XV-XVIII y finida) en un solo núcleo que trata de la sepultura del finado, sencilla y parca, y de la petición del poeta para que su vida no concluya ahí, pues el testimonio de los cronistas ha de mantener viva su memoria, dando pie, así, al camino de la vida de la fama, que Manrique introduce en sus coplas (Beltrán 2013: 132); el poema se cierra como se abre, con una apelación al rey, en este caso para que, una vez ha tenido noticia de lo sucedido, impulse la pervivencia de su recuerdo, tarea que solo él puede acometer («tan gran pérdida notoria / ser no puede reparada / sin tu mano executoria», vv. 146-148). PN12, en cambio, prescinde de las estrofas XV y XVII, privándonos de la presentación del sencillo sepulcro, así como de la petición del poeta para la casa de Niebla, que acaba de perder a su titular y, a juicio de Agraz, merece ser premiada.

Desde el punto de vista textual, es claro que solo SA10b permite que nos acerquemos al *dezir* original de Agraz, ya que, según se ha visto, la versión de PN12 es fragmentaria y, además, nos ha llegado desordenada. Por lo que se refiere a las variantes, en general, son mejores las de SA10b, si bien, gracias al testimonio del códice parisino, podemos restaurar algunos pasajes que, de otro modo, no habría sido fácil corregir por mera conjetura. Así, en el verso 31 la forma del imperativo *dezit* de PN12 subsana la lección *desi* de SA10b, la cual, sin el control de este testimonio, podría hacernos pensar en el adverbio *desí* («desde ahora»), presente en Macías (ID 1437 «Prové de buscar mesura», v. 5) y también en Villasandino (ID 1235 «Amigo señor, franqueza, desdeña», v. 25). Otro ejemplo de la importancia que, pese a sus deficiencias, posee PN12 para la edición del poema se localiza en el verso 122; sin su ayuda habría resultado problemática la interpretación del octosílabo, que ofrece *candados* en lugar de *criados*, que otorga pleno sentido a la secuencia: es posible que el copista de SA10b desarrollase indebidamente la forma *criados* que leía abreviada en su fuente³⁰⁷. Por último, recordaré también lo que

³⁰⁷ Hay otros errores evidentes de SA10b que pueden subsanarse por conjetura, aunque su solución queda confirmada merced a la contribución de PN12. Así, en el verso 48 SA10b omite el determinante del sustantivo *guerra* («en los autos de guerra»), que nos aporta la lección de PN12. De forma similar, el pretérito indefinido *tiñieron* del verso 88 contrasta en la estrofa porque rompe la tónica descriptiva del imperfecto empleado en la anterior y en la siguiente: el códice parisino

sucede en el verso 101, en el cual la solución de SA10b *todas* ha de ser enmendada con la ayuda de PN12 («cobijaban *todos* [en referencia a “gritos e plantos”], mantos de gergas e de sayal»; cursiva mía).

Ahora bien, son muchos los casos que podemos aducir en los que es la versión de PN12 la que incluye errores, a veces, graves³⁰⁸; entre ellos, cabe mencionar varios de los que afectan al vértice de algunos versos y rompen la rima: el 33 trae *comarcano* en lugar de *comarcanos*; en el 36 figura *orçianos*, carente incluso de sentido, que ha de ser reemplazado por *oceanos*; el 41 ofrece *defensor* por *defensión*; y los versos 53 y 55, que leen *comunidades* y *libertades*, cuando debería ser *comunidad* y *libertad*. Hay también algunas ametrías, como puede comprobarse en los siguientes ejemplos: en el verso 41 PN12 ofrece *vi* frente a *vide*, posiblemente forma ya arcaica en el momento en que se lleva a cabo la copia del códice parisino, que resta una sílaba al octosílabo; en el 125, en cambio, el uso de *sepultura* en lugar de *pintura* la añade, rompiendo, por tanto, la isometría, presente en SA10b³⁰⁹. Asimismo, contamos con algunos casos en los que la sintaxis, el sentido (o ambos) resultan afectados: en el verso 47 PN12 ofrece «acabó de buen serviente», cuando el poeta hubo de escribir «acavó tu buen serviente», como leemos en SA10b; en el 63, aun cuando el cómputo silábico no se resiente, «que a ageno nin a criado», en PN12 se elimina la necesaria preposición *a* que figura en SA10b; en los versos 94-96 la sustitución de la conjunción *e* por *a* en PN12 afecta tanto a la construcción como al significado, situación que no se da en el testimonio base, que correctamente lee «alçaban, señor, sus braços / e las sus fazes fermosas / se levavan en pedaços»³¹⁰; pero, quizás, la más significativa es la que se localiza en los versos 85-86, donde, además, se concentran varios errores, pues el copista de PN12 escribe *llenos* en lugar de *niños*, así como *cataduras* por *arcaduras*, privando de sentido a la secuencia, que SA10b respeta («niños de finos aseos / rompían sus arcaduras»).

trae *teñían*. Todavía puede mencionarse el caso de *pugñían* (v. 79), que figura bien escrito en PN12 (*pugñían*), como sucede en el verso 65 con *magno* frente a la variante *mano* de SA10b.

³⁰⁸ Y es que, como ya advirtió Whetnall, la calidad de los textos en el códice parisino es pobre (2021).

³⁰⁹ Sin embargo, en otros casos, el recurso a las licencias métricas permite cuadrar el octosílabo, por más que, en ocasiones, pierden fuerza poética o incluso alteran la cadencia: en el verso 44 el ritmo de la yuxtaposición de los adverbios (uno de ellos con forma abreviada) «dolorosa, tristemente» se trastoca con la coordinación «dolorosa e tristemente», copiada en PN12; algo parecido sucede en el 146, en el que la sonoridad de «tan gran pérdida notoria», con profusión de nasales, desaparece en «atal pérdida notoria».

³¹⁰ Igual sucede con el verso 28: PN12 trae *causar*, que no se ajusta a la secuencia «deseosos [...] / de *cursar* la varonía» (cursiva mía).

A la vista de lo anterior, tal y como anticipaba, la omisión y el desorden de estrofas es, posiblemente, el primer elemento que nos alerta sobre la validez de la versión de SA10b frente a PN12, cuyo texto quizás conociese un proceso de transmisión más complejo de lo que cabe suponer; así, es posible pensar en la pérdida de códices interpuestos que fueron sumando alteraciones estróficas. Por lo que se refiere a las variantes textuales, poco podemos concluir a propósito de la filiación de los testimonios conservados: no se percibe un error común conjuntivo que permita concluir que los tres que aportan más de una octava (SA10b, PN12 y MH1) remonten a un mismo arquetipo. En lo que atañe a posibles errores separativos, no existen entre SA10b y MH1, pues es muy poco lo que de este último ha pervivido (dos octavas y finida) y son muy menores las diferencias apreciables; no sucede lo mismo en el caso de PN12, ya que, aun cuando muchos de los errores separativos no son tan marcados como para establecer sin ningún género de duda que estemos ante dos ramas distintas de la transmisión textual, el último de los comentados se aparta totalmente de la lección de SA10b: sin duda, el modelo que seguía el copista de PN12 ofrecía una solución diferente. Además, cabe añadir las lecciones correctas que aporta y permiten corregir a SA10b, ya comentadas, así como el hecho de que numéricamente son bastantes las diferencias existentes entre ambas versiones³¹¹; ello parece apuntar hacia la existencia de más de una rama en la tradición textual del poema y, desde luego, deja claro que entre los dos testimonios no hay, en este caso, relación de dependencia³¹².

Verso	SA10b	PN12
27	deseosos, <i>esforçados</i>	deseosos, <i>desforçados</i>
28	de <i>cursar</i> la varonía	de <i>causar</i> la varonía

³¹¹ Adiciono tras la exposición una tabla completa que recoge todas las variantes de SA10b y PN12.

³¹² Parece poco posible que en el verso 30 el copista de PN12 pudiese por conjetura llegar a la forma *dezit* si copiase de un código que trajese la lectura *desi*; algo parecido sucedería en el verso 122, en el que PN12 trae *criados*, si pensásemos en que leía en su modelo *candados*. Por lo que respecta a SA10b, a la autoridad que en este caso le confiere el número de estrofas y su ordenación, para determinar que en ningún caso proviene de PN12, algún error separativo de los consignados excluye también esta posibilidad: en el verso 125, en una estrofa que con anterioridad menciona los términos *tumba* y *monimento*, el código parisino ofrece *sepultura* en lugar de *pintura*; asimismo, no ha de olvidarse el *llenos* ni el *cataduras* de los versos 85-86 (*niños* y *arcaduras* en el código salmantino).

29-30	¿Quién buscó postremería en caso tan peligroso?	quen buscar postremería en caso tan peligroso
30	Desi, pues vondad vos guía	Dezit, si bondat vos guía
33-34	De los moros <i>comarcanos</i> rey, señor [...]	De los moros <i>comarcano</i> rey, señor [...]
36	que se llaman <i>oceanos</i>	que se llaman <i>orçianos</i>
38-40	e tan grand lamentación qual non <i>fizieron</i> troyanos por Éctor, su <i>defensión</i>	e tan gran lamentación qual non <i>fezieron</i> troyanos por Éctor, su <i>defensor</i>
41-42	Vide infinita gente en <i>sus plantas e tiniebla</i>	Vi infinita gente en <i>su planto e teniebla</i>
44	dolorosa, tristemente	dolorosa e tristemente
47-48	acavó <i>tu</i> buen serviente en los autos de guerra	acabó <i>de</i> buen serviente en los autos de <i>la</i> guerra
49-51	diéramos por <i>lealtad</i> nuestros fijos a catibo por ver nuestro señor bibo	diéramos por <i>libertad</i> nuestros fijos a cativo por ver nuestro señor vivo
52-55	¡tanta era su vondad! Nobles e <i>comunidad</i> tan inmenso lo querían, que'l compraran <i>livertad</i>	¡tanta era su vondat! Nobles e <i>comunidades</i> tan inmenso lo querían, que'l compraran <i>libertades</i>
59	e de <i>condeçión umana</i>	e de <i>condiçión humana</i>
63	que <i>a ageno</i> ni a criado	que <i>ageno</i> nin a criado
65	En el <i>mano</i> circuito	En el <i>magno</i> circuito
68	el perlado muy <i>maldito</i>	el perlado muy <i>maldicto</i>
69	<i>dapño</i> vi tan infinito	<i>lloro</i> vi tan infinito
79	que su viso se <i>pugñían</i>	que su viso se <i>pugnían</i>
85-86	de vil <i>pañó</i> sus arreos; <i>niños</i> de finos aseos rompían sus <i>arcaduras</i>	de vil <i>paños</i> sus arreos; <i>llenos</i> de finos aseos rompían sus <i>cataduras</i>

87-88	e los contra Ley, hebreos, <i>tiñieron</i> las coverturas	e los contra Ley, ebreos, <i>teñían</i> las coberturas
94-96	alçaban, señor, <i>sus</i> braços, <i>e</i> las sus fazes fermosas se levavan en pedaços.	alçaban, señor, <i>los</i> braços <i>a</i> las sus fazes fermosas se levavan en pedaços.
97	Ya los gritos e los <i>plantos</i>	Ya los gritos e los <i>llantos</i>
100-102	sin fazer esquivos <i>llantos</i> cobijaban <i>todas</i> mantos de <i>gergas</i> e de sayal	sin fazer esquivos <i>plantos</i> cobijavan <i>todos</i> mantos de <i>xerga</i> e de sayal
121-123	Tumba de su <i>monimento</i> se <i>fezieron</i> sus <i>candados</i> , con la impresión sellados	Tumba de su <i>monumento</i> se <i>fizeron</i> sus <i>criados</i> , con la impresión sellados
125-126	la <i>pintura</i> e ornamiento fue su sangre derramada	su <i>sepultura</i> e ornamiento fue su sangre derramada
141-142	que la <i>soberna</i> gloria <i>ya sin duda</i> es otorgada	que la <i>soberana</i> gloria <i>sin duda le</i> es otorgada
144	de la ley que nos <i>fue</i> dada	de la ley que nos <i>es</i> dada
145-148	¡Oh, corona prosperada!: <i>tan gran</i> pérdida notoria ser no puede reparada sin tu mano executoria.	¡Oh, corona prosperada!: <i>a tal</i> pérdida notoria ser no puede reparada sin tu mano essecutoria.

El *dezir* más extenso de Agraz es 6-ID 0380 «En casa del rey d’España», cuya transmisión textual plantea serios problemas: conoce cinco testimonios (MH1-123, MN23-35, MN55-14 SA7-125 y SA10b-211), pero únicamente el *Cancionero de Palacio* y la parte conservada del de *Barrantes* lo ofrecen de forma íntegra, es decir, una redondilla de rimas cruzadas a modo de introducción, 22 octavas y una finida de cuatro versos; el *Cancionero de Gallardo-San Román* obvia el arranque, al igual que sucede en MN23, en donde se recogen los versos que inician la primera estrofa de las «XXI Octavas y quarteta» que, según Floranes, conformaban el texto (Díez Garretas 2016: 3)³¹³; por su parte, en SA10b solo se

³¹³ Debido a un despiste, Dutton transcribe XXXI (1990-1991, II: 198).

hallan las últimas nueve coplas y la finida a causa de una importante pérdida de folios (Rodado Ruiz 2000: 1552 y 2003: 482)³¹⁴. Interesa destacar, también, que este *dezir* precede en SA7, MH1 y MN55 a 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», ambos centrados en la figura de Juan Pimentel, lo que quizás apunte a que, pese a sus diferencias formales, en algún momento ambos poemas pudieron ser considerados como un conjunto³¹⁵.

Obviando MN23, debido a la ausencia de la composición allí anunciada, que, no obstante, debió de formar parte del *Cancionero de Martínez de Burgos*, de los dos testimonios que han transmitido la pieza completa y que, por tanto, han de ser tenidos en cuenta parcial o totalmente, SA7 que, según veremos, altera la disposición de las coplas con respecto a los demás, es el elegido como texto base de la edición de esta pieza.

Por lo que atañe a la organización estrófica, mucho más lógica parece la seguida por MN55 y MH1 que la de SA7, pues la progresión temática del poema, a poco que se analicen los bloques en que parece dividirse, cobra más sentido si nos ajustamos a la versión que encontramos en el primer códice de los mencionados³¹⁶; aun cuando SA10b solo nos hace llegar diez estrofas, es importante subrayar que se ajustan también al orden de MN55 y MH1³¹⁷. Así, pues, salvo SA7, todos los testimonios, aunque incompletos, confluyen en la misma estructura, que presento en

³¹⁴ El hecho de que solo SA7 y MN55 conserven la estrofa inicial me llevó a sopesar la posibilidad de que se tratase de una variante de autor. Sin embargo, no he encontrado datos concluyentes que me conduzcan en esa dirección, es decir, que esta oposición presencia-ausencia pueda responder a una intervención posterior del propio Agraz: en primer lugar, porque la colectánea más antigua conserva la redondilla —lo contrario plantearía dudas—; en segundo lugar, otro de los florilegios, SA10b, es testimonio muy fragmentario al que faltan el arranque y un buen número de estrofas, por lo que carece de valor probatorio; finalmente, en el caso de MH1, en que tampoco se copia la introducción, podemos considerar un posible error del amanuense o que el texto circuló también sin la redondilla inicial. No hemos de olvidar que, como sostiene Barry Taylor, «los autores medievales retocaban sus obras; sin embargo, mantengo que las etapas por las que pasaron sus escritos raramente están al alcance del editor moderno» (2001: 600). Además, no es este el único *dezir* del poeta que comienza de manera similar: en 15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar», 16-ID 1860 «Leerán esta materia» y 19-ID 2890 «Virgen, madre singular» una estrofa de cuatro versos inicia cada composición, por lo que ha de tratarse de un rasgo característico de la poética del autor.

³¹⁵ En SA10b no figura, en cambio, 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», aunque no es imposible que se hubiese copiado antes, en los folios hoy desaparecidos (3.2.3), especialmente considerando el importante peso de este manuscrito en la obra de Agraz.

³¹⁶ Ya Álvarez Pellitero había sugerido que la disposición de MH1 resultaba más coherente, pero no manejaba MN55, en el que es idéntica y, además, transmite el texto en su totalidad (1993: 133).

³¹⁷ No es imposible que las demás, hoy perdidas, también se ajustasen a la misma secuencia.

la tabla que figura más abajo, adjudicando distintos colores a las secciones temáticas que distingo³¹⁸; me valgo de un trazo más grueso para marcar los folios de SA7 que considero fueron desplazados de su lugar original. Consigno, además de los números que corresponden a los bloques (bajo la letra B) y las estrofas (bajo E), los incipits de cada copla y, en el caso de *Palacio*, la foliación (F), elemento esencial para comprender la alteración del orden con respecto al texto base, MN55, y a los que siguen este mismo orden, MH1 y SA10b:

B	E	MN55: completo MH1: estrofas II-XXIV SA10b: estrofas XV-XXIV	SA7: completo	F
1	I	En casa del rey d'España	En casa del rey d'España	58 ^r
	II	Yo, el conde sin ventura	Yo, el conde sin ventura	
	III	¡O, mançebos cortesanos	¡O, mançebos cortesanos	
2	IV	Por debdo ni por criança	Por debdo ni por criança	58 ^v
	V	¿Qué me valió la riqueza	En el libro de mi cuenta	
	VI	El quexoso pensamiento	Non tengades confiança	
	VII	Con deseo plañirán	Si vestistes los desnudos	
3	VIII	Presto nos levantaremos	Demostró el enemigo	59 ^r
	IX	Unos irán a la gloria	Mas aquella luç que guía	
	X	Mis amigos lastimados	Esta es de los cristianos	
	XI	Ya, por Dios, non me lloréis	Enfermos de letargia	
	XII	Por ser del mundo señor	Era ayer mi presumir	
4	XIII	En el libro de mi cuenta	Qué me valió la riqueza	59 ^v
	XIV	Non tengades confiança	El quexoso pensamiento	
	XV	Si vestistes los desnudos	Con deseo plañirán	
	XVI	Demostró el enemigo	Presto nos levantaremos	

³¹⁸ En el rótulo previo indico las estrofas que faltan en MH1 y SA10b, que hay que restar.

	XVII	Mas aquella luç que guía	Unos irán a la gloria	60 ^r
	XVIII	Esta es de los cristianos	Mis amigos lastimados	
5	XIX	Enfermos de letargia	Ya, por Dios, non me lloréis	
	XX	Era ayer mi presumir	Por ser del mundo señor	
	XXI	En las justas et arreos	En las justas et arreos	
6	XXII	A todos sea notorio	A todos sea notorio	60 ^v
	XXIII	Por lo qual yo vos requiero	Por lo qual yo vos requiero	
	XXIV	D'aquel muy santo cordero	D'aquel muy santo cordero	

Como puede verse, son varias las alteraciones producidas en la disposición del poema en SA7, lo que, en mi opinión, quiebra la conexión temática de los bloques establecidos, especialmente, la del 2 y la del 5. A continuación me detendré en el estudio de la estructura general de la composición, en la que distingo seis secciones.

El bloque 1 (estrofas I-III) constituye una suerte de contextualización, que nos sitúa en la corte real ante la que, a mi juicio, se habría presentado el poema; en él se identifica al fallecido conde de Mayorga, que es, además, el portavoz poético, y a los destinatarios de sus versos. A continuación, con la copla IV se inicia la sección 2 (estrofas IV-VII), que en SA7 queda truncada y que en los demás testimonios comprende esas cuatro estrofas; ofrece una reflexión del poeta ante la muerte para exponer lo poco que importa en el momento último aquello disfrutado en vida (poder y linaje) y lo mucho que entonces se valora la separación de los que quedan (mujer y hermanos). Es incuestionable la conexión existente entre las dos primeras coplas de esta parte: en la cuarta se pregunta «¿qué me pudo el rey valer / a mi triste malandaça?» (vv. 23-24), demanda que se repite, en muy parecidos términos, en la quinta («¿qué me valió la riqueza?», v. 29); ello viene a demostrar que su separación en SA7 ha de ser accidental.

En el tercer bloque (estrofas VIII-XII) el portavoz poético se adentra en lo que el alma cristiana conoce tras la muerte (el tribunal de Dios, la gloria...) e insta a los que quedan en este mundo a que sepulsen su cuerpo y oren por su ánima, apelando de manera emotiva al padre, que lo sobrevive; se cierra con la copla XII

en la que declara no estar interesado en la vida («no querría ser oy bivo», v. 86), quizás en parte para consolar a sus allegados, al tiempo que introduce algún elemento, como el ángel, que enlaza con el bloque 4 (estrofas XIII-XVIII). Y es que en estas coplas tiene gran peso la rendición de cuentas ante Dios, lo que lleva al poeta a superponer las obras del espíritu y de misericordia sobre las ansias y los desvelos terrenales, y a instar a los que aquí quedan a practicar el bien; esta sección se cierra con la Virgen, que se convierte en su luz, guía y salvadora.

La penúltima sección (estrofas XIX-XXI) enlaza con la anterior y con la siguiente; con aquella porque los consejos que proporciona el fallecido Pimentel y los recuerdos que evoca parecen estar en función de su experiencia vital y de la dificultad de enfrentarse al juicio final: así, insta al auditorio a que esté prevenido ante una muerte a la que asemeja a los salteadores de caminos, para lo cual, lo conveniente es no distraerse en asuntos mundanos (justas, torneos...) y a no perder de vista la condición mortal. Nuevamente importa destacar la trabazón entre las estrofas XX y XXI: una introduce el tema de las *armas* y el combate (vv. 150 y 152), la otra lo retoma al hablar de *justas* y *arros* (v. 157); en SA7, en cambio, estas coplas se localizan mucho antes en la composición: la primera cierra el folio 59^r y la segunda abre el 60^v.

En el bloque 6 (estrofas XXII-XIV) el fallecido se despide de su público anunciando que su alma va al purgatorio y, por ello, encomienda a sus allegados que velen por las gentes de su casa, al tiempo que les pide que lleven una vida de virtud para alcanzar *el premio duradero* (v. 180); la finida redondea la pieza a modo de oración.

A la vista de todo lo anterior, cabe deducir que el orden en que figuran las estrofas en MN55, MH1 y SA10b es, ciertamente, más coherente, lo que justifica que, en la edición del poema, haya seguido este en su presentación; y es que, además, la alteración que se produce en SA7 puede explicarse como producto de un accidente en la materialidad de la fuente empleada para esta sección del manuscrito (de manera mediata o inmediata). Por un lado, es posible pensar que tal situación se produjo otras veces en la colectánea, como parece haber ocurrido en la obra de Santa Fe: según Tato, SA7 copiaría de un florilegio colectivo hoy perdido, en el que se había integrado un cancionero de autor del poeta, y de otras fuentes; ese desaparecido códice se desencuadró y varios cuadernos alteraron su orden (2004: xxviii). No sería imposible suponer que algo parecido habría sucedido en el caso de este poema:

el copista podría valerse de un modelo con algunas hojas desordenadas que causaron la alteración de la secuencia de las estrofas³¹⁹.

Por lo que se refiere a las variantes textuales, ciertamente SA7 contiene errores, que pueden ser subsanados merced al cotejo de los demás testimonios, pero también aporta la solución correcta en no pocas ocasiones, siendo en algunas de ellas el único que la transmite (no pocas veces lo acompaña SA10b cuando disponemos de su aportación). Así, en el verso 3 el primero ofrece «a su muy noble compañía», octosílabo que falta en MH1 y SA10b, y que MN55 convierte en heptasílabo al omitir el adverbio *muy* (explicable como error del copista por omisión); más relevantes son los siguientes ejemplos:

Verso	SA7	SA10b
74	<i>rogarés en esa vida</i>	---
105-106	<i>ni tengades gran firmeza ser salvos por fortaleza</i>	---
111-112	Si <i>tomáis</i> los sacramentos así como <i>sois</i> tenudos	Si <i>tomáis</i> los sacramentos así como <i>sois</i> tenudos
129	<i>á sin duda</i> , suplicado	<i>á sin dubda</i> , suplicado
138	son <i>delibres</i> mucho luego	son <i>delibres</i> mucho luego
Verso	MH1	MN55
74	<i>rogarés en esta vida</i>	<i>rogaredes en esa vida</i>
105-106	<i>perderedes toda firmeza ser salvos por fortaleza</i>	<i>perderedes toda firmeza ser salvos por fortaleza</i>
111-112	Si <i>tomastes</i> los sacramentos así como <i>soes</i> tenudos	Si <i>tomastes</i> los sacramentos así como <i>soes</i> tenudos
129	<i>asín dubda</i> , suplicado	<i>así en dubda</i> , suplicado
138	son <i>libres</i> mucho luego	son <i>libres</i> mucho luego

³¹⁹ En este sentido, importa señalar que son justamente ocho estrofas, lo que equivale a dos caras de un folio en SA7; el hecho de que en este códice se repartan entre el vuelto y el recto de dos podría explicarse pensando que la transcripción, que se nutría de materiales de diversa procedencia, se distribuía en la fuente empleada en este caso en un mismo folio.

En el verso 74, aun cuando solo la solución de MN55 es incorrecta por causa de la hipermetría, y las de SA7 y MH1 se sostienen sin problema, atendiendo a la construcción del poema, únicamente el primero respeta la implícita distinción que el autor establece entre el mundo de los vivos y el de los muertos a partir del uso de los demostrativos: aquí solo cabe el demostrativo *esa*, por cuanto se está dirigiendo, desde el más allá, a sus familiares vivos³²⁰.

En los versos 105-106, solo *Palacio* nos acerca a lo que, en su momento, habría escrito el autor: SA10b ha perdido el folio y la variante de MH1 y MN55 presenta un error que no solo se percibe en la falta de sentido sino en el cómputo silábico, que sobrepasa el octosílabo; se trataría de un error conjuntivo que permite ligar estos dos testimonios (MH1y MN55), relación que se ve reforzada por las variantes de los versos 111-112, 129 y 138³²¹.

Ahora bien, en esos casos SA7 no es testimonio único, sino que lee con SA10b, situación que se repite en otras oportunidades; de hecho, a juzgar por el texto de las nueve coplas conservadas en el último, cabe señalar la proximidad existente entre ambas versiones, por más que algunas de las diferencias perceptibles juegan a favor del primero de los testimonios, como ocurre en el verso 146, que, en mi opinión, contiene la lección correcta no solo frente a SA10b, sino también frente a MN55:

Verso	SA7 – MH1	SA10b – MN55
145-148	Cada uno se provea, d'esperança <i>no se crea</i> , que la muerte así saltea, como ladrón en la vía.	Cada uno se provea, d'esperança <i>non se vea</i> , que la muerte así saltea, como ladrón en la vía.

³²⁰ El mismo juego con los deícticos explica que en el verso 10 haya optado por la versión de MH1 («a *este* mundo non buelto») en lugar de seguir la del texto base («a *esi* mundo non vuelto»), muy semejante a la de MN55 («a *ese* mundo non vuelto»).

³²¹ No obstante, en estos códices encontramos no pocas lecciones diferentes entre ellos; como veremos más adelante, en algunos casos uno de los dos confluye con la solución de SA7, apartándose, por tanto, del otro.

Y lo mismo puede decirse de los versos 163-164, en los que SA7 y SA10b se alejan de MH1 y MN55 en el primero de los octosílabos en tanto en el segundo la solución de *Palacio* confluye con MH1, mientras SA10b lee con MN55; el contexto de la estrofa requiere, en mi opinión, el presente de indicativo en las tres formas verbales que conforman la secuencia, pues es el fallecido conde quien habla y formula, por primera vez, la petición de perdón a sus receptores, explicando, además, la causa de la misma, su partida inminente:

Verso	SA7	SA10b
163-164	<i>Pido</i> perdón y perdono <i>car</i> me <i>parto</i> con deseos	<i>Pido</i> perdón y perdono <i>ca</i> me <i>partí</i> con deseos
	MH1	MN55
	<i>Pedí</i> perdón y perdono <i>ca</i> me <i>parto</i> con deseos	<i>Pedí</i> perdón y perdono <i>ca</i> me <i>partí</i> con deseos

Todavía me atrevo a sugerir un ejemplo más en el que SA7, nuevamente, frente al resto de los testimonios, traería la lección más cercana al autor; se trata de una construcción sintáctica elaborada que, en cierto sentido, entraña mayor grado de dificultad:

Verso	SA7	SA10b – MH1 – MN55
149-150	Era ayer mi presumir <i>en las armas de muy fuerte</i>	Era ayer mi presumir <i>de las armas y de fuerte</i>

Con todo, *Palacio* incorpora errores mecánicos debidos al copista que no figuran en SA10b, como sucede en los siguientes versos, en los que MH1 y MN55 no hacen sino confirmar la validez de SA10b:

Verso	SA7	SA10b
113	Si <i>de lieves</i> visitastes	Si <i>dolientes</i> vesitastes

FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

120-121	<i>al ángel, mi buen amigo, enseñar queso su plana</i>	<i>el ángel, mi buen amigo, enseñar quiso su plana</i>
123	por <i>faular</i> mi obra vana	por <i>fallar</i> mi obra vana
130	que yo <i>punge</i> mi pecado	que yo purgé mi pecado
Verso	MH1	MN55
113	Si <i>dolientes</i> visitastes	Si <i>dolientes</i> visitastes
120-121	<i>el ángel, mi buen amigo, demostrar quiso su plana</i>	<i>el ángel, mi buen amigo, enseñar quiso su plana</i>
123	por <i>fallar</i> mi obra buena	por <i>fallar</i> mi obra vana
130	que yo <i>pulgué</i> mi pecado	que yo <i>purgué</i> mi pecado

En todos los ejemplos el amanuense de SA7 lee mal e incurre en error, aunque no parece ser el único; en este sentido, me interesa subrayar que parece mostrarse especialmente poco atento hacia el final del texto, tal vez por cansancio. De hecho, en las muestras que siguen hemos de suponer que en su fuente la lección sería la que figura en SA10b:

Verso	SA7	SA10b
171-172	que vo <i>purgar</i> mis pecados <i>ala tarçe consistorio</i>	que vo <i>purgar</i> mis pecados <i>al atroçe consistorio</i>
175	et que no vos <i>desmaéys</i>	et que no vos <i>desaméis</i>
180	sea el premio <i>dara deseo</i>	sea el premio <i>duradero</i>
Verso	MH1	MN55
171-172	que vo <i>pulgar</i> mis pecados <i>al [...] consistorio</i>	que vo <i>purgar</i> mis pecados <i>al atroçe consistorio</i>
175	et que no vos <i>desaméis</i>	et que no vos <i>desamedes</i>
180	sea el premio <i>duradero</i>	sea el premio <i>duradero</i>

En el verso 172 la *l* final del sustantivo, de la que muchos editores dejan constancia (pese a que transcriben *carçel*), es claramente añadida por otra mano en un momento

posterior (la diferencia se percibe tanto en la tinta como en el grafema, que se cierra anómalamente en la parte superior); además, si nos fijamos bien en el inicio del verso, la primera *a* parece ligarse con la *l* y la *a* que siguen, de modo que la lectura (prescindiendo de la *l* adicionada) nos lleva a *ala tarçe*, con una *t* fácilmente confundible con una *c*. Esta secuencia no hace sentido, pero puede explicarse a partir de *al atroçe*, que figura en SA10b y MN55; al tiempo, el hueco en blanco que deja el copista de MH1 (*al [...] consistorio*) podría sugerir que alguno de los códices interpuestos, cuya existencia podemos sospechar, planteaba dificultades de lectura en ese verso, problemas que acabaron afectando tanto a MH1 como a SA7. Los dos ejemplos siguientes muestran, de nuevo, que el copista de SA7, sea porque no leía bien un modelo borroso o poco claro, sea por cansancio, ofrece *desmaéys* por *desaméis* y *dará deseo* por *duradero*.

Finalmente, en el verso 184, el problema, que no advierten los demás editores, es otro: la última parte del octosílabo estaba en blanco en el *Cancionero de Palacio*, de modo que, inicialmente, solo figuraba la palabra *provisión*, pero una mano de la época, en un momento posterior, añadió *como yo quiero* sin atenerse a la línea de escritura; en SA10b, que no conoció estas trabas, encontramos *de mi letiçia*, al igual que en MH1 (*letiçia*), que es lo que Agraz habría escrito, mientras que MN55 trae *notiçia* en su lugar:

Verso	SA7	SA10b
184	provisión <i>como yo quiero</i>	provisión <i>de mi letiçia</i>
	MH1	MN55
	provisión <i>de mi letiçia</i>	provisión <i>de mi notiçia</i>

Lo cierto es que en la versión de SA7 interviene en distintos momentos un corrector, que sobrescribe algunos grafemas, cambia otros y rellena, en mi opinión, algunos huecos que quedaban en el interior o en el final del verso. Así, en el 27, como en el caso anterior, cabe pensar que el copista de este códice había dejado un blanco entre el inicio y el final del octosílabo: posiblemente solo habría escrito *que todo...naçió* y una mano distinta, que imitaba el tipo de letra, acomodó en el espacio del que disponía, apretando los caracteres y abreviando anómalamente las palabras,

ombr q. Esta solución daba sentido a la secuencia y respetaba el cómputo silábico, pero el resultado resta agilidad a lo que posiblemente figuraba en el original, *que todo quanto nasció*, una oración subordinada causal que MN55 y MH1 presentan como coordinada³²²:

SA7	MH1 – MN55
que <i>tod'ombr</i> que nasció	<i>e</i> todo <i>quanto</i> nasció

Un añadido semejante debió de producirse en el verso 89, en el que SA7 únicamente ofrecería *que pasé*, dejando el resto del octosílabo en blanco, lo cual solo puede significar que se hallaba así en la fuente manejada por el copista o que este no alcanzaba a descifrar lo que leía. En otra tinta una mano completa el verso añadiendo *por atal vía*, que encaja, mas se aparta de la lección consignada en MN55 y MH1³²³:

SA7	MH1 – MN55
que pasé <i>por atal vía</i>	que pasé <i>del agonía</i>

En los dos últimos ejemplos carecemos del control de SA10b y hemos de recurrir a los otros dos testimonios, situación que se produce en otras muchas ocasiones en que también la mutilación de aquel códice nos priva de esta parte del poema. Por fortuna, ante errores de SA7 evidentes, podemos atenernos a MH1 o a MN55, por más que no faltan casos en que ambos ofrecen la misma lectura. Así, obviando los ya comentados, MH1 y MN55 conjuntamente leen en el verso 17 *moçedat e valentía*, solución escogida frente a SA7³²⁴:

³²² Sin embargo, el encaje sintáctico es mejor considerando los dos últimos versos como oración causal, de ahí que haya dejado el inicio de SA7.

³²³ En la misma estrofa, más arriba, también interviene en el verso 86 y repasa los tres últimos grafemas de *querría*, algo que hace en otras estrofas; de ello he procurado dar cuenta en el aparato.

³²⁴ Lo mismo ocurre con el verso 14, en el que la forma *fiedes* de SA7 solo se ajusta al octosílabo forzando una sinéresis, mientras que *fiés*, en MN55 y MH1, respeta naturalmente el cómputo, sin olvidar el empleo de algunas formas verbales abreviadas parece repetirse en otras piezas del poeta: *tornés* (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», v. 4), *ternés* (17-ID 1735 «Catad que vos comeré», v. 35) y *morirés* (3-ID 1865 «Mala nueba de la tierra», v. 7).

SA7	
moçedat <i>a</i> valentía no me <i>pudo</i> dar valía	
MH1	MN55
moçedat <i>e</i> valentía non me <i>pueden</i> dar valía	moçedat <i>e</i> valentía no me <i>pudo</i> dar valía

Algo parecido sucede en el verso 42, en el que solucionamos la hipometría de *Palacio* a partir de MN55 y MH1, que se separan en el siguiente, coincidiendo, en este caso, MN55 y el código salmantino:

SA7	MH1 – MN55
en quexa más impresa	en <i>la</i> quexa más impresa

Sin embargo, MH1 y MN55 presentan entre ellos diferencias, en algunos casos para confluir con SA7; así sucede en los siguientes ejemplos de MN55, cuya lectura refuerza la validez de la de *Palacio*:

Verso	SA7	MH1	MN55
18	no me <i>pudo</i> dar valía	non me <i>pueden</i> dar valía	no me <i>pudo</i> dar valía
43	<i>le</i> pedí con mucha priesa	<i>la</i> pedí con mucha priesa	<i>le</i> pedí con mucha priesa
53	<i>Presto</i> nos levantaremos	<i>Prestos</i> nos levantaremos	<i>Presto</i> nos levantaremos
59	do por <i>su</i> final sentençia	do por final sentençia	do por <i>su</i> final sentençia
78	<i>nin vos</i> afliga mi muerte	<i>a vos nin</i> afliga mi muerte	<i>ni vos</i> aflixa mi muerte
81	O mi padre así perplexo	<i>Et a</i> mi padre así perplexo	O mi padre así perplexo
97	me <i>demandan</i> relación	me <i>demanda</i> relación	me <i>demandan</i> relación
108	<i>acá es</i> la remembranza	<i>darás</i> la remembranza	<i>acá es</i> la remembranza

Hay otros ejemplos en los que, además de MN55, contamos con el testimonio de SA10b, y los tres leen conjuntamente frente a MH1:

Verso	SA7 – SA10b – MN55	MH1
109	Si <i>vestistes</i> los desnudos	Si <i>visitastes</i> los desnudos
115	los enemigos <i>ligastes</i>	los enemigos <i>llegastes</i>
121	<i>enseñar</i> quiso su plana	<i>demostrar</i> quiso su plana
123	por fallar mi obra <i>vana</i>	por fallar mi obra <i>buena</i>
126	<i>a los desencaminados</i>	<i>de los descaminados</i>
135	esta ruego <i>comúnmente</i>	esta ruego <i>omillmente</i>
143	mirad cómo <i>feneçéis</i>	mirad cómo <i>fenesçedes</i>
151-152	sin <i>algún</i> temor de muerte buscava <i>dó</i> combatir	sin <i>aver</i> temor de muerte buscava <i>su</i> combatir
154	et <i>mortal</i> daño terrible	e <i>cruel</i> daño terrible
159	No <i>cuidando me</i> fallar	Non <i>me pensando</i> fallar
167	<i>la carne</i> come la tierra	<i>el cuerpo</i> come la tierra
181	<i>D'aquel</i> muy santo cordero	<i>Aquel</i> muy santo cordero

Ahora bien, en otras oportunidades es MH1 el que lee con SA7 frente a MN55, como puede comprobarse en los versos 30, 35, 51, 66, 71-72, 73-74 y 103³²⁵:

Verso	SA7	MH1	MN55
30	<i>de</i> tal padre ni ermanos	<i>de</i> tal padre ni ermanos	<i>nin</i> tal padre nin ermanos
35	<i>a questa</i> qu'en un momento	<i>a questa</i> qu'en un momento	<i>a queste</i> qu'en un momento
51	las <i>trompas</i> que, con <i>remor</i>	las <i>trompas</i> que, con <i>remor</i>	las <i>trompetas</i> que, con <i>rumor</i>
66	y el dragón tan <i>empeçible</i>	y el dragón tan <i>empeçible</i>	y el dragón tan <i>imposible</i>

³²⁵ Obvio el ya comentado 146.

71-72	El cuerpo <i>dexat</i> aparte <i>morar</i> con los sepultados	El cuerpo <i>dexad</i> aparte <i>morar</i> con los sepultados	El cuerpo <i>dexado</i> aparte <i>morir</i> con los sepultados
73-74	<i>por el</i> ánima aflegida <i>rogarés</i> en esa vida	<i>por el</i> ánima aflegida <i>rogarés</i> en esta vida	<i>con la</i> ánima aflegida <i>rogaredes</i> en esa vida
103	en linajes, <i>en</i> poder	en linages, <i>en</i> poder	en linajes, <i>es</i> poder

Como vemos, la casuística de variantes que ofrecen los cuatro testimonios analizados es amplia y compleja; resulta claro el parentesco existente entre SA7 y SA10b, por más que entre ellos no he podido detectar ningún error conjuntivo común, y sí, en cambio, algunas diferencias. Más difícil es establecer la relación entre *Palacio* y los otros dos testimonios, pues si bien es verdad que hay variantes comunes, también es cierto que no faltan las divergencias. Ello me lleva a no aventurar conclusiones en lo que toca a su posible filiación. No ha de olvidarse, por otra parte, que SA7 no solo es uno de los dos códices que conservan el texto en su integridad, sino que es el más antiguo y cercano al momento de creación del poema, hecho que, en mi opinión, puede reforzar su autoridad³²⁶.

La siguiente composición de Agraz que cuenta con varios testimonios es el *deszir* 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», también dedicado al conde de Mayorga. La pieza se copia en SA7-126, MH1-124 y MN55-15, cancioneros que, además, la ofrecen a continuación del largo panegírico anterior (6-ID 0380 «En casa del rey d’España»), cuyo eje temático vuelve a ser el fallecimiento del joven Pimentel. En este punto, pese a la mayor veteranía de SA7, me he inclinado por la versión de MN55, ya que el códice salmantino presenta bastantes lecturas desechables, algo que posiblemente nos lleve a un copista cansado, que presta poca atención; de hecho, es la misma mano que en las estrofas finales del texto precedente concentraba ya un buen número de errores mecánicos. Por lo que se refiere a MH1, tampoco está exento de problemas, pues en varios casos su lección debe ser enmendada, cosa que no ocurre en MN55³²⁷. A continuación, ofrezco en una tabla las variantes de los tres testimonios:

³²⁶ No obstante, no es un criterio que pueda aplicarse de modo general, pues no cabe perder de vista que los códices más recientes no necesariamente contienen malas lecciones, esto es, *recentiores non semper deteriores* (Hernández Muñoz 2009: 355-376).

³²⁷ Es necesario, en cambio, enmendar las lecturas de MH1 en los versos 11, 25 y 29.

Verso	SA7	MH1	MN55
2-3	el virtuoso <i>d'aquel</i> conde don <i>Johán Pimentel</i>	el virtuoso <i>de aquel</i> conde don <i>Juan Pimentel</i>	el virtuoso <i>aquel</i> conde don <i>Juan Pementel</i>
5-6	era moço, avisado esforçado, bien trayente	era moço avisado esforçado <i>e</i> bien trayente	era moço <i>e</i> avisado esforçado <i>e</i> bien trayente
9	<i>Ítem</i> era bien valiente	<i>Íten</i> era bien valiente	<i>Ítem</i> era muy valiente
11	<i>causa</i> que <i>fuese</i> fallestido	<i>caso</i> que <i>fue</i> fallestido	<i>causa</i> que <i>fue</i> fallestido
17-18	Más avía: buen semblante <i>amador</i> de la verdat	Más avía: buen semblante <i>et amava</i> la verdad	Más avía: buen semblante <i>amador</i> de la verdat
21	un <i>cruçixo</i> delante	un <i>cruçifixo</i> delante	un <i>cruçifixo</i> delante
23	la <i>postrera</i> voz clamante	la <i>postrera</i> voz clamante	la <i>estrema</i> voz clamante
25	En la su <i>postremería</i>	En su <i>postremería</i>	En la su <i>postrimería</i>
29	<i>qu'el</i> temor le <i>confrigía</i>	<i>el</i> temor le <i>afligía</i>	<i>qu'el</i> temor le <i>afligía</i>
32	<i>es adonde</i> nos espera	<i>es adonde</i> nos espera	<i>está donde</i> nos espera
40	fasta dos años <i>pasados</i>	fasta dos años <i>casado</i>	fasta dos años <i>casado</i>
43	et tres <i>días</i> [...]	et tres <i>diezes</i> [...]	et tres <i>diezes</i> [...]
44	<i>seteno</i> acreçentado	<i>el seteno</i> acreçentado	<i>el seteno</i> acreçentado
47	fue del mundo <i>rebatado</i>	fue del mundo <i>arreatado</i>	fue del mundo <i>arreatado</i>

Según puede verse, abundan los errores en *Palacio*, algunos de ellos causa de hiper o hipometría, como ocurre en los versos 11, 21 y 44. Otras veces, es el sentido el que se resiente de manera importante: tal sucede en el verso 29, en que el escriba anota un *confrigía* que no he podido documentar en las fuentes léxicas manejadas; también en el verso 40 es necesario, no solo a efectos de rima, sino por el significado, el adjetivo *casado*, que el copista de SA7 trivializa en *pasados*; y lo mismo ocurre en el verso 43, en donde se hace necesaria la voz *diezes*, tal y como figura en MN55 y MH1. Otras diferencias, en las que ya no me detengo, nos llevan a variantes en las que las dos soluciones son posibles, como sucede en los versos 32 y 44, mas me atengo al texto base en ambos casos.

La última pieza que cuenta con varios testimonios es 8-ID 0383 «Señora doña Marina», *dezir* copiado en MH1-126, y en MN23-34 bajo el íncipit «Señora doña María», en el que, según puede apreciarse, varía el nombre de la dama a quien está dedicado (3.1 y 3.2). A pesar de estas divergencias, pienso que estamos ante una misma composición, por lo que ha de ser integrada en esta sección, que comprende aquellas obras pluritestimoniales del autor; para mayor claridad, recupero ahora los argumentos que, en mi opinión, así lo justifican (3.2.2).

En primer lugar, la pieza se halla entre otras de Agraz, tanto en MH1 como en la relación que ofrece Floranes en MN23 del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*; además, si en el segundo figura tras 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» y antes de 6-ID 0380 «En casa del rey d'España», en el *Cancionero de Gallardo-San Román* se integra dentro de un grupo de *dezires* del poeta, muy próxima a los dos mencionados, que son también de tipo cortesano³²⁸. En segundo lugar, coincide el número de estrofas que conforman la composición completa en ambas colectáneas: en MH1, 8-ID 0383 «Señora doña Marina» consta de cinco novenas de pie quebrado más una finida de cuatro versos (3.4.2.1); en MN23 Floranes nos informa de que ID 4355 «Señora doña María» se compone de «V octavas y media de pie quebrado». Esta cifra es idéntica y el poema se cierra con una finida (la media octava a la que se refiere), pero, de hacer caso a todas las indicaciones de Floranes, serían octavas (no novenas como en MH1), de modo que la composición contaría con cinco versos menos; en mi opinión, lo que ocurre es que en MN23 la pieza ID 4355 «Señora doña María» está precedida y seguida por textos que se presentan como octavas, lo que determinó que se consignase erróneamente el mismo estrofismo para este poema.

A este error, cabe sumar otro en MN23, pues, como puede comprobarse, el antropónimo consignado por Floranes en el íncipit (*María*) es distinto del de MH1 (*Marina*); en esta oportunidad, o bien don Rafael yerra de nuevo, o bien interpreta mal su modelo: tal vez contase con *Marina* abreviado, quizás con una tilde de nasalidad en la *i* (*î*), y no desarrolló la abreviatura, sino que escribió *María*. Todo ello me ha inclinado a desechar la duplicidad que percibimos en los índices de Dutton, en los que encontramos dos composiciones con diferente número de identificación: ID 4355 «Señora doña María» e ID 0383 «Señora doña Marina» (3.2.2).

³²⁸ Gracias a la rúbrica de MH1 sabemos que la pieza es *Otro dezir de Juan Agraz*, en tanto la de MN23, *Un incógnito a su dama*, obvia su autoría.

Con respecto a la fijación textual de 8-ID 0383 «Señora doña Marina», según he precisado (3.2.2), MN23 tan solo aporta los dos primeros versos, de modo que, en realidad, he de atenerme a MH1 para el resto de la composición. En general, son pocos los problemas textuales que plantea; apenas se percibe una enmienda del copista cuando escribe el adjetivo *desordonada* y, consciente de su error, elimina posteriormente *or*, pues al tachar esas dos letras, los versos cobran sentido y se restaura la isometría:

ante vós es *desdonada*
la que finge de más lisa (vv. 17-18).

Por otro lado, ha sido necesaria mi intervención en cuatro oportunidades en las que el amanuense parece incurrir en errores mecánicos que afectan, bien al sentido, bien a la sintaxis (o a ambos):

Verso	MH1	Esta edición
28-30	Vedes vós cómo las rosas deleitosas <i>se determinan</i> de las çarças	Vedes vós cómo las rosas deleitosas <i>determinan</i> de las çarças
31	de los <i>adones</i> las losas	de los <i>adoves</i> las losas
39	d'oro fino <i>los</i> metales	d'oro fino <i>a los</i> metales
46	<i>Et n</i> beldad e continençia	<i>En</i> beldad e continençia

En el primer caso prescindo del pronombre *se*, posiblemente error por adición; corrijo, así, la hipermetría del octosílabo, que no afecta a la sintaxis, pues las secuencias dependientes de *determinan* no lo necesitan. En el verso 31 la confusión entre el grafema para la *n* y para la *v* es habitual, pero solo *adoves* (ladrillos de barro) hace sentido. En el verso 39 se produce la omisión de la preposición *a*, necesaria para completar sintácticamente la progresión de la estructura comparativa, que va pareja a la del verso 40 («de rubís *a* los corales»). Finalmente, las palabras *Et n* del verso 46 han de ser corregidas en *En*, con lo que se restauran el octosílabo y el sentido.

4.2.3.2. TEXTOS EN TESTIMONIO ÚNICO

La mayor parte de la obra de Agraz (12 de sus 18 textos) ha llegado hasta nosotros en testimonio único, si bien se localiza en distintas fuentes³²⁹: **5-ID** 0379 «Yo me só el conde Enrique» (MH1-122), **9-ID** 2574 «Si la fortuna combate» (SA7-192), **10-ID** 2618 «Pensaría villanía» (SA7-246), **11-ID** 1806 «Esta tierra sostenida» (SA10b-141), **12R3-ID** 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer» (SA10b-83), **13-ID** 0399 «El tragón gusano coma» (MH1-143), **14-ID** 0396 «Rey, que siempre deseastes» (MH1-140), **15-ID** 0382 «Yo vos quiero revelar» (MH1-125), **16-ID** 1860 «Leerán esta materia» (SA10b-209), **17-ID** 1735 «Catad, que vos comeré» (SA10a-44), **18-ID** 0398 «El maestre don Gutierre» (MH1-142) y **19-ID** 2890 «Virgen, madre singular» (GB1-41).

SA7 recoge las dos canciones conocidas del autor: **9-ID** 2574 «Si la fortuna combate» y **10-ID** 2618 «Pensaría villanía». Copiadas en distintos lugares del códice (ff. 87v y 105r respectivamente), lo cierto es que se integran bien dentro de la amplia sección dedicada a este género, y, de modo general, en la colectánea, la más representativa de los gustos poéticos de la primera mitad del siglo XV (Dutton 1990-1991, I: vi). No obstante, es preciso recordar que una transposición de folios afecta a la primera, lo que también perjudica a la secuencia de piezas que conforman toda la sección (Whetnall 2009). Y es que **9-ID** 2574 «Si la fortuna combate» figura tras dos poemas de Suero de Ribera que inician el folio 87r, todos debidos a una mano que no copia los textos anteriores (f. 86), sino los que se hallan al comienzo del cancionero, en donde hay una sección dedicada a Suero de Ribera que se interrumpe en el folio 24 y que continúa en el 87r (Tato 2005: 63 y 82). Véanse las tablas de los dos bloques separados por este desplazamiento que, en realidad, constituyen una sección definida, como puede deducirse del estudio de la mano que copia los textos, pero también gracias a las rúbricas:

SA7 Bloque 1			
ID	Orden / Folio	Íncipit	Rúbrica
2454	SA7-64 (22 ^{r-v})	«Señora de alto brío»	<i>Cançión Suero de Ribera</i>

³²⁹ A ellas he de añadir **2-ID** 1863 «Acordado avemos nós», un *unicus* copiado en SA10b; su compleja transmisión textual ya ha sido expuesta anteriormente (4.2.2), de modo que este apartado se centra en las cuatro composiciones restantes del autor para las que el códice salmantino es único testimonio.

FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

2455	SA7-65 (22 ^v)	«Loaré vuestra figura»	<i>Otra suya</i>
2456	SA7-66 (22 ^v -23 ^r)	«A vós linda loaré»	<i>Otra suya</i>
2457	SA7-67 (23 ^{r-v})	«Ya del todo defaleçe»	<i>Otra cançión Suero de Ribera</i>
0402	SA7-68 (23 ^v)	«Mal mi grado»	<i>Otra suya</i>

SA7 Bloque 2			
ID	Orden / Folio	Íncipit	Rúbrica
2238	SA7-208 (87 ^r)	«Piérdesse quien esperança»	<i>Otra Suero de Ribera</i>
2573	SA7-209 (87 ^{r-v})	«A vós sirviendo señora»	<i>Él mesmo</i>
2574	SA7-210 (87 ^v)	«Si la fortuna combate»	<i>Cançión Jobán Agraz</i>
2575	SA7-211 (87 ^v)	«Amor, si yo por burlar»	<i>Cançión Gómez Carrillo</i>
2576	SA7-211 (87 ^v -88 ^r)	«Pues por mi culpa non veo»	<i>Lana condestable</i>

Según vemos, la integración del poema de Agraz en este núcleo —dividido en dos partes en algún momento de la ordenación de folios de SA7— resulta coherente desde un punto de vista temático, pues todas las piezas copiadas son canciones; mas también es posible suponer que la vinculación a otros poetas de la corte de Juan II, entre los que se hallan el condestable, el propio rey y, durante un tiempo Suero de Ribera, propiciase tal inclusión (3.3.1): los textos se habrían dado a conocer en un entorno determinado.

En lo que atañe a **10-ID 2618** «Pensaría villanía», copiado lejos del anterior, así como del resto de los poemas de Juan Agraz en SA7, se acomoda igualmente bien al bloque en el que se inscribe, dominado por composiciones del mismo tipo y, por tanto, también de asunto amoroso, según se observa en la siguiente tabla:

SA7			
ID	Orden / Folio	Íncipit	Rúbrica
1802	SA7-241 (104 ^r)	«Amor yo nunca penssé»	<i>Cançión el señor Rey de Casstilla</i>

2614	SA7-242 (104 ^r)	«Vi a Venus la planeta»	<i>Copla esparça del dicho señor Rey</i>
2615	SA7-243 (104 ^{r-v})	«Dieredes a la ventura»	<i>Cançión Pero Messía</i>
2616	SA7-244 (104 ^v)	«Que faré triste cuitado»	<i>Johán de Sessé cançión</i>
2617	SA7-245 (105 ^r)	«Amor, llámote alevoso»	<i>Copla esparça</i>
2618	SA7-246 (105 ^r)	«Pensaría villanía»	<i>Cançión Johán Agraz</i>
0195	SA7-247 (105 ^{r-v})	«Pues me falleció ventura»	<i>Dezir Maçías</i>
0130	SA7-248 (105 ^v -106 ^r)	«Con tal alto poderío»	<i>Dezir Maçías</i>
2619	SA7-249 (106 ^v -107 ^r)	«O castillo tan famoso»	<i>Dezir Garçía de Pedraza</i>

De los datos expuestos, me interesa destacar a algunos autores con los que comparte folios Agraz, que incluyen a Juan II, coetáneo del poeta, a otros más antiguos como Maçías, y también a García de Pedraza, cuya labor como escritor parece haberse desarrollado en las primeras décadas del siglo XV; y es que ello apunta a la composición temprana de la canción, que podría situarse, como **9-ID 2574** «Si la fortuna combate», en algún momento cercano a 1439 (3.3.1).

Aun cuando la fijación textual de ambas canciones no ha entrañado grandes dificultades, habida cuenta de la claridad con la que se copian en el manuscrito, ha sido necesaria mi intervención a la hora de corregir alguna lección que, en mi opinión, otros editores han interpretado erróneamente. Este es el caso del término *pereció* asociado a la alegría del portavoz lírico (**9-ID 2574** «Si la fortuna combate», v. 5), que, transformado en *creció* por Vendrell, altera el significado del verso completamente; también del adverbio de negación en «*no* te vença tal porfía», verso mediante el que el amador exhorta a la dama a que cese en su obstinación, (**10-ID 2618** «Pensaría villanía», v. 8), que Foulché-Delbosc decide editar como la conjunción *que*.

MH1 es único testimonio para cinco composiciones de Agraz: cuatro *dezires* y una esparça. Dedicadas a personajes notables de un entorno áulico, se hallan agrupadas en dos pequeños núcleos, separados entre sí, que contienen poemas de corte político y asuntos graves. Conviene recordar el orden de los textos en la colectánea (3.2), por lo que recupero esta información y ofrezco, en celdas sombreadas, los que me ocupan, entreverados, como puede advertirse, entre otros que parecen haber conocido mayor difusión:

<i>Cancionero de Gallardo-San Román</i>		
ID	Orden / Folio	Íncipit
0191	MH1-120-121 (297 ^v -298 ^r)	«Excelente rey, señor»
0379	MH1-122 (298 ^{r-v})	«Yo me só el conde Enrique»
0380	MH1-123 (298 ^v -300 ^r)	«Yo, el conde sin ventura»
0381	MH1-124 (300 ^{r-v})	«Aquí yaze sepultado»
0382	MH1-125 (300 ^v -301 ^r)	«Yo vos quiero revelar»
0383	MH1-126 (301 ^{r-v})	«Señora doña Marina»
0396	MH1-140 (310 ^v -311 ^v)	«Rey, que siempre deseastes»
0398	MH1-142 (313 ^{r-v})	«El maestre don Gutierre»
0399	MH1-143 (313 ^v)	«El tragón gusano coma»

Según se observa, los poemas 120-126 ocupan los folios 297^v-301^v, tras los cuales se intuye la pérdida de producción del autor (3.2.3), mientras que las piezas 140, 142 y 143 se copian en los folios 310^v-313^v. Aun cuando existe una pequeña separación material entre ambos núcleos, fruto de la disposición de los folios del cancionero (son también distintos los copistas encargados de transcribir los textos en sendos lugares, en los que intervienen las manos A y B), se percibe cierta afinidad entre ellos, pues los poemas que siguen a **8-ID** 0383 «Señora doña Marina» son de idéntico corte; y lo mismo sucede con los que anteceden a **13-ID** 0399 «El tragón gusano coma», su última composición en el cancionero, tras la que comienzan obras de signo completamente distinto. Además, como afirma Moreno, el copista responsable del segundo núcleo, Mano-B, suele ampliar el corpus de los autores de la Mano-A (2007a: 7; 3.2.3), de ahí que contemos con obras de Agraz en estas dos partes de MH1.

Dentro del primer bloque, fruto de la Mano-A (Mano 1 para Dutton), los problemas que presentan los textos de Agraz son variados, aunque, pese a las dificultades de lectura que se producen en varios lugares, ha sido posible reproducirlos completos. En el caso de **5-ID** 0379 «Yo me só el conde Enrique», tan solo ha sido necesario solucionar errores básicos de segmentación, por ejemplo, el adjetivo *sanguinolentas* (vv. 56 y 57), copiado *sanguino lentas* en ambos versos. Otras veces se

perciben desaciertos que afectan a la concordancia y al metro, como puede observarse en el segundo de estos ejemplos de **15-ID 0382** «Yo vos quiero revelar»:

Verso	Fuente	Esta edición
2-3	los leales castellanos <i>saber</i> mucho pelear	los leales castellanos <i>saben</i> mucho pelear
35-36	a le ser desconosçidos yo ninguna cabsa <i>fallado</i>	a le ser desconosçidos yo ninguna cabsa <i>fallo</i>

En el segundo bloque (folios 302^r-313^v), debido a la Mano-B (Mano 2 para Dutton), los tres textos de Agraz —e incluso de otros autores allí representados— han sido objeto de una transmisión algo más compleja, pues no solo se observan errores de transcripción, sino que en algunos ha intervenido más de un copista. Así ocurre en **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre» en el que leemos «ca si fuérades *dagrón*» (v. 29), en referencia al temor que Sotomayor inspiraba al pueblo: un copista revisor tacha la *r* y traza una marca vertical entre la *d* y la *a*, señalando, así, el lugar en que debería figurar la consonante que se hallaba desplazada. Otras veces, al error del escriba hay que sumar el del editor, cuya propuesta tampoco soluciona el problema; tal es el caso de la lección de Nancy Marino para estos versos de **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», en los que Agraz se dirige a Juan II para elogiar su decisión sobre la ejecución de Álvaro de Luna:

Verso	Fuente	Marino	Esta edición
15-16	figurad vos justiciero a la iniqua <i>fandolençia</i>	figurad vós justiciero a la iniqua <i>fraudulençia</i>	figuradvos justiciero a la iniqua <i>andolençia</i>

El copista reproduce *fandolençia*, voz desconocida que Marino sustituye por *fraudulençia* sin reparar en el significado de la secuencia en que se imbrican los versos, al que se ajusta la *iniqua andolençia*, un sintagma cuyo núcleo es *andolençia*, término poco usual (no lo registra el CORDE en la Edad Media): el poeta confirma el acierto del monarca al rubricar la condena a muerte de su privado y lo anima a combatir la ‘injusta indulgencia’, es decir, la compasión hacia aquellos que no la merecen.

Volviendo a actuaciones distintas de la Mano-B, es preciso detenerse nuevamente en **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre» y **13-ID 0399** «El tragón gusano coma», pues tanto los textos como el lugar que ocupan en el cancionero parecen haber sido objeto de algunas intervenciones por parte de más de un copista, entre ellos, un revisor, según intento explicar en la tabla que figura a continuación; en ella me valgo de un código identificativo de colores:

Negro: copista 1

Azul: copista 2

Rojo: copista 3

MH1 / Folio 313 ^v	
313 ^{va}	313 ^{vb}
<p>con la soberbia ligado y vencido de avariçias, de la carne sojuzgado, todo lleno de inmundiçias, usar de la voluntad, la razón nunca seguir, fue la vuestra facultad mil agravios consentir non pensando de morir.</p> <p>Para otros allegastes, a vós mismo empobreçistes, en vuestra fin vós fallastes el más triste de los tristes; quisistes remunerar, no menos pedir perdón, el tiempo non dio lugar a larga satisfaçión: ¡o, qué grave confesión!</p> <p style="text-align: center;">Coplas fechas quando el maestre de Santiago fue degollado</p> <p>El tragón gusano coma non al modo que solía: reveze la glotonía, non se farte de carcoma. Sobre'l gran trono de Roma reine con luenga salud quien desfizo la virtud malina de la redoma.</p> <p style="text-align: center;">Fin</p> <p>El qual, sintiendo la toma de sobrada ingratitud pasada en su juventud,</p>	<p>Mas aquel Dios Emanuel, su grant fecho es perdonar los conformados con él, no dexallos condenar; vino por los pecadores, compronos por su pasión, e si los vuestros fatores fazen tal compensaçión, vós tenés consolaçión.</p> <p style="text-align: center;">Fin</p> <p>Que sin otra dilaçión se contentan los deudores: pues ovistes contriçión, fagan remuneraçión; a los tristes servidores mitigarse án los errores.</p> <p style="text-align: center;">El qual, sintiendo la toma de sobrada ingratitud pasada en su juventud. tome, que lo suyo toma.</p>

Según puede verse, son tres las manos que participan en esta cara del folio 313, conclusión alcanzable a partir del estudio detenido de algunos grafemas (*g, f y v*), así

como del grosor del trazo de la escritura y de la tonalidad de la tinta, muy marcados en el copista 1, menos en el 2 y mucho más tenues en el 3. Sus actuaciones podrían explicarse de la siguiente manera: el copista 1 (Mano-B) inicia la reproducción de **18-ID 0398** «El maestro don Gutierre» en el recto del folio 313 y la concluye en el vuelto, en el que transcribe las cuatro últimas estrofas (3 novenas y una finida), distribuidas en dos columnas, pero en el cuarto verso de la primera copla tan solo escribe *todo*, dejando el resto del octosílabo en blanco, presumiblemente porque no lee bien la fuente que tiene delante; a continuación, el copista 2 (copista revisor) consigna la rúbrica de **13-ID 0399** «El tragón gusano coma» (*Coplas...*), tras la que añade la primera estrofa del poema y la palabra *Fin*, mas parece darse cuenta de que el espacio restante no es suficiente para incorporar el cierre del texto, por lo que se decide a copiarlo en la columna *b* del folio, y, además, revisa el texto anterior e interviene en el remate del verso que el copista 1 había dejado inconcluso; por último, el copista 3 resuelve trasladar la finida de **13-ID 0399** «El tragón gusano coma» (en la columna *b*) tras el título *Fin* del copista revisor, hecho que lo lleva a tachar su modelo, ya innecesario. Cabe añadir, además, que el último octosílabo de la finida está guillotinado, por lo que resulta necesario acudir a la copla tachada a la derecha para completarla (afortunadamente, los trazos con los que invalidó el texto no impiden su lectura).

No es esta la única ocasión en que se ve la actuación de este copista revisor, pues son varias las composiciones de Agraz y de otros autores presentes en este bloque en las que solventa problemas textuales, sin olvidar las rúbricas que añade en dos ocasiones: una de ellas para introducir un texto falto de epígrafe copiado por otra mano; la otra para dar título a un poema que también copia él. Condensó la información en la tabla siguiente, en la que las celdas sombreadas contienen los versos del autor en el bloque (ff. 302^r-313^v) en los que ha intervenido el copista revisor; consigno sus actuaciones en letra de color azul y, en el caso de las rúbricas, además empleo la negrita:

ID	F	Verso	
0384	302 ^r	E por mis promesas en carnal señalo señuelo	7
	302 ^v	Pues más a quien quire riquezas florar aver	15

FUENTES Y TRANSMISIÓN TEXTUAL

		mas pues que ninguno nuestra ^{muestra} cobardía	21
0106	304 ^r	privado fue David ^{de}	126
		extrema sobera ^{soberanía}	148
	304 ^v	e lo afirma la Escritura ^{cuídese toda criatura} que, segund en esta vida	173
		305 ^v	con vuestros e agenos ^{con}
	306 ^r	por orden de teología ^{teología}	330
	306 ^v	grand misericordia ^{pido}	395
0386	307 ^r	^{çertas} yo revesaré	2
0387	307 ^v	el mundo todo tenía ^{mía}	8
		ques de vuestra riqueza ^{gran}	13
0391	308 ^v	nin muerte nin ^{mi} desear	6
0392		nin se puede bien querer ^{creer}	4
0394	309 ^r	^{cancro} jamás me dexando	10
0395	309 ^v	vos dan más entera parte ^{con razón ya de mi parte} <i>(en el margen derecho)</i>	17
	310 ^v	que fará el servir ^{escribir}	81
		que gustades vuestros dulçores ^{tes}	90
0396	311 ^r	quien los dragones enferma ^{frena}	39
		^{conténtanse los discretos}	44
	311 ^v	como brebe nuestra vida ^{va}	73
0397	311 ^v	Coplas del bachiller de la Torre	0
	312 ^r	que los de virtud ^{agenos}	37

		el nombra por virtud e er erçivio	39
		virtudes no exerçitar e bicios executar <i>(el el margen derecho)</i>	68
	312 ^v	la pasión concupiçible	81
		que los del cristiano gremyo -gremyo	116
0398	313 ^r	Coplas de Juan Agraz al maestre de Calatrava— Alcántara	0
		mas fállanos un quaderno	7
		todo lleno de inmundiçias	40
0399	313 ^v	Coplas fechas quando el maestre de Santiago fue degollado	0
		El tragón gusano coma... <i>(todo el poema)</i>	1-12

Los datos anteriores permiten afirmar que la actividad del copista revisor resulta fundamental a la hora de fijar los textos de Agraz por varias razones: en primer lugar, comprueba los poemas ya transcritos y, ora completa las lagunas existentes, ora enmienda aquello que percibe como error; en segundo lugar, aprovecha el espacio de algún folio para realizar adiciones, como sucede con **13-ID 0399** «El tragón gusano coma», ya comentado; finalmente, su intervención al copiar las rúbricas que preceden a algunas de las piezas facilita la identificación de sus autores (es el caso del bachiller de la Torre), pero también proporciona información extratextual, difícilmente deducible de la lectura de los versos, que nos ayuda a su interpretación (como también se observa en el citado poema de Agraz).

De lo visto, podría concluirse que el copista revisor cuenta con materiales de calidad que le permiten mejorar el texto copiado en MH1, lo cual incrementa el valor de su actuación, no solo porque restaura algunos versos deturpados, sino también porque aporta una composición del autor que no habríamos conservado de no mediar su intervención. Desde otro punto de vista, su contribución revela que la transmisión de la poesía de Agraz es más compleja de lo que hoy podemos percibir: algunos de sus poemas monotestimoniales debieron de conocer fuentes que no pervivieron.

GB1 es *codex unicus* para 19-ID 2890 «Virgen, madre singular» (GB1-41), pieza copiada en los folios finales de la colectánea (290^v-292^r) en una sección bastante heterogénea desde un punto de vista temático; el poema se halla precedido de ID 0010 «Ya non sufre mi cuidado», de Juan de Mena y de ID 0028 «La fortuna que non çesa», del marqués de Santillana, en tanto tras él se copian ID 0049 «Pronto rey en los nascidos» e ID 0141 «Non teniendo que perder» (rubricado *La regla del galán*); la mayoría son textos de carácter amoroso, a excepción de ID 0049 «Pronto rey en los nascidos» que, como la de nuestro autor, es de carácter religioso. Y lo cierto es que es en los folios 4-114 del manuscrito (faltan los tres primeros) en donde hallamos un buen número de obras religiosas, la mayoría de ellas, como las dos de esta sección, dedicadas a la Virgen; esto me hace pensar que, quizás, estos materiales habrían llegado a manos del compilador una vez habían sido copiados los folios iniciales³³⁰.

El texto no ha sido transcrito con anterioridad —Dutton ofrece únicamente el título, los dos primeros versos y los dos últimos—, por lo que no puede extrañar la falta de atención que hasta ahora se le ha prestado³³¹. La letra es clara y no son muchas las intervenciones editoriales, todas debidas a errores del amanuense: hay alguna variación consonántica, como en el sustantivo *crimen* (v. 11), *climen* para el copista, vacilaciones vocálicas, presentes en términos del tipo *coluna* (v. 16), *colona* en el manuscrito, o una conjunción de ambas, según se ve en *çenturio* (v. 60), que transcribe como *sinturio*. A estas escasas vicisitudes, cabe añadir la patente hipermetría del verso 66 («e muerte por nós reçebiste»), en la que he decidido no intervenir, pues no afecta al sentido³³²; además y aunque no he localizado esta oración, no descarto que el poeta adapte algún rezo tradicional, por más que en este caso habría reproducido la secuencia sin adaptarla al octosílabo.

SA10 conserva las últimas cuatro composiciones en testimonio único de Agraz, casi todas en SA10b³³³: dos participaciones en sendos intercambios poéticos y otros dos textos autónomos, de los cuales uno se halla en SA10a³³⁴.

³³⁰ Un desorden también podría justificar el lugar que hoy ocupan en la colectánea, pero nada parece apuntar en esa dirección.

³³¹ Ha resultado imprescindible contar con la digitalización del cancionero (4.1).

³³² Bastaría con suprimir el sintagma preposicional *por nós* y con trazar la diéresis en *mierte*.

³³³ Al margen de las piezas que forman parte de los conjuntos 2 y 3, de cuya transmisión textual me he ocupado en el apartado correspondiente (4.2.2).

³³⁴ Agradezco al Dr. Josep Lluís Martos que me haya facilitado los folios digitalizados del códice salmantino, que, además, tuve la ocasión de inspeccionar directamente.

11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida» es una intervención de Agraz a partir de un poema de Juan de Mena, intercambio al que se suma, además, Antón de Montoro. Las tres piezas solo han pervivido en los folios 147^{r-v}, tras el que se han perdido otros tres; aun cuando lo cierto es que los textos de esta sección de SA10b (ff. 143^r-147^v) guardan relación, casi en su totalidad, con Mena, sea en calidad de autor, de dedicatario o de interlocutor, no descarto que en ellos pudiese haber producción perdida de nuestro autor, por lo que me inclino a pensar que, de conservar los folios posteriores al diálogo que me ocupa, seguramente contendrían obra del escritor cordobés y, quizás, se entreverase en medio algún otro texto de Agraz.

Con respecto a la fijación textual, lo cierto es que, en algún caso la letra ha dificultado la interpretación, pues el copista adiciona algún grafema y, con ello, altera la lectura: «Esta tierra sostenida / *anda* por la tal coluna» (vv. 1-2; cursiva mía). En el manuscrito se lee *quando*, pero ya De Nigris propuso la enmienda *anda*, aceptada por Pérez Priego; en mi opinión, esta solución dota a los octosílabos de pleno sentido. Algo parecido sucede en el verso 12 con la lección *un fruncar* que, sin duda, ha de estar por *truncar*, como también señaló la editora. Mayor problema se plantea en el 19, en donde la voz requerida por el texto es *diálogo*, que, sin embargo, está mal transcrita: Pérez Priego no alcanzaba a descifrar el manuscrito y lo dejaba en blanco, en tanto Dutton propone *para habugo*; en mi opinión, no es imposible que el amanuense, sin entender lo que escribía, anotase abreviadamente *phalugo* (de ahí la transcripción de Dutton), tal vez a partir de *dihalogo*.

12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradecer» es una respuesta que, junto a **12R1-ID 0330** «Si algo yo siento o sé conoçer» (Santillana) y **12R2-ID 1765** «A bós, a quien sobra poder y querer» (Montoro) da solución a **12P-ID 0329** «Si gran fortaleza, templança y saber», pregunta formulada por Mena al marqués. Interesa destacar que, a diferencia de las participaciones de Mena y Santillana, que cuentan con una extensa tradición textual, SA10b es *codex unicus* para las de Montoro y Agraz. La intervención del segundo se copia en los folios 103^v-104^r, este último afectado por una mancha en la parte superior izquierda; pese a que, afortunadamente, esta no impide su lectura, el texto presenta dos problemas en la misma estrofa que, en mi opinión, son responsabilidad del copista:

Los padres son años —¡que nos vengán retos!—
y los hijos meses, sabed, Juan de Mena;

nietos los días, *do* media dozena

furtastes y más, porque vos *dix retos* (vv. 25-28; cursiva mía).

En el verso 27 resulta difícil percibir si se trata de la preposición *de*, como ofrecen otros editores, o del adverbio *do*, mas pienso que este es el que dota de coherencia sintáctica a la secuencia en la que Agraz resuelve un acertijo propuesto por Mena: y es que afirma que el cordobés no ha sido riguroso en su cálculo sobre los días (*nietos*) que tienen los meses del año, de los que ha omitido más de *media dozena*; de ahí que el adverbio *do* cobre más sentido, pues es ese el número del que ha restado los días que faltan. El segundo caso (v. 28) es solo una propuesta que pretende restaurar la coherencia, aun cuando es muy posible que el poeta escribiese algo diferente: en el vértice de los versos 25 y 28 se lee claramente *retos* ('exactos'), doblete que, según creo, ha de deberse al amanuense, pues no es Agraz un poeta que rompa con los usos poéticos del momento; de hecho, tan solo repite una palabra (*veril*) en posición de rima en una composición, mas se trata de un *mot equivoc* (4-ID 0191 «Excelente rey, señor», vv. 113 y 116). Ante la imposibilidad de localizar un término que se ajuste a la rima en *-etos* en cualquiera de los dos versos, me atengo a la lección del códice, para lo cual ha sido necesario modificar *di* (del verbo *dar*) en *dix* (del verbo *decir*) en aras del sentido: el poeta recordaría a Mena que ya le ha informado de la exactitud del cómputo cronológico (*porque vos dix retos*), como puede comprobarse en el verso 25 (*que nos vengan retos*).

El último texto de SA10b es 16-ID 1860 «Leerán esta materia», *dezir* que Agraz dirige al rey, incluido en una sección que el cancionero dedica a personajes relevantes. En este caso, pocos son los errores del copista, alguno de los cuales él mismo subsana. Así ocurre en los versos 3-4, que una vez enmendados rezan «título: De la lazeria / que pasamos en la corte»; no obstante, el amanuense escribe *que pa* a continuación de *lazeria* e inicia el siguiente con *samos* y las demás palabras que completan el octosílabo. También en el verso 6 incurre en error cuando transcribe *curtantón* en lugar de *cartabón*, solución a la que se puede llegar a partir de la rima y del sentido exigidos por la secuencia, en la que resulta necesario este instrumento empleado por carpinteros, que, además, es voz frecuente en fuentes andaluzas.

Para finalizar con el cancionero salmantino, SA10a incluye 17-ID 1735 «Catad que vos comeré», única pieza del poeta en esta parte del códice facticio en

la que el texto es, con diferencia, el más limpio de todos, a lo que ha de sumarse la calidad de la grafía, que resulta muy nítida. Por lo que toca a la fijación del poema, tan solo cabe destacar algún error mecánico fácilmente subsanable, por ejemplo, cuando el copista escribe *trenpano* en lugar de *temprano* (v. 23), o *hue* por *he* (v. 44), forma verbal necesaria en el octosílabo.

5. EDICIÓN

5.1. CRITERIOS DE EDICIÓN

A la hora de editar las obras de Marmolejo y Agraz he decidido seguir un orden que atiende a la antigüedad vital de los poetas, por lo que ofrezco la producción del sevillano en primer lugar, pues se trata de un vate de una generación anterior a la de Agraz. Tras su única pieza recogida en SA7, códice que también representa mayor veteranía, resulta lógico editar el intercambio incluido en SA10b que los dos autores mantienen: al tiempo que la contienda poética cierra la edición de Marmolejo, esta sirve de puente para continuar con la de la obra de Agraz. Este criterio cronológico también es válido para secuenciar la producción del segundo, que supera la de su interlocutor con creces, ya que del estudio de sus textos puede deducirse el momento de composición de casi todos; y es que, en efecto, son muchos los datos que apuntan a una época y también a una situación concretas, por lo que prescindo de la ordenación que presentan los códices en favor de una pauta histórico-temporal (3.3.1).

Como ambos autores colaboran en intercambios con otros poetas, resulta obligado interesarse por la obra de estos participantes, pues, aunque no sean el objeto del presente trabajo, sus intervenciones son fundamentales para comprender la producción de Agraz y Marmolejo, dado que esos textos han de ser estudiados en el conjunto en que se integran. Es por esto por lo que incorporo dichos poemas a la edición y los ofrezco siguiendo el orden que ocupan en la serie. Para estas participaciones presento mi propia transcripción (ateniéndome al criterio que aquí detallo) de los poemas de Juan de Mena y del marqués de Santillana a partir del testimonio de SA10b, ya que este es el único manuscrito que conserva el intercambio en su integridad (4.2.2.2); sin tratar de abordar la edición crítica de estos autores, que cuentan ya con ediciones fiables, me apoyaré en la autorizada labor de algunos de los especialistas que han fijado esos textos y tomaré en cuenta sus valiosas notas y observaciones. De la misma manera procedo con Antón de Montoro y aun con otros escritores.

Siguiendo estas pautas y comenzando con la obra de Juan Marmolejo, asigno a cada pieza un número, que complementan la referencia ID que Dutton les aplica en su catálogo y el íncipit entre comillas (**2-ID** 1863 «Acordado avemos nós»). En el caso de los intercambios, que funcionan como un bloque unitario, presento todas las composiciones que los integran con el mismo número de serie, diferenciando los componentes mediante las siguientes siglas: **P** (pregunta), **R** (respuesta), **Rec** (recuesta) y **Rép** (réplica), seguidas de la numeración correlativa de acuerdo con el orden de las intervenciones³³⁵. A continuación, y solo en el caso de estos diálogos poéticos, figura entre paréntesis el nombre del autor de cada pieza implicado en el juego, obviando los de los poetas objeto de estudio: **1R1-ID** 2524 «Aunque no tengo tal grado» (Juan de Villalpando); **1R2-ID** 2525 «Por el mal por mí passado» (Mosén Moncayo); **1R3 ID** 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado» (Juan de Tapia); **1R4-ID** 2460 «Si fuese tan bien fadado» (Alfonso Enríquez) y **1R5-ID** 2461 «Buen señor, si libertado». Dado que su ordenación en el manuscrito (SA7) responde a una alteración de la secuencia de folios en que se copian, las piezas de este debate se ofrecen atendiendo al orden que deberían seguir y no a la numeración del códice, es decir, Juan de Villalpando (SA7-134), Moncayo (SA7-135), Tapia (SA7-136 y 68), Enríquez (SA7-69) y Marmolejo (SA7-70) (4.2.1)³³⁶. Además, en ocasiones me referiré a los intercambios que Agraz y Marmolejo mantienen entre ellos y con otros poetas mediante el número que les asigno en la edición (**1, 11...**) o precedido de los marbetes «serie» o «conjunto» (serie **2**, conjunto **3...**).

El caso concreto del diálogo entre Agraz y Marmolejo exige una justificación aparte, pues de la tradición textual se deriva una complejidad que dificulta la edición de las composiciones (4.2.2), por lo que he decidido ofrecerlas según explico a continuación:

a) En primer lugar figuran las piezas que inician la contienda burlesca entre ambos poetas, es decir, la primera de las series dialogadas, integrada por **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», de Agraz y **2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas», de Marmolejo. Al considerarlas como un solo texto, pues se trata de un *dezir*

³³⁵ Adopto, como ya he señalado (2.2.1), el sistema utilizado por Chas Aguión (2000), del que también se han valido Álvarez Ledo (2012), Mosquera Novoa (2016) López Drusetta (2017), Martínez García (2017) y Caíño Carballo (2018).

³³⁶ La numeración del conjunto formado por las respuestas contempla las piezas con que contamos (1R1, 1R2, 1R3, 1R43 y 1R5), pero también la pregunta perdida con la que Francisco de Villalpando da inicio a la serie: **1P-ID** 2458 «.....-ado».

con *ajuda*, se editan seguidas y, aun cuando la réplica de Marmolejo cuenta con un número ID distinto de la de Agraz —que no obvió en la edición—, las dos intervenciones quedan representadas por el íncipit de la de Agraz (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós») o el número que engloba ambas participaciones (serie **2**; 2.4.2 y 3.4.2.2). Sigo, por tanto, la convención de la editora de 16RE, quien obra de este modo al ofrecer piezas similares del cancionero: adjudica una numeración versal correlativa a la participación del primer poeta, denominada *pretexto*, y la del segundo, conocida como *ajuda*³³⁷.

b) Sigue la serie **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», *tensó* entre Agraz y Marmolejo, que, al igual que en la serie anterior, representa todas sus intervenciones: ID 1865 «Mala nueva de la tierra» (Agraz), ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra» (Marmolejo), ID 1867 «A puertas de un bodegón» (Agraz), ID 1868 «Por confeso baratón» (Marmolejo), ID 1869 «Un ramo por estandarte» (Agraz), ID 1870 «Si puñadas se reparte» (Marmolejo) e ID 1871 «Muchos bienes son vendidos» (Agraz).

c) Dentro de la contienda entre estos dos poetas se presentan las dos secuelas que los conjuntos anteriores generaron, para las que establezco la convención **Sc** precedida del número de la serie a la que hace referencia y seguida del orden que le he otorgado en esta edición³³⁸. La primera es un conjunto de diez estrofas con finida, todas ellas en boca de Agraz y con Marmolejo, de cuyas respuestas carecemos, como objeto de sus dardos. Se trata de **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», secuela del conjunto **3** que circuló de manera independiente en la que, además de esta estrofa inicial, figuran otras tres que, con significativas variantes, aparecían ya en el intercambio anterior (ID 1867 «A puertas de un bodegón», ID 1869 «Un ramo por estandarte» e ID 1871 «Muchos bienes son vendidos»). Aun cuando, a primera vista, puede parecer que han sido editadas ya en **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», es necesario ofrecerlas de nuevo como **3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra»: no solo ello evita perder de vista el conjunto y facilitar su lectura, sino que, en realidad, estamos ante un texto distinto, con una interpretación diferente. Es esta, pues, una nueva edición de las estrofas, que, además, parte de las fuentes impresas (no de

³³⁷ Pueden consultarse ID 5881 «Eu cuidei en vis louvar», ID 5899 «Senhora, eu vos nam acho» e ID 5933 «Temos-vos em grand estima» e (Dias 1990, III: 117-122, 197-198 y 283-284).

³³⁸ Con la indicación **Sc** evito una posible confusión con S, sigla utilizada por Dutton para referirse a las series poéticas (1990-1991).

SA10b, como ocurre con **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra»), aun cuando en algún caso emplea como instrumento de control la versión que figura en la *tenso* (prescindiendo, no obstante, de las notas léxicas elaboradas en **3**). Finalmente, cierra esta sección la edición de **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable», una segunda secuela, que, en esta ocasión, lo es, al tiempo, de las series **2** y **3**; está formada por un conjunto de coplas compuestas por Juan Alfonso de Baena, que decide entrar en el juego poético de Agraz y Marmolejo habiendo conocido los textos previos.

A continuación, cada poema está precedido de una breve introducción que avanza cuestiones temático-formales con el fin de facilitar su comprensión. De igual manera procedo en el caso de los diálogos poéticos, pues esta presentación tiene como finalidad atender al carácter inseparable de las piezas que los conforman antes de acometer la edición de los textos de forma individual. Sigue un epígrafe tras el que se recogen las fuentes, mencionando tanto estas como el lugar que la pieza ocupa en ellos y el folio; aquí aclaro cuál es el texto que tomo como base de la edición si este cuenta con varios testimonios. Consigno, después, las ediciones (siglas del editor y páginas en que se localiza el texto) y unos datos sintéticos sobre su esquema métrico y rimas.

Con respecto a la presentación de los poemas, en el margen derecho se numeran los versos de cinco en cinco sin contar con las rúbricas, que transcribo en negrita imitando el uso que de ellas se hace en los manuscritos³³⁹, y consigno entre corchetes el cambio de folio del códice tomado como texto base de la edición³⁴⁰; en los poemas más extensos asigno un número romano a cada copla, y en las canciones, además, ofrezco el *retroix* en cursiva con el fin de facilitar su identificación.

Después de cada poema se incluye un breve aparato crítico en el que doy cuenta de los errores y de aquellas variantes que resultan significativas³⁴¹; en una sección distinta dejo constancia de las lecturas divergentes de otros editores que se

³³⁹ Cada nota va precedida del número de verso (en negrita) al que se refiere; en el caso de los rótulos que anteceden a los poemas, este es **0**, mientras que, si se trata de rúbricas internas, son introducidas por el número de verso inmediatamente anterior y la letra *b*, por ejemplo, **4b** (**19-ID 2890** «Virgen, madre singular»).

³⁴⁰ A excepción de **6-ID 0380** «En casa del rey d'España», pues, como he adelantado, no sigo el orden estrófico del texto base escogido para la edición (SA7), sino la secuenciación que ofrecen MN55, MH1 y SA10b (4.2.3.1).

³⁴¹ En el caso de **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» adiciono al aparato una pequeña tabla en la que se consigna el orden estrófico propuesto en la edición, que difiere del que figura en el texto base (4.2.3.1); con el fin de facilitar su interpretación, destaco en negrita el códice y la numeración de las estrofas del poema.

han ocupado de las fuentes en que se copian las obras de Agraz y Marmolejo, o bien de la edición de algunos que intervienen en los diálogos poéticos³⁴². Cierra la edición de cada texto el apartado de *Notas*, donde se introducen algunas explicaciones que guardan relación con la lengua, el estilo, la métrica o la significación del texto. También reservo este lugar para justificar algunas enmiendas y valorar las soluciones propuestas por otros editores, de los que obvio el año y las páginas de sus trabajos, pues es información que ya aparece consignada en el apartado que precede a la edición del texto. No obro así con citas de otros textos, en los que la referencia bibliográfica se ajusta al uso seguido en esta edición (apellido año: pp.). En los poemas de otros autores que se integran en intercambios en los que participan Marmolejo y Agraz (**1P**, **1R1**, **1R2**, **1R3**, **1R4**; **2-3Sc**; **11**, **11R2**; **12P**, **12R1** y **12R2**), también ofrezco los apartados descritos, pues todas las aclaraciones críticas y léxicas de cada uno de ellos redundan en beneficio de la edición de las piezas de los poetas objeto de estudio. Ahora bien, el caso concreto de **12P** y **12R1**, pregunta en boca de Mena y respuesta de Santillana respectivamente, acompañadas de las intervenciones de Montoro (**12R3**) y Agraz (**12R4**), exige un acercamiento algo distinto: mientras las últimas solo conocen un testimonio (SA10b), las dos primeras participaciones en el intercambio cuentan con una profusa presencia en fuentes manuscritas e impresas y conocen autorizadas ediciones; ya que mi labor editorial ha de centrarse en el autor objeto de estudio (Agraz en este caso), he decidido intervenir mínimamente en las piezas de Mena y Santillana, apoyándome en los estudiosos que ya las han ofrecido, sin prescindir, eso sí, de la colectánea que atesora el conjunto completo en exclusividad y a la que me atengo en la transcripción de sus intervenciones.

Dada la casuística textual que afecta a los testimonios (algunos *única* en un códice con rasgos del oriente peninsular, como ocurre en SA7, otros textos, con varios testimonios, truncados en un manuscrito de otra índole, como sucede con SA10b), he optado por seguir unos criterios de edición que otorguen cierta homogeneidad al conjunto. No obstante, procuro mantener la máxima fidelidad a

³⁴² Obvio, sin embargo, algunas lecturas que resultan irrelevantes: no consigno, por ejemplo, muchos de los errores en que incurre Pérez Gómez Nieva (1884), como sus frecuentes confusiones entre *s* alta y *f*; ni las de Vendrell (1945), que no es sistemática en la transcripción de algunos grafemas, como *b* y *v*. Tampoco doy cuenta de todas las diferencias a propósito de la puntuación o acentuación; asimismo, en los casos en los que el texto base seleccionado no es el mismo que el de los editores, omito la mayor parte de sus observaciones, pues parten de un testimonio distinto (ofrezco, no obstante, su lección).

los códices (especialmente cuando cuento con un único testimonio), por más que he optado por introducir algunas regularizaciones que agilizan la lectura y comprensión de los textos en tanto los aproximan a los usos del lector actual. Estas son las regularizaciones que incorporo:

a) Desarrollo las abreviaturas sin dejar marcas críticas y resuelvo el signo tironiano como *e*.

b) De modo similar procedo al representar las nasales: desarrollo la marca que, sobre todo en SA10b, se materializa con una tilde sobre la vocal (*fallarã* y *hardalearõ*, que transcribo como *fallarán* y *hardalearon*; 2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», vv. 13 y 23); utilizo *ñ* para la palatal, regularizando los casos de *ny*, grafía propia de SA7, (*senyor*, que transcribo como *señor*; 1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado», v. 1) y *n*, común en SA10b (*planido*, que transcribo como *plañido*; 4-ID 0191 «Excelente rey, señor», v. 14). Asimismo, utilizo *n* para la alveolar y *m* para la bilabial, que también empleo cuando en el texto figura como *n* y va seguida de una consonante bilabial (sustituyo, así, *sonbra* por *sombra*; 16-ID 1860 «Leerán esta materia», v. 24). Finalmente, prescindo de la tilde ociosa, frecuente en algunos manuscritos (transcribo *mucho* en lugar de *mũcho*; 17-ID 1735 «Catad que vos comeré», vv. 11 y 22).

c) Resuelvo la alternancia gráfica *u/v*, común en los textos medievales, mediante la utilización de *u* en los casos en los que cuenta con valor vocálico (*vm*, que transcribo como *un*; 17-ID 1735 «Catad que vos comeré», v. 6) y *v* en los que se le asigna valor consonántico (*estaua*, que transcribo como *estava*; *ibídem*, v. 11).

d) De igual modo procedo con la alternancia *i/j/y*, es decir, mantengo la grafía *i* para representar el fonema vocálico (sustituyo *ynviernos* por *inviernos*; 12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradecer», v. 30), *j* para el consonántico (*Juan*; *ibídem*, v. 26) y, en el caso de *y*, respeto el doble uso que todavía se conserva hoy de acuerdo con los dos valores mencionados (*muy* y *yo*; 11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida», vv. 14 y 17). No obstante, por su profusión en época medieval, conservo el latinismo en las formas *Ihesus* (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», 0) y *Ihesu* (19-ID 2890 «Virgen, madre singular», vv. 19 y 61).

e) Suprimo las consonantes dobles iniciales y en interior de palabra cuando carecen de pertinencia fonológica, como sucede con *officio*, que transformo en *oficio* (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», v. 221).

f) Opto por segmentar las palabras de acuerdo con el uso moderno y, paralelamente, separo mediante el apóstrofo los conglomerados (sustituyo, por ejemplo, *doro* por *d'oro*; 8-ID 0383 «Señora doña Marina», v. 39); utilizo el punto volado (·) para representar los pronombres enclíticos con apócope (*quel* pasa a ser *que·l*; 2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», v. 161).

g) El uso de mayúsculas y minúsculas, la acentuación y la puntuación responden a los usos ortográficos de la lengua española de la Real Academia. Para evitar ambigüedades, acentúo, no obstante, los pronombres *nós* y *vós* tónicos frente a *nos*, *vos* átonos; *é* ('es' y 'tengo') frente a *e* ('y'). También presento con acento la forma apocopada *só* ('soy') y el verbo *á* ('tiene'). Asimismo, utilizo la diéresis (¨) para solucionar ametrías, como en *ruin* (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», v. 114).

Ahora bien, he procurado salvaguardar el texto sin alterar la realidad lingüística de la época, lo que me ha llevado a conservar algunas distinciones gráficas que pueden resultar significativas o de interés:

b) Mantengo los casos de oposición *v/b* en posición intervocálica que aparecen en los textos ya que la neutralización entre los fonemas bilabiales /b/ y /β/ había comenzado a producirse a principios del siglo XV aunque, probablemente debido a un uso arcaizante, todavía se encontrarán restos de esta oposición en poetas del siglo XVI, como Garcilaso (Penny 1993: 94-95). Encontramos en los textos de Marmolejo y Agraz frecuentes formas del pretérito imperfecto de indicativo de verbos como *devía* o *havía*, así como sustantivos en los que prevalece la forma entonces usual (*cavallero*), mas también se localizan soluciones como *abaricia* o *abestrúz*, que delatan que en ese momento se daban ya confusiones.

¿) Conservo las distintas grafías utilizadas para representar las sibilantes, pues hemos de recordar que en esta época apenas se había iniciado el importante cambio fonológico que traerá como consecuencia la reducción de estos sistemas: *x/j-g* (*quexa*, *grangerías*) y *c/z/ç* (*fazze*, *condiçión*). Tampoco intervengo cuando hay confusiones entre *s/ss*, pues conviven formas como *viése* y *viessse* en un mismo texto, quizá debidas a un error del amanuense, pero tal vez imputables a los autores. Sin embargo, no dejo constancia de ellas para no sobrecargar el aparato de variantes.

Incluso me he inclinado por respetar otras vacilaciones menos significativas, que pueden, en último término, informar sobre usos de la escritura de la época:

j) Para la oclusiva velar sorda /k/ mantengo la grafía *qua*, pues son muy numerosos los casos de términos como *quando*, *quanto* o *quarenta* en las distintas fuentes; también conservo *qiie*, como en *cinquenta* (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable», v. 172).

k) Conservo las variaciones entre *-t/-d* finales, pues son reflejo de las inseguridades que pervivían en la lengua en la primera mitad del siglo XV (Lapesa 1942: 237). Así, conviven términos como *vondad* (4-ID 0191 «Excelente rey, señor», v. 31) con otros como *verdat* y *amistat* en posición de rima (7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», vv. 18 y 19).

l) Reproduzco el uso de la *h* que presentan los textos y, para evitar la confusión con conjunciones y preposiciones, destaco las formas monosilábicas del verbo *haber*, también cuando significa ‘tener’, por medio de la tilde (*qu’é*, en lugar de *que*; 1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado», v. 2).

A continuación, especifico las abreviaturas de las ediciones que cotejo, tanto de aquellas dedicadas al estudio de los cancioneros como de las que atienden a poetas particulares, pues de ellas me valgo en el aparato crítico que sigue a cada composición:

EDICIONES DE TEXTOS DE SA7

PGN: Pérez Gómez Nieva, Alfonso, 1884.

FD: Foulché-Delbosc, Raymond, 1912-1915.

V: Vendrell de Millás, Francisca, 1945.

D-SA7: Dutton, Brian, 1990-1991.

AP: Álvarez Pellitero, Ana María, 1993.

EDICIONES DE PN1

D-GC: Dutton, Brian y Joaquín González Cuenca, 1993.

EDICIONES DE MH1

PC: Plaza Cuervo, M. Teresa, 2004.

EDICIONES DE MN55

D-MN55: Dutton, Brian, 1990-1991.

EDICIONES DE PN12

D-PN12: Dutton, Brian, 1990-1991.

EDICIONES DE SA10A

D-SA10a: Dutton, Brian, 1990-1991.

EDICIONES DE TEXTOS DE SA10b

FD: Foulché-Delbosc, Raymond, 1912-1915.

D-SA10b: Dutton, Brian, 1990-1991.

EDICIONES DE 11CG

D-11CG: Dutton, Brian, 1990-1991.

GC: González Cuenca, Joaquín, 2004.

EDICIONES DE POETAS

Alfonso Enríquez:

P: Pintacuda, Paolo, 1999.

Antón de Montoro:

C: Costa, Marithelma, 1990.

CM: Cotarelo y Mori, Emilio, 1900.

CR: Ciceri, Marcella y Julio Rodríguez Puértolas, 1991.

Juan Agraz:

AM: Alonso Miguel, Álvaro, 2003.

DN: De Nigris, Carla, 1988.

M: Marino, Nancy, 1980.

Juan Alfonso de Baena:

CC: Caíño Carballo, Ana (2017)

GC: González Cuenca, Joaquín, 2004.

DGC: Dutton, Brian y Joaquín González Cuenca, 1993.

Juan de Mena:

DN: De Nigris, Carla, 1988.

PP: Pérez Priego, Miguel Ángel, 1979.

Juan de Tapia:

G: Giuliani, Luigi, 2004.

Juan de Villalpando:

B: Baldissera, Andrea, 2005.

Marqués de Santillana:

KG: Kerkhof, Maxim P. A. M. y Ángel Gómez Moreno, 2003.

Mosén Moncayo:

LD: López Drusetta, Laura, 2011.

Para elaborar las *Notas* de cada poema ha resultado indispensable manejar diccionarios y otras fuentes de consulta de forma continuada, por lo que utilizo un sistema de siglas que los representa con el fin de aligerar la lectura. Aun cuando todos figuran en el apartado de Bibliografía (7), recuerdo aquí las referencias a partir de las siglas, que destaco en negrita y consigno en orden alfabético:

CNDHE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Corpus del nuevo diccionario histórico del español*, <<http://web.frl.es/CNDHE/view/inicioExterno.view>>.

CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Corpus diacrónico del español*, <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.

DA: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro [ed. facs. Madrid, Gredos, 1963].

DBE: REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (en línea), *Diccionario biográfico electrónico*, <<http://dbe.rah.es/biografias/33613/gutierre-de-sotomayor>>.

DCECH: COROMINAS, Juan y José Antonio PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.

DCR: CUERVO, Rufino José (1994 [1886-1893]), *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

DETMA: HERRERA, María Teresa, dir., (1996), *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid, Arco Libros.

DLE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Diccionario de la Real Academia Española* <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>.

DME: ALONSO PEDRAZ, Martín (1986), *Diccionario medieval español desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

GTB: CARPENTER, Eugene E. y Philip W. COMFORT (2003), *Glosario Holman de términos bíblicos*, Nashville, Broadman & Holman Publishers.

NTLLE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antteriores-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>>.

TLC: COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez [ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert y Universidad de Navarra, 2006].

TLHA: ALVAR EZQUERRA, Manuel (2000), *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco/Libros.

VMC: CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1990), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor.

5.2. JUAN MARMOLEJO

1P-ID 2458 «.....-ado» (Francisco de Villalpando)

1R1-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado» (Juan de Villalpando)

1R2-ID 2525 «Por el mal por mí pasado» (Mosén Moncayo)

1R3-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado» (Juan de Tapia)

1R4-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado» (Alfonso Enríquez)

1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado»

Estamos ante uno de los más extensos diálogos de SA7, dada la «extraordinaria convocatoria de respuestas» (Chas Aguión 1998: 209) que motiva la pregunta de Francisco de Villalpando, y su gestación puede, en mi opinión, situarse en las fiestas de Valladolid de 1428 organizadas para despedir a Leonor de Aragón, cuya partida hacia Portugal tenía como objetivo el matrimonio con Duarte, heredero de la corona (2.3.1.1). La atenta lectura de las piezas que conforman este incompleto y desordenado intercambio (4.2.1) revela uno de los temas más fecundos de la poesía cancioneril, el amor como prisión, recreado a través de la metáfora carcelaria, de acuerdo con la que el enamorado es un cautivo de la dama (Casas Rigall 1995: 72). Así debía presentarse Francisco de Villalpando en la desaparecida pregunta inicial (4.2.1), pues en su ayuda suenan las voces de cinco poetas, que, de manera particular, muestran empatía con su situación emocional.

Pese al desorden del códice, habrían precedido a Marmolejo, por este orden, las respuestas de Juan de Villalpando, mosén Moncayo, Juan de Tapia y Alfonso Enríquez, de manera que nuestro autor cierra la serie con su intervención; todos los textos se ajustan a la misma estructura, a excepción del cambio de rima oxítona a paroxítona en los versos 14 y 15 de la pieza de Juan de Villalpando (Chas Aguión 1998: 210). En **1R1**-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado» Juan de Villalpando se muestra decidido a liberar a su hermano en cuanto este se lo permita (*retronx*), le aconseja no perder la esperanza (vv. 13-20); en la última parte del poema (vv. 13-20) se compromete a combatir al Amor, ladrón que ha robado a su hermano (v. 17) y provoca su tormento. En **1R2**-ID 252 «Por el mal por mí pasado» Moncayo ofrece su ayuda a Francisco (vv. 2 y *retronx*) y, ya desde el primer verso, manifiesta haber estado en una situación similar a la suya (vv. 5-12); la última parte de la

canción (vv. 13-20) se centra en expresar su desesperación por ver a la dama. En **1R3-ID 2459** «¡Devodo a Dios!, si llegado», Juan de Tapia decide hacer un rotundo juramento, comprometiéndose a llevar a cabo una *peregrinatio* con el fin de hacerse caballero en Tierra Santa (vv. 1-4) y, cumpliendo con los sufrimientos necesarios (hasta la castidad), poder liberar a su amigo (vv. 5-12). En el poema **1R4-ID 2460** «Si fuese tan bien fadado» la voz de Alfonso Enríquez hace partícipe a su interlocutor de su misma situación (vv. 1-4), es decir, él también se encuentra preso del amor por la dama; además, pide a Francisco de Villalpando sea comprensivo con su estado (vv. 5-8). El intercambio se cierra con la respuesta de Marmolejo, una posición destacada dentro de la serie.

1R1-ID 2524 «Aunque no tengo tal grado» (Juan de Villalpando)

Testimonio: SA7-134 (64^r)

Ediciones: PGN (1884: 293-294), V (1945: 237-238), D-SA7 (1990-91, IV: 119), AP (1993: 145-146), B (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: -iese, a: -ura, b: -ón, c: -iento/-ento, d: -é (Gómez-Bravo, 1998: nn. 305-1268, 1289-205).

Repuesta de Johán de Villalpando

[64^v]

Aunque no tengo tal grado,
 señor, que vos respondiese,
si de vós liçençia 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 vos s'adoleçiesse.	10

*Si de vos licencia oviese,
ya l'avría delibrado.*

Vos aquexe pensamiento
mas esperança tené:
yo gelo combatiré, 15
por sacarvos de tormento
al Amor que l'á furtado,
a quien mucho mal Dios diese.

*Si de vos licencia oviese,
ya l'avría delibrado.* 20

11. si de vós licencia oviesse] si de vos sadoleciesse || 14. tené] tiene || 15. yo gelo combatiré] que yo gelo combatiere. || 18. Si] Et.

8. en] e PGN || 11. si de vós liçençia oviesse] *omit.* PGN, si de vos s'adoleçiesse V, AP || 14. tené] tiene PGN, V, tiene AP || 15. yo gelo] que yo ge lo PGN, V, AP, que gelo B | combatiré] combatiere PGN, V, AP

NOTAS

1. *Grado*: según Álvarez Pellitero, el término se utiliza con el significado de «título u honor que en las universidades se da al que se gradúa en alguna facultad o ciencia», mas no ha de olvidarse que puede tratarse de un sinónimo de 'rango' o 'dignidad' (DME: *s. v. grado*); ello no resulta descabellado si tenemos en cuenta que el autor se dirige a su hermano mayor, Francisco, a quien muestra respeto de esta manera.

4. *Delibrado*: 'decidido' o 'deliberado', según la propuesta de Baldissera, a diferencia del arcaico 'merecido' que sugiere Álvarez Pellitero.

7-8. *Hora*: además de ser la aféresis de *ahora*, Álvarez Pellitero propone la correlación *hora / en breve* (v. 8) como término «distribuidor de los elementos de la oración, al mismo tiempo que conserva su contenido semántico». Aun cuando no está falta de razón, conviene recordar que «*ora* se ha empleado como conjunción alternativa *ora... ora...* [ejs. desde 1576, *Aut. s. v. hora*]; en lo antiguo se empleaba así en plural: «*oras* davan de rostros, *oras* de los costados», Berceo, *Mil.*, 887*c.*» (DCECH: *s. v. hora*).

Folgura: 'respiro, alivio' (VMC: *s. v. folgura*).

Estos dos versos aluden a la liberación de Francisco en un sentido real con respecto a la cárcel amorosa en que se halla, pero también albergan una significación erótica, pues muestran su deseo de yacer con la dama y consumir el amor. A través de este juego de *ambigüitas*, el poeta hace referencia a un amor no consumado, aunque no falto de tensión entre el deseo alimentado por la pasión y la razón (Aguirre 1981: 55-61).

10-11. Un despiste del copista produce la repetición del verso «que de vós s'adolescesse», de modo que los versos 10 y 11 son idénticos (Chas Aguión 1998: 212). Enmiendo el error y, al igual que Baldissera, ofrezco el que debería figurar («si de vós liçença oviessse»), pues se trata del primero que forma el *retromx* de la composición, como puede comprobarse en los versos 3 y 19.

13. *Aquexe*: con el sentido de 'aquejar, afligir', uso transitivo del verbo *quexar*, muy común en los siglos XIII y XIV (DCECH: *s. v. quejar*).

14. *Tené*: sigo a Baldissera y opto por esta forma para convertir la palabra en oxítone y otorgar al verso la rima que requiere, pues solo así concuerda con las que los demás poemas de la serie ofrecen (Marmolexo: *sé*; Moncayo: *diré*; Enríquez: *diré*; Tapia: falta la palabra en posición de rima, pero el verso 15 ofrece *lívrraré*). Desecho, por tanto, la opción de otros editores.

15. *Yo gelo combatiré*: para solucionar la hipermetría del verso Baldissera se decanta por eliminar el pronombre *yo* y sustituir la forma *combatiere*, elegida por los demás editores, por *combatiré*, lo cual se acomoda al fondo y a la forma de la estrofa. Sin embargo, creo más acertado eliminar la conjunción *que*, pues he podido localizar la secuencia *yo gelo combatiré* en otras fuentes en las que guarda una estrecha relación con la materia caballeresca, en concreto, con la expresión de rivalidades y desafíos entre caballeros. Así puede observarse en el siguiente ejemplo de la *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos*, fechada en torno a 1430, en la que Pedro del Corral redacta en nombre de un caballero llamado Melías que «si aquí ha algund cavallero que me lo contrarie, *yo gelo combatiré*» (Fogelquist 2001: 104; cursiva mía). Además, idéntica secuencia se localiza en otros lugares de esta misma obra, y parece no ser nueva en los libros de caballerías, pues se halla en el *Amadís de Gaula* (Cacho Blecua 1991, I: 938). Por otra parte, la fórmula tampoco debió de resultar desconocida a otros poetas coetáneos, como confirman los textos ID 2526 «Non podría hombre pensar» e ID 2456 «A vós, linda, loaré»; en ellos Juan de Torres y Suero de Ribera, respectivamente, hacen uso de esta misma frase (vv. 36 y 4) a modo de lo que Jane Whetnall ha definido como cita disfrazada (2016). De hecho, la utilización de esta oración hizo pensar en la posible

relación entre Suero de Ribera y Juan de Torres (Mosquera Novoa 2015: 55, 130 y 452).

16. La numeración de este verso en la edición de Álvarez Pellitero es errónea, pues figura como número 15.

17. *Al Amor que l'á furtado*: además de contribuir al sentido metafórico de la cárcel de amor, este verso entronca con la *translatio* del robo de amor, si bien aquí es Amor el que ha robado la esperanza, mientras que en la poesía trovadoresca la ladrona es directamente la dama. Aun cuando Juan Casas Rigall afirma que esta metáfora no es habitual en los cancioneros cuatrocentistas, ofrece una lista de poetas cancioneriles que hacen uso de ella, entre los que figuran Juan de Mena, Pedro Torrellas, Pedro de Cartagena o Sánchez de Badajoz (1995: 77), y aun otros tardomedievales, como Carlos de Arellano (Mosquera Novoa 2020:126).

18. *Si*: en el manuscrito se lee con claridad *et*, que, sin embargo, no parece unir dos coordinadas, de modo que el sentido reclama otro tipo de construcción. Por ello, he enmendado la conjunción copulativa en *si*, que dota de coherencia a estos versos. Además, cabe pensar en un error del copista por sustitución, que reemplazaría un *si* viendo el *et* del siguiente verso. Así conformada la oración, resulta paralela a la que introduce los dos *retronx* anteriores.

1R2-ID 2525 «Por el mal por mí passado» (Mosén Moncayo)

Testimonio: SA7-135 (64^r-64^v)

Ediciones: V (1945: 238-239), D-SA7 (1990-91, IV: 119-110), AP (1993: 146-147), LD (2017: 541-545).

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: -ón, c: -iento, d: -é (Gómez-Bravo, 1998: nn. 305-704, 1289-87...88).

Repuesta de mossén Moncayo

Por el mal por mí passado,
 si delivrar vos pudiesse
et luego vos guaresçiesse,

lo faría de buen grado.

De vuestra presión oscura, 5 [64^v]
 compañero a sinraçón,
 porque sé la tal razón
 es dolor con amargura,
 la qual yo vien he provado:
 si dezírvosla deviesse 10
et luego vos guaresçiesse,
lo faría de buen grado.

La mayor dolor que siento,
 Villalpando, vos diré:
 esir ver non la poré, 15
 de que vos juro —non miento—
 ya vivo desesperado;
 si solamente la viesse
et luego vos guaresçiesse
lo faría de buen grado. 20

9. vien] vier || 15. esir] es yr || 18. si] et.

6. a sinraçón] asin raçon V, AP || 9. vien] vier AP || 15. esir] es yr, V, D-SA7, AP, es
 ir] LD. || 18. si] et, V, D-SA7, AP, LD.

NOTAS

3. *Guaresçiesse*: derivado del antiguo *guarir*, se utiliza desde Berceo con el significado de ‘proteger, salvar, resguardar’, como recoge López Drusetta en su edición del poema.

9. *Vien*: López Drusetta comenta las soluciones de Vendrell, Dutton y Álvarez Pellitero, y se decanta por el adverbio de modo en lugar de *vier*, que es la lección del manuscrito; ello dota de sentido a la secuencia.

13. *La mayor dolor que siento*: además del acertado comentario de López Drusetta sobre el uso femenino del sustantivo, relativamente frecuente en la Edad Media, no parece desatinado pensar que Moncayo y Pedro de la Caltraviesa conociesen sus respectivas

obras, pues existen ciertas concomitancias entre este poema e ID 1858 «Mayor dolor a que siento». Lo cierto es que ambos textos son canciones amorosas y, aun cuando la del segundo plantea en sus versos una *pena* distinta (Tato 2013: 143-146), las dos contienen elementos que parecen evocarse: *la mayor dolor que siento* (Moncayo; v. 13) – *Mayor dolor a que siento* (Caltraviesa; v. 1).

14. *Villalpando*: López Drusetta nos recuerda el uso del apóstrofe para aludir a Francisco de Villalpando, autor de la pregunta perdida que da lugar a esta serie.

15. *Esir*: ‘salir’, verbo que, según el CORDE (*s.v.*), comúnmente adopta la grafía *exir*, mas hay también algunos ejemplos de *essir* y unos pocos (4) de *esir*. Aunque el copista transcribe *es yr ver*, pienso que con esta segmentación la estrofa cobra mayor sentido y, al tiempo, no entraña quiebro sintáctico alguno, como ocurre con la propuesta «es ir ver non la poré» que formula la reciente editora de este autor.

16. La desesperación por ver a la dama (vv. 13-20), le lleva a utilizar una forma de *amplificatio* conocida como isodinamia por negación, que, en este caso, refleja la vehemencia que siente el poeta ante el mencionado anhelo.

18. *Si*: aun cuando todos los editores aceptan sin más la lección del texto, pienso que, en aras del sentido, la secuencia resultaría más aceptable corrigiendo *et* en *si*, error en este caso quizás motivado por el *et* que inicia el siguiente verso, que el copista habría incluido también en este octosílabo.

1R3-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado» (Juan de Tapia)

Testimonio: SA7-136 (64^v), SA7-68bis (24^r)

Ediciones: PGN (1884: 241), FD (1912-15, II: 469), V (1945: 239), D-SA7 (1990-91, IV: 120 y 97), AP (1993: 147), G (2004: 53-54).

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: -ón, c: -ento, d: -é (Gómez-Bravo, 1998: nn. 305-1118, 1287-56).

Respuesta de Johán de Tapia

¡Devodo a Dios!, si llegado

a Jerusalén me viesse,

cavallero me fiziese
por delivrar al cuitado.

Reçebiré grant tristura 5
 fast' acabar 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
 que castidat prometiese
por delivrar al cuitado.

¡Oh, tan alegre me siento!, [24^r]
 car.....-é
 porque sé que livraré 15
 quien tiene tan grant tormento
 d'amor desaventurado.
 Si fallar yo te pudiese,
 por çierto yo te fiçiese
delivrar este cuidado. 20

2. me viesse] yo me viesse || 9. devodado] denodado || 11. castidat] castidat me ||
 14. car... -é] *en el código solo figura la primera palabra.*

2. me viesse] yo me PGN, FD, V, D-SA7, AP || 7. et] en, V, D-SA7 || 11. prometiese]
 me prometiese PGN, FD, V, D-SA7, AP || 12. al] el V, D-SA7 || 17. d'amor] O
 amor D-SA7, AP || 19. fiçiese] façiese V.

NOTAS

1. *Devodo*: forma del verbo *devodar* con el significado de 'echar un voto o juramento' (DCECH: *s.v. voto*). Álvarez Pellitero recoge el significado y origen del término en una nota al poema, si bien lo ofrece con acento gráfico en la primera sílaba, al igual que había hecho Pérez Gómez Nieva; quizás hayan pensado en la voz latina *DĒVOVEO* como origen, pero el adjetivo *devōtus*, del que deriva directamente, no da lugar a dudas

sobre la posibilidad de una mutación acentual. Por esto he decidido prescindir de la tilde y considerar la palabra como grave, pues así se da en otros ejemplos que consignan Corominas y Pascual en su diccionario.

2. *Me*: al igual que Giuliani, por razones métricas opto por eliminar el pronombre *yo* que figura en el manuscrito.

9. *Devodado*: siguiendo la justificación de Giuliani, enmiendo la lección *denodado* del códice en *devodado*, pues el término se refiere al sepulcro (v. 8) a cuyos pies ha hecho el juramento (vv. 1-4) por liberar al *cuytado* (v. 20). Álvarez Pellitero sugiere, en cambio, una confusión de dentales y la posibilidad de que el poeta quiera decir ‘anunciado’; no da más explicaciones en su nota al poema, pero debemos sobreentender que el término por ella propuesto sería *denotado*.

10-12. Tras comprometerse a llevar a cabo una *peregrinatio* al inicio de la composición (vv. 1-4), asume el poeta las penas y los sufrimientos necesarios hasta llegar a la castidad y poder liberar a su amigo, lo que le hace ingresar en la orden del enamorado (Giuliani 2004: 54) con el fin de solicitar la liberación de Francisco.

Me: corrijo la hipermetría y omito el pronombre, que figura en el manuscrito y ofrecen todas las ediciones excepto la de Giuliani; interpreto, por tanto, un posible error del copista, que tiene a la vista el *me* del verso anterior. Álvarez Pellitero propone, en cambio, la elisión del *que* inicial.

13. Este y los siguientes versos se hallan desplazados a causa del desorden que afecta a esta sección del manuscrito (4.2.1), por lo que Pérez Gómez Nieva y Foulché-Delbosc no ofrecen la última copla; Álvarez Pellitero la presenta en una nota correspondiente a dicho folio.

14. *Car...*: como ya consigna la edición de Giuliani, se trata de una conjunción causal aragonesa antigua con el significado de ‘pues, porque’ (DCECH: *s.n.*); le sigue un espacio en blanco que, sin pruebas de ningún desperfecto en el folio, denota que el copista posiblemente no era capaz de leer su modelo. Pese a ello, he restituido la rima: una -é.

17. *D’amor desventurado*: coincido con Vendrell y Giuliani en que la capital del verso es una *D* y no una *O*, pues el manuscrito no ofrece dudas si comparamos esta letra con la misma que inicia el verbo *delivrar* en el verso 20. No obstante, no concuerdo con la puntuación ofrecida por el editor de Tapia, que comienza con este verso una nueva unidad semántica hasta el final del poema, cuando es posible que, en realidad, sea el verso que completa la idea propuesta en el 15. Con respecto al significado del término

desventurado, cabe pensar que el autor se refiera a ‘desgraciado’, pero también a ‘avaricioso’ (TLC: *s.v. desventura*), pues toda la temática del intercambio tiene que ver, de modo general, con ese amor que se adueña de los enamorados y los retiene como prisioneros.

20. *Cuidado*: obsérvese la dualidad *cuidado-cuidado* en posición de rima en el *retronx*, contraste que puede estar avalado por la justificación semántica de este verso, pues el término «ya significa ‘solicitud, preocupación’ en el *Cid*» (DCECH: *s.v. cuidar*).

1R4-ID 2460 «Si fuese tan bien fadado» (Alfonso Enríquez)

Testimonio: SA7-69 (24^r)

Ediciones: V (1945: 167-170), D-SA7 (1990-91, IV: 97), AP (1993: 52-53), P (1999: 40-41).

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: -ón, c: -ento, d: -é (Gómez-Bravo, 1998: nn. 305-494, 1289-68...69).

Repuesta de don Alfonso Enríquez

Si fuese tan bien fadado
 que mi libertat toviese,
en verdat yo vos valiese,
Francisco, 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 señor, pluguiesel—, 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'án sojuzgado;
 mas si yo libre viviese,
en verdat yo vos valiese,
Francisco, de muy buen grado. 20

17. quales] quevalles || 11. verdat] *con la t tachada por una mano posterior.*

11. verdat] verdá AP || 13. Los] Pos V || 17. quales] que valles V, AP, quevalles D-SA7.

NOTAS

1. *Fadado*: usado por oposición a *mal fadado*, que «es todavía ‘predestinado a un mal’ en el *Rimado de Palacio*» (DCECH: *s.v. hadado*)

7. *Tribulación*: al significado de ‘tormento’ (DCECH: *s. v. atribular*), quizás sea apropiado añadir el más específico de ‘pena moral ordenada por Dios para probar la fe del cristiano’, que aparece ya en el *Libro de buen amor* (Joset 1990: 138); tendríamos así un claro ejemplo de la *religio amoris*, sentido que reforzaría el término *passión* y la apelación a Dios.

13-20. *Verdat*: he decidido, al igual que Vendrell y Dutton, consignar el vocablo con la *t* final pues, aun cuando en el manuscrito figura un punto de tinta después de la *a*, creo que se trata de un simple borrón cuyas dimensiones son las de una *t*. No resulta extraño que así sea, pues las otras dos veces que el sustantivo aparece en el *retronx*, lo hace con la *t* final.

Quales: sigo las especificaciones de Pintacuda, que restaura «il senso e il metro leggendo in *quevalles* una deformazione di *quales*». Álvarez Pellitero deduce que la lección debería ser *los que veyes*, pero rompe la isometría del verso, que se regulariza en forma y fondo con la solución del primero.

El texto parece aportar algún dato sobre el contenido de la pregunta perdida, a saber: cuando Alfonso Enríquez afirma «Los dos que decís por cuento / e otros dos que diré, / graçia e bondat, fallé / en un lindo ayuntamiento» (vv. 13-16), no solo explica que su

dama comparte las dos características mencionadas con la de Villalpando, sino que, con toda claridad, hace notar que el otro también había adjudicado a la suya dos rasgos que desconocemos. Este dato me lleva a pensar que, tal vez, en el desaparecido poema que sirve de punto de partida al intercambio, Francisco de Villalpando solicitase ayuda y, además, apuntase dos atributos de la dama. El tema de las cualidades de la mujer es recurrente en la poesía cancioneril y destacan, además de *graçia* y *bondat*, otros como *beldad* u *onestad*. Quizás sean estos últimos los que sugiere Alfonso Enríquez en su respuesta; lo mismo hace Juan de Dueñas, que incluye los cuatro en ID 0371 «Templo de mi devoción», y algo similar encontramos en ID 1736 «¡O, maldida Fermosural!», poema en el que Juan de Torres deja a un lado el atributo de la honestidad y nos habla del sentido, es decir, el de la cordura (Mosquera Novoa 2016: 212-214).

1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado»

Al igual que Alfonso Enríquez, Juan Marmolejo comienza su intervención manifestando tanto su intención como la imposibilidad de auxiliar a Francisco, pues vive una realidad similar (vv. 1-4), hecho que desarrolla en la segunda parte del poema (vv. 5-9), incidiendo en la duración de la pena (vv. 5-6). Cabe resaltar la actitud del poeta cuando aduce la razón por la que se halla en la prisión de amor, pues de todos los interlocutores es el único que asume su culpa; así, se declara pecador (vv. 8-9) en un marco que bien puede corresponder a la metáfora de la *religio amoris*. Tras ofrecer su ayuda a Francisco (vv. 10-12), el poema inicia su última fase con la expresión de solidaridad y empatía del autor (vv. 13-16) para finalmente retomar la metáfora del robo de amor (vv. 17), que describe la tesitura en que se halla Villalpando. Para ello, el autor se vale de recursos propios de la poesía amorosa, como la antítesis o la *amplificatio*, pero también de la *translatio* del robo de amor, no tan frecuente en la lírica cuatrocentista (2.4.1.1).

Testimonio: SA7-70 (24^v)

Ediciones: V (1945: 168-169), D-SA7 (1990-91, IV: 97), AP (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, a: -ura, b: -ón, c: -iento, d: -é (Gómez-Bravo, 1998: nn. 305-647, 1289-84...85).

Repuesta de mosén Marmolexo

Buen señor, si libertado
del amor qu'é 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 sinraçon
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 estraño pensamiento
m'avéis puesto desque sé
vuestra cuita; yo tomé 15
por ello gran desatiento,
porqu' así fuesteis robado.
Se valer yo vos podiese,
non penséis que vos no fuese
en delivrar de buen grado. 20

8. en esta] honesta || 17. Porqu' así fuesteis] Por casifuesteys || 18. se] e || 19. non]
quõ con la q tachada luego.

7. de tenerm' a sinraçon] de tener m'asin raçon V, detener me á, sin raçon AP || 8. en esta] honesta V, D-SA7, ¡ho!'n esta AP || 17. Porqu' así] por casi V, por c'así AP || 18. Se] E V, D-SA7, AP || 20. de buen grado] de cuydado AP.

NOTAS

2. *Qu'é*: creo el conglomerado, en el que *é* tiene el significado de 'tener', pues resulta necesario para la comprensión del verso. Álvarez Pellitero, sin embargo, propone la eliminación del relativo y la inclusión del pronombre personal *yo*.

4. *Delivrar*: con el significado de 'librar, libertar', conviven las formas *deliberar* y *delibrar*; esta última, que aparece en el poema, es muy usual en la Edad Media hasta aproximadamente 1500 (DCECH: *s. v. libre*).

De buen grado: 'con agrado, voluntad, gusto'. *Grado* es un sustantivo «frecuente desde los orígenes del idioma, aunque pronto su uso tiende a quedar limitado aciertas frases: *grado al Criador, hacer algo de grado o de buen grado, mal de su grado...*» (DCECH: *s.v. grado*).

7. *A sinraçon*: 'de manera irracional, inexplicable'. En cuanto a la segmentación, he optado por *a sinraçon* frente a la que figura en el manuscrito, *masinraçon* (y las seguidas por otros editores). Este tipo de construcción, *a sinraçon*, es empleado alguna otra vez en el cancionero: Moncayo, uno de los poetas con quien Marmolejo comparte este intercambio, se vale de *companyero a sinraçon* en 1R2-ID 2525 «Por el mal por mí passado» (López Drusetta 2011: 62-63); por su parte, Pedro de Santa Fe escribe *a sinjusticia* en ID 2674 «Senyora dona Timbor» (Tato 2004: 254 y 256).

8. *En esta*: en el manuscrito se lee *honesta*, como transcribe Vendrell, mas se trata de un error del amanuense que priva de sentido al verso; y es que el yo lírico se declara prisionero *en esta cárcel oscura*, esto es, en la prisión de Amor, y se aleja, por tanto, de la calificación de *honesto*. Álvarez Pellitero opta por *¡ho!'n esta*, solución que justifica pero que resulta un tanto forzada.

9. *Soy*: con el significado de 'estoy', es decir, con el primer uso de *ser* como derivado de *sedere* (DCR: *s.v. ser*).

14. *Desde que*: 'desde que', combinación que subsistió bien viva hasta el siglo XVI (DCECH: *s.v. desde*).

16. *Desatiento*: 'turbación, enajenación del sentido y tiento', todavía en el siglo XVIII (DA: *s.v.*); aun cuando su uso es abundante en el *Rimado de Palacio* (DCECH: *s.v. tentar*), debo resaltar su frecuencia en textos cancioneriles. Así lo atestiguan obras de Alfonso Álvarez de Villasandino, el marqués de Santillana, Juan de Mena, Juan de Dueñas o

Diego del Castillo —entre otros—, cubriendo, por tanto, varias franjas generacionales que comienzan a finales del siglo XIV y abarcan todo el XV (CORDE: *s.v.*).

17. *Porqu'así fuesteis robado*: en el códice se lee *Por casifuesteys*, que explica la lección de Vendrell *por casi*; el contexto, sin embargo, permite deducir que estamos ante una conjunción causa, como había notado Álvarez Pellitero, quien transcribe *por c'asi*. En cuanto al sentido, es posible interpretar «porque también os han robado», partiendo de *así*, heredero de un primitivo *sí*, con la idea de ‘también’ (DCECH: *s. v. así*). Y es que el portavoz lírico utiliza este verso para identificarse con el receptor, a quien le gustaría ayudar, haciendo uso de la *translatio* del robo de amor, al igual que Villalpando (véase **1R1- ID 2524** «Aunque no tengo tal grado»); en ambos poemas la metáfora se produce en el verso 17. Con todo, no es descartable tomar *así* como adverbio de modo, ‘porque de este modo fuisteis robado’, pues también casa con las necesidades semánticas del poema.

18. *Se*: en el códice se lee *e valer*, que enmiendo en *se*, pues solo cuenta con sentido entendiendo que, en esta ocasión, el amanuense incurrió en error por supresión y eliminó la *s* inicial.

Valer: en una de sus acepciones secundarias con el significado de ‘socorrer’, que ya aparece desde la época arcaica (DCECH: *s.v.*).

19. En el manuscrito figuraba inicialmente *quõ*, pero en un momento posterior una mano tacha la *q* inicial y enmienda el error.

20. *De buen grado*: Álvarez Pellitero, sin dar explicaciones, decide sustituir esta expresión por *de cuydado* cuando en el manuscrito se lee claramente la que consignan los otros editores, que, además, es la que se repite en el *retronx* con anterioridad.

5.3. CONTIENDA ENTRE JUAN AGRAZ Y JUAN MARMOLEJO

2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós»

2Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas»

Esta serie dialogada da inicio a la contienda entre Juan Agraz y Juan Marmolejo, en cuyas voces suenan la descalificación y el insulto que ambos se dedican mutuamente. En **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós» Agraz increpa al sevillano a lo largo de tres novenas, que actúan como recuesta; replica Marmolejo por medio de **2Rép-ID 1864**, que, a modo de finida o tornada, redondea el conjunto con una copla de nueve octosílabos que repite el esquema de rima de la última estrofa en boca de Agraz. En la edición las dos intervenciones conforman un solo texto, como si se tratase de un *dezir* con finida semejante formalmente a no pocos de los viejos *dezires* del *Cancionero de Baena*; no obstante, esta pieza nos aproxima también a las *ajudas* registradas con frecuencia 16RE, de modo que podría considerarse precursora de esta modalidad poética en los cancioneros castellanos (2.4.2, 3.4.2.2 y 5.1). Los versos de Marmolejo son introducidos por la rúbrica *Respuesta de Marmolejo*, no como *ajuda*, término que no se registra en nuestras colectáneas, lo que me ha inclinado a optar por asignarle la sigla *Rép.*

La mayor parte de los dardos de Agraz (**2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós») guardan relación con el mundo del vino: «agotades el vino» (v. 3) o «vebedes por quarenta» (v. 7) reflejan un hábito que, según advierte Agraz, condenarán el «alma y cos» de Marmolejo (v. 8). Además, Agraz introduce el elemento de la posición social que su contrincante cree ostentar, puesta en riesgo por su enofilia: el «estado» (v. 10) se ve amenazado por su adicción, que le lleva a convertirse en «odre» (v. 14), siempre con la visión de una muerte próxima (v. 17) a causa de la bebida. Como vemos, el poeta se vale de la hipérbole en su afán por atacar a su contrincante por medio de la sátira y el sarcasmo (3.4.1.2).

La breve alocución de Marmolejo (**2Rép-ID 1864** «Más que torondo de piñas») cierra el *dezir*, lo que le otorga, en cierta medida, la última palabra y confiere mayor peso a su intervención. Además, el sevillano aprovecha bien su turno de réplica, en la que todo son ofensas desprovistas de explicaciones, de las que sí se sirve Agraz. Su parlamento destaca gramaticalmente por el predominio del

estas serán vuestras fines,
viejo desventurado,
odre vien mal empegado.

Presumís de buenas liñas
sin ser hijo heredero 20
—no quiero contigo riñas,
mas digo lo verdadero—:
hardalearon las viñas
y muriose el thesorero;
si con fechos no lo aliñas, 25 [117^v]
tornarás a ser gaitero
como eras de primero.

Respuesta de Marmolejo

Más que torondo de piñas
ni que tela de farnero
es tu cara fecha liñas, 30
puto sucio acuayqüero.
Quando del tu ojo guiñas,
cohechas al cavallero,
pelado, mas non de tiñas;
porque fazes mal agüero, 35
traes foradado el cuero.

7. mas] ma || 25. si con fechos] si tus fecho.

2. signo] sino CM || 3. todo] *omit.* D-SA10b || 25. con fechos] hu hecho CM || 35.
fazes] facés CM || 36. traes] tarés CM.

NOTAS

2-4. *Signo*: el manuscrito no ofrece dudas, lo que me hace prescindir del semicultismo *sino* por el que se decanta Cotarelo; de hecho, *signo* es de uso frecuente durante la Edad Media, ya desde Berceo, para referirse a la ‘constelación’ que predestina la vida humana (DCECH: *s.v. señal*).

Todo: SA10b recoge el determinante indefinido en el verso, por lo que su ausencia en la edición de Dutton debe de responder a mero despiste.

La repetición del verbo *agotar* nos lleva a la antanaclasis o *reflexio*, pues en un caso tiene el sentido de ‘acabar’ y en otro el de ‘cansar’; el recurso produce cierta comicidad, que acentúa la burla, y se entrelaza con la anadiplosis, en tanto este verbo se une (como OD o sujeto) a la voz *vino* que remata el verso 3 y da inicio al 4, elemento que no se repite en el resto de la intervención de Agraz y que, pese a ello, está presente hasta el final.

5. *Veniérades*: el contexto parece reclamar el verbo *beber*, pero no puede descartarse que el autor buscara el equívoco con *venir*.

7. *Mas*: al igual que los demás editores, subsana la lección *ma* del códice.

8. *Cos*: ‘cuerpo’. Parece que Agraz se emplea bien al recordar a Marmolejo las consecuencias de su desmesurada afición al vino: no solo se condena el alma, pues los excesos traicionan el modelo de comportamiento que dictan los preceptos religiosos, sino que se acaba por destruir el *cos* o ‘part material dels organismes animats’, es decir, el cuerpo. Esta forma oriental resulta más común en la lengua hablada, mientras que en la escrita suele darse *cors*, por lo que no parece descabellado que el poeta, conocedor de la realidad lingüística del momento, estuviese otorgando al término el significado de ‘cadáver’, según «*molts usos i modismes de soca popular*» (Coromines 1980-1991: *s. v. cos*); de esta manera, coincidiría en el pésimo aspecto del físico de Marmolejo, que semeja cadavérico. Conviene recordar que la voz, de origen occitano —galicismo para Dutton y González Cuenca—, no es sino una muestra más de la gran influencia de la cultura provenzal en la lírica castellana tardo-medieval; tal es el uso que de *cos* hace Villasandino en algunos de sus versos, siempre con el significado de ‘cuerpo’, en algún poema amoroso (ID 1193 «Linda, desque bien miré», v. 2) y en un debate sobre la gracia y la técnica poéticas (ID 1393, «Ferrant Manuel, sin ira e sin saña», v. 10). Tampoco es infrecuente, especialmente en la poesía amorosa, toparse con el término *cors*, hermano del que figura en nuestra composición, que para los provenzales designaba el conjunto de cuerpo y alma (Proia 2010: 1563-1576; Cropp 1975: 157-161 y 260-263).

9. Cierra la estrofa una exclamación, epifonema que otorga énfasis a lo dicho antes.

10-11. *Gracia*: ‘favor’ (DME: *s.v.*).

Estado: ‘categoría social de una persona’ (González Cuenca 2004, V: 229-230 y 253-254) o, como en *El conde Lucanor*, ‘estamento’ ‘oficio’ y ‘función social o profesional’ (Serés 1994: 7).

De este modo, el verso puede interpretarse como ‘los favores que recibís son lo único que os permite mantener la adscripción a vuestro estamento’. Tomadas como ironía en boca de Agraz, estas palabras contrastan con las siguientes de don Juan Manuel: «[...] don Johán [...] deseando que los omnes fiziessen en este mundo tales obras que les fuesen aprovechosas de las onras et de las fazriendas et de sus estados» (ibídem). Esta es la primera vez que Agraz ironiza sobre el nivel social de que Marmolejo parece presumir: este se cree integrante de un estrato superior por derecho propio (su linaje era uno de los más destacados en la ciudad y poseía varias casas del barrio de la Mar de Sevilla, una de las zonas preferidas por las familias influyentes y acaudaladas; 2.3.2.3), mas no se comporta como corresponde a su estado. Este uso de *gracia* y *estado*, así como sus acepciones, perdura en distintos textos del *Cancionero general*: González Cuenca le atribuye a *estado* en 11CG la acepción de ‘categoría’, ‘posición’ o ‘clase social’ en 32 ocasiones, aunque también el de ‘hacienda’ o ‘patrimonio’ en otras cuatro composiciones; me inclino a pensar que Agraz utilice *estado* aunando ambos conceptos y, por tanto, dotando a la palabra con los significados de ‘dignidad’ y ‘posesiones’, pues, como veremos en la tercera estrofa, retoma sus pullas contra Marmolejo en este sentido. En cualquier caso, de todo esto se desprenden un uso y un significado de esta voz tempranos que quizás anticipen los recogidos en 11CG.

Fidalgo: voz comúnmente empleada para calificar a la nobleza de grado medio a partir del siglo XIII (Lacarra 1975: 47-48). En ella parecen integrarse los Marmolejo (2.3) y de esta condición se vale Agraz para lanzar su sarcástico dardo al sevillano («el fidalgo sin reprochel», v. 11), quien podría haberla perdido, tal como se desprende del resto de la novena, a causa de su excesivo consumo de vino —cuya ingesta en grandes cantidades ya desaconsejaba Juan Ruiz (Gómez Moreno 2022: 8). Y es que esta falta suponía la pérdida de derechos para la nobleza, sanción sobre la que ya advertía Alfonso X en la Ley XIX de la Partida II: «comer, beber et dormir son cosas naturales sin que los homes non pueden vevir, pero destas deben usar en tres maneras: la una con tiempo; la otra con mesura; la otra apuestamiento»; para aclarar más adelante, en la Ley XXV, que «las razones por que les pueden toller la caballería son [entre otras, que] vendiese o malmetiese el caballo o las armas [...], o las empeñase en la taberna»

(Sánchez-Arcilla 2004: 295 y 298). Los signos de admiración con que ofrezco este octosílabo enfatizan el tono irónico de Agraz.

14-15. *Odre*: ‘cuero que cosido y empegado por todas partes menos por la correspondiente al cuello del animal sirve para contener líquidos como vino y aceite’ (DME: *s.v.*).

Borrachas: ‘botas pequeñas pare el vino’, voz de origen aragonés (TLC: *s. v. borracho*) utilizada en Castilla a mediados del siglo XV (DCECH: *s.v. borracho*).

Agraz continúa sus burlas, esta vez ofreciéndonos la visión de un Marmolejo que morirá abrazado a un *odre* y rodeado de seis *borrachas* (vv. 13 y 16; véase Rodríguez Ponce 1998: 545-556 y 2003: 613-632); ambos términos son recipientes de cuero para el vino en los que únicamente varía el tamaño, siendo el primero un contenedor grande que el poeta rodea con sus brazos y el segundo uno pequeño, una bota, con la función de un cojín.

16. *Vuestras fines*: el género femenino del sustantivo, aquí representado por el posesivo, era frecuente en la Edad Media (DCECH: *s.v. fin*).

17. *Viejo desventurado*: el hiato, que consigno con la diéresis, hace el verso isométrico. Desde un punto de vista semántico, parece que al poeta no le basta este vocablo para lanzárselo a su interlocutor con tintes despreciativos: no solo alude a su edad avanzada, sino a que el anciano está prácticamente acabado. Y es que completa la secuencia con *desventurado*, término que contiene el matiz de ‘desgraciado’, como sucede en «d’amor desventurado» de Johán de Tapia (1R3-ID 2459 «¡Devodo a Dios!, si llegado», nota 17), pero aquí, al incidir sobre *viejo*, parece incrementar la desventura. La misma expresión encontramos en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique: el auto comienza con «¡O, viejo desventurado!» en boca de un San José anciano, quien se queja por la deshonra que para él supone el embarazo de María, un sufrimiento más intenso para un hombre de edad, que se ridiculizaba ya en época clásica mediante el tópico del *senex amans* (Franchini 2001: 178), conducta que también se critica a través de distintas fórmulas del refranero. De hecho, es muy posible que en estos versos Agraz quisiese caracterizar a Marmolejo como enamorado del vino. En este sentido burlesco ha de entenderse la intención del poeta, al que no resultarían desconocidas las distintas fórmulas del refranero popular en materia sentimental: «vejez enamorada, chochera declarada», «vejez con amor, no hay cosa peor», «mal se quiere el viejo que amores tiene», «viejo que se enamora, cerca tiene su última hora» o «viejo que boda hace, requiescat in pace» (Martínez Kleiser 1989, nn. 37.073, 62.643,

62.644, 62.646 y 62.648). No duda, pues, en reorientar el tópicos para mostrarnos a un Marmolejo enamorado del vino, que será su perdición, algo que ya se anunciaba cuando lo presentaba abrazado a un odre como si se tratase de su amada (v. 14). No es imposible que Agraz destaque, así, aún más la impropiedad de la conducta de su contrincante, reprochable siempre, pero más, si cabe, a un viejo.

18. *Empegado*: ‘untado con pez’ (DCECH: *s.v. pez*). Concluye la estrofa con una cosificación: si antes el sevillano se abrazaba a un odre (v. 14), ahora se convierte en el propio recipiente, metáfora burlesca reforzada por la antítesis *vien-mal* y el adjetivo *empegado*, término del que se vale para despreciar a su rival y redondear su degradación caricaturesca, pues de poco sirve un odre que no está untado de pez correctamente.

19-20. Como ya he indicado en otra parte (Tosar 2014a: 449-450; 2.2.1), estos octosílabos hacen referencia al origen de la familia Marmolejo, asunto sobre el que Agraz ironiza al igual que hizo en los versos 10 y 11 (*fidalgo sin reproche*). Comienza destacando esas *buenas liñas* de que presume el poeta, para luego hacer hincapié en el hecho de que su oponente ha heredado de su padre deudas que tuvo que afrontar con la venta de varias propiedades, una circunstancia que el sevillano vivió históricamente en primera persona (2.3.2.3).

23-24. *Hardalearon*: ‘escasearon’ (DCECH: *s.v. bardalear*); aun cuando en este octosílabo se aplica a las viñas, estos versos pueden ser objeto de una doble lectura: por un lado, se incide en la enofilia de Marmolejo, que de tanto beber acaba con las vides; por otro, viene a reforzar la recién descrita realidad económica del poeta sevillano, pues el hecho de que escaseen las viñas es consecuencia de los problemas económicos familiares tras la muerte de su padre, uno de cuyos cargos recuerda (*thesorero*). Se da, pues, aquí, una conexión entre la inclinación desmedida por el vino y la dilapidación de la fortuna, tópico que cuenta con antecedentes ya en la poesía andalusí: «Gasto mi caudal y empeño ropas / por el vino añejo», de Ibn Quzmán, poeta cordobés del siglo XII; o «¡Cuánto bien inmueble permuté por vino / y cuánta ropa teñí con él!», del también cordobés Abú Bakr Yanyá al ‘Gazzar (Salinero Cascante 2012: 211-229).

25. Enmiendo la lección del código *si tus fecho*, pues solo *si con fechos* otorga sentido al resto de la oración condicional, que comienza en este verso y se completa en el siguiente.

Aliñas: ‘arreglas’ (VMC: *s.v. aliñar*) y también ‘gobiernas, administras’ (DME: *s.v. aliñar*), que quizás resulte más apropiado en el contexto.

26. *Tornarás a ser gaitero*: aun cuando Dutton ofrece el verso completo como refrán, no hay constancia de su uso en otros poemas del C_sXV en el que, en cambio, se localizan otros dos refranes con la palabra *gaitero*. Los dos octosílabos que ahora trato figuran, asimismo, como elemento paremiológico en la colectánea de refranes elaborada por O’Kane (1959: 118), mas allí solo se consigna la fuente de la que se extrae, el apéndice «Poesías de Juan Agraz y Juan Marmolejo», que Cotarelo y Mori añade a su edición del *Cancionero de Montoro* (1900: 312), sin proporcionar explicación alguna. Por esto me inclino a pensar que el instrumento musical implícito en la expresión conlleve una referencia que dote de sentido a toda la oración, a saber: este verso es la apódosis de la oración condicional, cuya prótasis (v. 25) advierte a Marmolejo sobre la necesidad de no excederse en el consumo de vino (sentido real) y de administrar correctamente la economía familiar (sentido figurado); el término *gaitero* estaría utilizado en lugar de *gaita*, en concreto de la parte del instrumento cuyo fuelle se hace de piel de cabra, metonimia que entronca directamente con el significado del verso 18, en el que Agraz identificaba a Marmolejo con un odre. La asociación gaita-odre no es nueva: el segundo término ya se recoge como instrumento musical en el *Libro de buen amor* inserto en la expresión «fazer el odrezillo» (Joset 1990: 433 y 742). Además, convertirse en un pellejo con aire como único contenido puede también hacer referencia al hambre y la desnudez, otras dos consecuencias del consumo excesivo de vino y la dilapidación de la fortuna (notas 23 y 24). Por otra parte, todavía hoy puede percibirse el eco de algunos dichos con la palabra *gaitero*: así, en gallego existe «de vello, gaitero», expresión proverbial que se usa para criticar un proceder impropio de la edad (Taboada López y Soto Arias 2008: *s.v. vello*), relacionado con el consumo de alcohol, aspectos que identifican a Marmolejo.

27b. *Respuesta de Marmolejo*: este es el epígrafe que antecede a la estrofa del sevillano, a modo de rúbrica interna; no obstante, y como sucede a menudo en la poesía dialogada, Marmolejo no satisface en su intervención a ninguna pregunta de su rival. En realidad, según he anticipado (2.2, 3.2 y 4.2.2), su voz redondea el *desir* de Agraz, que complementa como si se tratase de un apoyo o *ajuda*; formalmente, llama la atención el hecho de que la aportación de Marmolejo repite el esquema de rimas de la última estrofa puesta en boca de Agraz, a modo de finida. Ahora bien, este cierre suele presentar la mitad de versos que las demás estrofas de la composición y recuperar parte de las rimas de la última (Chas Aguión y Álvarez Ledo 2016: 662). Sin embargo, en

este caso su extensión se equipara a la de las otras tres novenas de la pieza y comparte rimas con la que le precede.

28. *Torondo*: del latín tardío TURUNDUS, significa ‘chichón’ (DCECH: *s.v. tolondro*). Marmolejo describe el aspecto desagradable que tiene la cara de Agraz (v. 3), quizás fruto de las patadas recibidas; y su faz es un bulto que se asemeja a las piñas del pino (por las partes triangulares leñosas que la forman).

29. *Tela de farnero*: ‘criba, cedazo’ (DME: *s.v. farnero*). Esta vez vemos el rostro de Agraz hecho un harnero a causa de múltiples cuchilladas. La imagen es utilizada en *La Celestina* cuando Centurio alardea de su valor y sus técnicas de lucha ante Elicia y Areúsa: «Las que agora estos días yo uso y más traigo entre manos son espaldarazos sin sangre o porradas de pomo de espada, o revés mañoso. *A otros agujereo como harnero a puñaladas*, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal» (Lobera y otros 2011: 312; cursiva mía). En este sentido, cabe la posibilidad de que Marmolejo aluda a la baja de su oponente mediante la imagen de su rostro, pues, según afirma el Conde de Oliva, «Ni debe ser alabado / el que solo en cuchilladas / presume ser esforçado» (ID 6663 «Yendo solo passeando», vv. 91-93).

30. Tras los dos primeros versos, concluye Marmolejo la secuencia por medio de la anástrofe, recurso de inversión que nos lleva a imaginar a un poeta con el rostro completamente acuchillado, si seguimos el contenido semántico explicado en la nota anterior, pero también extremadamente delgado, de modo que las *liñas* podrían referirse a tiras de pellejo en su cara.

31. *Puto*: hasta mediados del siglo XV este insulto se entendía como ‘sodomita, especialmente el pasivo’ (DCECH: *s.v.*), por lo que vemos cómo Marmolejo acude a la homosexualidad para responder a las humillaciones de su oponente. El recurso no es nuevo, según muestra la respuesta que Juan Alfonso de Baena dirige a Ferrán Manuel de Lando cuando le dice «señor, medio puto vos queda el tabique» (ID 1488 «Ferrand Manuel, boz mala vos gique», v. 8) para defenderse de las acusaciones de cornudo de que había sido objeto previamente (Álvarez Ledo 2012: 332).

Acuayquero: creación léxica de Marmolejo (el CORDE no registra otros ejemplos de esta voz) de la que se vale para burlarse de la pobreza de Agraz, pues describe su cuerpo como piel y agua, por lo que prorroga el significado del verso anterior. Además de esta interpretación literal, el término *cuero* es sinónimo de ‘cobarde’ en no pocos poemas antisemitas (Campos Souto 2006: 279-289), de manera que Marmolejo, familiarizado con el léxico contra conversos, no duda en colocarlo en posición de rima y reiterar el

insulto en el último octosílabo de la composición. Esta invención léxica, muy expresiva, acerca al poeta a la línea creativa de autores como Berceo, muy anteriores a su tiempo: baste el ejemplo de *rastrapaja*, sustantivo compuesto documentado en exclusividad en los *Milagros de Nuestra Señora* (CORDE: *s.v.*); de él se vale el clérigo de San Millán para designar al labrador con mofa y socarronería en el milagro que trata de su muerte: «finó el *rastrapaja* de tierra bien cargado» (Gariano 1971: 133).

32-33. El poeta incide ahora en el hábito de Agraz de sacar provecho económico de los demás; así debemos entender la forma *cobechas*, que ya se utiliza con este significado en el *Rimado de Palacio* (Bizzarri 2012: 38). Además, critica la manera en que parece obtener beneficios, que no es otra que su afición al juego, sobre la cual ya advierte el *Libro de buen amor* en una cuaderna con un contenido similar al de los versos que me ocupan: «Fazié perder al pobre su casa e su viña, / sus muebles e raíces, todo lo desaliña; / por todo el mundo cunde su sarna e su tiña, / do el dinero juega, allí el ojo guiña» (Joset 1990: 263).

34. *Pelado*: ‘calvo’, a partir de *pelar* (DME: *s.v.*). Aun cuando este significado recto casa con los repelones que el poeta afirma sufre Agraz (3, v. 46), no descarto que Marmolejo, cuyas pullas ahora se centran en la pobreza de su oponente (vv. 31 y 36), esté reiterando su penuria económica: el adjetivo *pelado* también significa, en sentido figurado, ‘desplumado’, y con esta acepción aparece el verbo *pelar* en *La Celestina* cuando Pármeno oye a la vieja pedir a Calisto que le pague por sus servicios y se queja a Sempronio de que nada van a recibir: «Bien sofriré yo más que pida y *pele*, pero no todo para su provecho» (Lobera y otros 2011: 145; cursiva mía). Además, el carácter paremiológico del verso perdura en el tiempo en refranes del tipo «cojo, y no de espina; calvo, y no de tiña; ciego, y no de nube, todo mal encubre» (Combet 2000: 167).

35. La falta de suerte aquí reflejada explica la razón de su miseria.

36. La imagen tiene una doble lectura: por un lado, puede referirse al cuerpo de Agraz, pues no es la primera vez que sabemos de las puñaladas que ha recibido, quizás fruto de alguna pelea tras un juego de cartas; por otro, el sentido literal del verso apunta a una bolsa de dinero vacía o, lo que es lo mismo, que ha sido desplumado. De hecho, parece beber del conocido refrán «Bolsa sin dinero, dígole cuero», ya recogido por el marqués de Santillana (Martínez Kleiser 1989, n. 4577).

- 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»
- ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra»
- ID 1867 «A puertas de un bodegón»
- ID 1868 «Por confeso baratón»
- ID 1869 «Un ramo por estandarte»
- ID 1870 «Si puñadas se reparte»
- ID 1871 «Muchos bienes son vendidos»

Tensó en siete coplas (la última incompleta), heredera temáticamente de **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós», en la que Juan Agraz y Juan Marmolejo se enzarzan en una nueva disputa, ahora más intensa debido a la alternancia prolongada de las voces de ambos contendientes. Juan Agraz abre el debate y establece los consonantes, que cambian con cada intervención suya, y Marmolejo se ajusta fielmente a ellos. El cambio de voz se marca mediante rúbricas atributivas, a modo de didascalías, en las que mantengo los números ID que Dutton asigna a cada participación (2.2.1).

Al igual que todas las coplas lanzadas por Agraz contra Marmolejo, **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» también tiene que ver con el vino y abarca todo un campo semántico que no solo alude a la ingestión del producto, sino que recorre, además, el cultivo de las vides, la tierra y la producción en general: «lo añejo» que no sobra (v. 3) o «el torrontés» que escasea (v. 6) provocarán la privación de Marmolejo y, por ende, su muerte («brebemente morirés / que la sed vos fará guerra», vv. 7-8). La advertencia sobre su pronta desaparición en esta primera intervención anticipa y da sentido a las referencias que hace este autor a la sepultura de Marmolejo, a su epitafio y a otros elementos relacionados con el momento final (*inventario*, oratorio, testamento, notario...). En su turno de respuesta (ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra») Marmolejo aprovecha para recordar a su contrincante los golpes y apuñalamientos sufridos (avanzados ya en **2Rép-ID 1864** «Más que torondo de piñas»), que le permiten describir su cara abierta a causa de las «cuchilladas» que recibe (v. 12); en la segunda parte de la estrofa, lo acusa de cornudo (vv. 15-16), tema que introduce por primera vez aquí.

En ID 1867 «A puertas de un bodegón» continúa Agraz con el eje temático de su burla contra Marmolejo, pero solo necesita algunas expresiones relacionadas

con el vino: el «bodegón» (v. 17), a cuyas puertas quiere sepultar al sevillano, y el calificativo de «mayor borracho çafio / de Castilla y de Aragón» (vv. 23-24), epitafio que rezará en su tumba; son estos principio y fin de una estrofa funeraria de carácter burlesco a la que añade dos elementos caballerescos, como el hecho de «blasonar» las «medidas» (v. 19), es decir, exponer públicamente los recipientes usados para beber en lugar de las armas, y hacerlo sobre el *targón* o escudo (v. 20). La réplica de Marmolejo (ID 1868 «Por confeso baratón») evoca la condición de cornudo de Agraz, a la que aludía en ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra», que anuncia va a hacerse pública en un pregón (vv. 27-28), en el que su oponente irá acompañado de otros cornudos conocidos como tales; no obstante, Agraz sería fácilmente distinguible, ya que portará un elemento caballeresco y militar, el «pendón» (v. 29), en el que figuran una res y, posiblemente, un gancho para agarrarla (v. 30): así será presentado el poeta, que termina por ser caracterizado como «cabrón» (v. 32).

Retoma la palabra Agraz con ID 1869 «Un ramo por estandarte» valiéndose de una sátira similar para ridiculizar a su oponente: si él es presentado con un pendón en ID 1868 «Por confeso baratón», Marmolejo queda representado por una caña de la que pende un ramo de olivo (vv. 33-34), distintivo estrechamente relacionado con el vino; también recupera Agraz el motivo de la fama que sirvió al sevillano para arremeter contra él en la estrofa anterior, pues ahora se esparcen (*departe*, v. 37) sus *dendas* (v. 38) y destacan su personalidad de fanfarrón (v. 7) y otras lindezas no descritas (v. 40) que lo caracterizan. En su intervención (ID 1870 «Si puñadas se reparte»). Marmolejo deja atrás el *topos* del cornudo y centra su pulla en los golpes que todos propinan a Agraz, tema incluido antes en **2Rép-ID 1864** «Más que torondo de piñas»: recorre ahora un más amplio campo semántico de la pelea y afirma que su adversario semeja estar acostumbrado a recibir *puñadas* (v. 41), *cuchilladas* (v. 43), *coçes y repelones* (v. 46) y, por si esto fuera poco, cuenta con un rostro molido a palos con *tiçones* (v. 47).

Agraz va un paso más allá en ID 1871 «Muchos bienes son vendidos» y reincide en la pobre renta de Marmolejo, como ya había hecho en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós» al retratar su realidad: carece de bienes (v. 49), quizás por las deudas que ha contraído en establecimientos de venta de vino (ID 1869 «Un ramo por estandarte»), por lo que puede hacer *mandas* (v. 50) con los objetos que quedan para sus amigos, que actuarán como portadores de su cuerpo (vv. 51-52).

Por la tierra se departe
 deudas por los vodegones,
 juramentos por mesones
 y tres mil trampas aparte. 40

Respuesta de Marmolejo

Si puñadas se reparte,
 a vós viene muy anexa
 cuchillada: no vos dexa,
 que con vós bien se comparte
 y siempre vos cabe en parte; 45
 de coçes y repelones,
 los rostros por los tiçones.
 ¡No ay quien vos desenarte!

Otra de Juan Agraz

Muchos bienes son vendidos,
 mas podedes fazer mandas 50
 y lebarbos han en andas
 los amigos muy queridos.
 Vuestros bienes conosciados
 no son perlas ni sortijas,
 mas atantas de vasijas 55
 qual no vieron los nascidos.

0. Unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo que el dicho Juan Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas como el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diciendo asimismo sus tachas, nombre y costumbres, etc.] Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo SA10b, Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo 11CG, Aquí comiençan unas coplas de Juan

Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo que el dicho Juan Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas como el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo sus tachas, nombre y costumbres, etc. 14*JA || 2. vos diré] os traigo 11CG 14*JA || 7. brebemente] mala muerte 11CG 14*JA || 20. por armas en] con las armas 11CG 14*JA; targón] dargon SA10b, dragon 11CG, 14*JA || 21. Y dirá] sonará 11CG 14*JA || 22. mote] medio 11CG 14*JA || 31. caçafio] canafio SA10b || 35. y] a 11CG 14*JA || 36. mandall'an] mándanle 11CG, mandan le 14*JA || 37. departe] reparte 11CG 14*JA || 38. por] de 11CG, 14*JA || 39. por mesones] a montones 11CG 14*JA || 40. tres] diez 11CG 14*JA || 50. podedes fazer] podemos hazer 11CG 14*JA || 51. lebarbos] levaros 11CG 14*JA || 52-56. *omit.* SA10b.

11. sueltan] fullan CM, D-GC || 16. abesado] avezado D-GC || 25. confeso] consejo CM || 31. qual] que CM || 42. vos] nos CM || 48. desenarte] descuarte CM.

NOTAS

0. Aun cuando SA10b es el texto base para la edición de esta *tensó*, opto por sustituir el epígrafe del códice (*Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo*) en favor del que proporciona 14*JA, en el que intervengo prescindiendo del inicio del texto (*Aquí comiençan*), propio de las rúbricas incipitarias. En este caso el rótulo nos informa sobre la *tensó*, que no figura en el pliego, pero que, a la vista de los datos que facilita, debió de hallarse entre los materiales de los que disponía le impresor. Este es, ciertamente, el título que más conviene a la pieza, pues resume con total claridad el contenido de las primeras intervenciones de los dos poetas; por el contrario, el *Enventario* de SA10b no armoniza con este diálogo, aunque sí con **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», lo cual puede ser indicio de un problema textual en la rúbrica: el amanuense habría copiado un epígrafe que figuraba después, posiblemente antecediendo a **3Sc-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», hoy desaparecido en SA10b (2.2.2, 3.2.3 y 4.2.2).

1. *Mala nueba*: ‘mala noticia’.

Tierra: zona agrícola de Sevilla (en la que se encuentran lugares como la Sierra, el Aljarafe, la Ribera...) distinta del sector jurisdiccional urbano o término (Ladero Quesada 1989: 74-75; **2-3Sc ID 6787** «Poderoso dominable», nota 230; 2.3.2.3). Es esta una clara alusión a las propiedades rurales de los Marmolejo, quienes poseían terrenos y cultivos en algunas de estas áreas (2.3.2.3).

2. *Vos diré*: la solución de 11CG y 14*JA, como la mayoría de las consignadas en estas dos fuentes (ambas leen conjuntamente frente a SA10b, de la que se apartan), son, según he explicado (4.2.2), variantes que Agraz introduce para rehacer sus intervenciones y crear un nuevo poema, también dirigido a Marmolejo, mas sin forma de diálogo; pienso que lo habría titulado *Enventario* (3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», nota 0). En el texto, con la excepción de la rúbrica, es siempre la de SA10b la lección elegida.

3. Obsérvese el empleo de la lítote y la perífrasis referida a la escasez del vino, para el que Agraz no emplea el hiperónimo en ningún momento, a diferencia de lo que hace en 2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós».

4. *Demuestra*: ‘muestra’; pienso que *mal* puede tomarse como un sustantivo (OD de *demuestra*) con el sentido de ‘daño’, ‘enfermedad’. De hecho, a la vista del topónimo *Ribera* (v. 5), entiendo que *Sierra* no alude aquí al accidente geográfico, sino que probablemente designe un lugar concreto: el sector jurisdiccional de Sevilla distinto del de la propia ciudad en el que, junto a otros como el Aljarafe o la Ribera, «abundaban los cultivos especializados, entre los que destacaban [...] el aceite y el vino» (Ladero Quesada 1989: 74-75; 2.3.2.3). Así, lo que viene a decir Agraz es que la *Sierra* está enferma y no produce el fruto esperado. González Cuenca entiende *demuestra* como ‘tiene mal aspecto’, lo que también, en último término, se ajusta a esta interpretación.

5. *Ribera*: zona agrícola cercana a Sevilla cuya propiedad, en un alto porcentaje, se hallaba en manos de nobles de esta ciudad. Y es que hacia principios del siglo XV «la base de la riqueza de la aristocracia sevillana es la tierra» (Collantes de Terán Sánchez 1977: 280). Se trata de una alusión a Marmolejo que cobra sentido por una doble vía: de un lado, hace referencia a sus excesos, ya que su oponente afirma que esta comarca, que contaba con olivares y viñedos, *yerra* o, lo que es lo mismo, a la zona le ‘falta’ (DCECH: *s.v. errar*) lo que cabría encontrar allí, pues no hay vino; si, además, atendemos a los datos de los que disponemos sobre el poeta, habríamos de situar la composición del texto alrededor de 1421, fecha en la que sabemos adquiere posesiones en esta localidad que cuentan, entre otros bienes, con viñas (ibídem).

6. Agraz retoma el verbo *bardalear* (2Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós», v. 23), esta vez solo ligado a la escasez del *torrontés*, un vino oloroso fabricado con la uva del mismo nombre (NTLLE: *s.v.*), que debía de ser conocida en la época; no en vano, aparece citada ya, entre otras variedades, en la cuaderna 2130c del *Libro de Alexandre* (Casas Rigall 2007: 610).

7-8. En los versos precedentes encontramos la *mala nueva* que Agraz comunica a Marmolejo. Estos dos octosílabos que cierran la estrofa permiten formular cómicamente la razón de la mala noticia: Marmolejo morirá de sed, mas, dado que solo bebe vino, su vida se ve amenazada de muerte.

9-10. *Abre: abrir* tiene el significado de ‘romper con instrumento cortante’, uso común entre los siglos XIII-XV (DME: *s.v. abrir*), verbo con el que Marmolejo insiste en las posibles cuchilladas a que hacía referencia en 2Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas», y en esta misma estrofa (v. 12). Pienso que aquí, *abrir* puede, además, encerrar otro matiz, que aludiría a usos propios del municipio, como más abajo explico.

Cierra: completa el verso esta forma del verbo *cerrar*, aplicada también al rostro de Agraz, cuyo significado metafórico es ‘arremeter furiosamente contra alguien’, probablemente derivado de la acepción bélica del término ‘embestir, acometer un ejército a otro’, que parece perdurar en el tiempo (DA: *s.v. cerrar*).

Por concejo: sin duda se trata de una variante de la locución *en concejo*, que significa ‘en público’ (VMC: *s.v. concejo*). Con este sentido se utiliza ya en el *Libro de buen amor* y en *La Celestina*: en el primero leemos «que nunca mal retrayas a furto ni *en concejo*» (Joset 1990: 391; cursiva mía), mientras en la segunda aparece en el refrán «Tresquílanme *en consejo* y no lo saben en mi casa», que hace referencia a un castigo vejatorio realizado en público (Lobera y otros 2011: 278; cursiva mía).

Pienso que el sevillano en estos versos alude al castigo público recibido por Agraz, con términos que tienen que ver con asuntos municipales, como lo es el abrir y cerrar puertas de una ciudad por orden del concejo, en el que, por entonces, Marmolejo intervenía como oficial y a cuyas disposiciones y ordenanzas estaba habituado; en este sentido, me parece de interés recordar el texto de una carta anónima a la ciudad de Santa María de Albarracín, fechada alrededor de 1300: «Mas es a ssaber que deuen abrir. e cerrar las puertas desta uilla aquella ora que el conceyo establira segunt el fuero» (CORDE: *s.v. cerrar*). Y es que la terminología aquí empleada arroja luz para la interpretación de nuestro pasaje, si bien la sintaxis mejoraría si se puntuá *pues · abre y cierra*, ya que, así, la oración es pasiva refleja y la *caru* sujeto paciente (DCR: *s.v. abrir y cerrar*).

11. *Sueltan*: la voz da sentido a los versos del poeta cuando se refiere a las cuchilladas que su rival poético recibe a pares (*por parejo*), y así se lee claramente en el manuscrito; en cambio, Dutton y González Cuenca sustituyen esta forma verbal por *fullan*, cuyo significado consignan como ‘pegan, dan’, una enmienda innecesaria, pues la lección de

SA10b hace sentido. Además, parece que las palabras *fulla*, *fullero* o *fullear* guardan más relación con el significado de ‘hacer trampas’ y ‘decir mentiras’, y su uso no se registra antes del siglo XVI (DCECH: *s.v.* *fulla*).

13-14. *Destierra*: ‘estorba’ (DCECH: *s.v.* *desterrar*).

Nuze: ‘daña, ofende’ (DME: *s.v.* *nocir*).

Mala ves: ‘un poco, apenas’. Expresión adverbial que proviene de la forma *abés*, que es la más frecuente, ya en el *Cid*; aparece como *mal abés* en la *1.^a Crón. Gral.* y *malavez* en el *Graal* castellano (DCECH: *s.v.* *abés*). El CORDE recoge cuatro ejemplos de *mal abés*, fechados entre 1400 y 1500, por seis de *malavez* entre 1423 y 1430, pero también consigna otros dos de *mala ves*, que nos ofrece *El libro de los gatos*, lo que nos lleva a *c.* 1400. Respeto la tercera opción, pues la que figura en SA10b parece haber convivido con las otras soluciones a lo largo del siglo XV.

Vos destierra y *vos nuze* anuncian, por medio de la lítote *mala ves*, el nuevo insulto que Marmolejo le lanza en los versos finales de la composición.

15. El poeta tacha de cornudo a Agraz valiéndose de la imagen de un *cornatillo*, que no es sino ‘un cuerno para el aceite’ (DME: *s.v.*). Es este un insulto bastante corriente para zaherir a conversos, judíos y musulmanes, como recogen los versos que el conde de Paredes dirige a Juan Poeta advirtiéndole sobre las tres cosas que el moro ha de tener: «puto, *cornudo*, açotado» (ID 6756 «Si no lo quereys negar», v. 72).

16. *Abesado*: ‘acostumbrado’ (DME: *s.v.* *avezado*); aun cuando se impone la entrada que Alonso da en su diccionario, Corominas y Pascual precisan que, al provenir de *bezo* (‘costumbre’), *abezar* y *bezar* suelen escribirse con *b* en la Edad Media, por lo que no modifico el término en la edición. Este verso redondea la metáfora iniciada en el anterior, por lo que debemos leer ‘acostumbrado al cencerro’ o, lo que es lo mismo, ‘cornudo como una vaca’.

18. *Bodegón*: es este uno de los primeros registros de esta voz en el CORDE, pues, con anterioridad, tan solo figura en un documento de la catedral de León. Aquí el *bodegón* sirve de sepultura, muy conveniente para un borracho.

19-20. *Blasonar*: ‘presentar las armas’. Es término que llega a nuestro romance tardíamente: las muestras más antiguas recogidas en el CORDE provienen de la literatura cancioneril y en concreto remiten a los *Siete gozos de amor* de Rodríguez del Padrón (es el registro que se da como más antiguo; *s.v.*) y a otros textos contenidos en los cancioneros de *Estúñiga*, *Palacio*, PN12 y PN10.

El elemento cómico se entiende cuando la lectura, deshecho el hipérbaton, nos dice que el poeta pretende poner en el escudo las medidas empleadas por Marmolejo para beber el vino en lugar de las armas de su linaje, como era habitual.

Targón: ‘escudo grande’, sustantivo formado por derivación (como aumentativo) a partir de la voz *targa*, que, según Riquer, es el término empleado en el oriente peninsular, junto con la variante *tarja*, para designar esta protección del caballero entre los siglos XIII y XIV (1968: 32). En castellano, también se registran las dos soluciones, si bien parece más usual la forma *tarja*, de la que el CORDE registra multitud de ejemplos desde el siglo XIV (allí obvia su empleo en una de las rúbricas de Agraz; 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado»), que *targa*, de la cual solo ofrece tres muestras; pero, además, frente a lo que sucede en catalán, en nuestro romance se registran, asimismo, los aumentativos *targón*, que figura ya en la *Crónica de Álvaro de Luna*, y *tarjón*, que aparece por primera vez en los *Anales de Zurita* y aun una tercera variante, *taragón*, solo empleada por Santillana en el *Infierno de los enamorados* (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 275 y CORDE *s.v* *tarja*, *targa*, *targón*, *tarjón* y *taragón*).

Lo cierto es que, tal como nos ha llegado, el verso carece de sentido tanto en SA10b («por armas en un dargón»), como en 11CG y 14*JA («con las armas un dragón»); de hecho, González Cuenca enmienda la lección de 11CG en «con las armas de un dragón». Por mi parte, ateniéndome a la lectura de SA10b, soluciono lo que parece un error del copista, que escribe *dargón* donde su fuente ofrecía *targón*.

21-24. Blasón: ‘figura que se pinta en el escudo’ (DCECH: *s.v.*). Es término introducido, al parecer, tardíamente en castellano; por error, el CORDE consigna como primera documentación un ejemplo tomado de Carvajal (*s.v.*), que figura sin atribución en MN54, posiblemente porque la rúbrica del poema ID 0604 «Quien podría comportar» no revela el nombre del autor; el siguiente ejemplo, que nuevamente de modo erróneo el CORDE adscribe a Baena, es el que Agraz incluye en su texto, que, recordamos fue compuesto antes de la muerte de Juan Alfonso. Esto convierte el ejemplo de Agraz en la documentación más antigua de la palabra.

Hay una mancha en el manuscrito que afecta a todas las palabras en posición de rima de estos versos, mas tanto el examen detenido del códice, como la ayuda inestimable de la imagen positiva del folio en microfilm revelan claramente los términos en SA10b. *Mote*: dado el contexto de la palabra, la tomo como ‘lema heráldico’, un elemento que figuraba ya en el blasón. No obstante, la sentencia expresada abarca dos octosílabos, como sucede en no pocos motes cancioneriles (Macpherson 2004: 12-13), por lo que

no pueden descartarse otras acepciones, entre las que recordaré la de ‘dicho satírico’ (DCECH: *s.v.*).

11CG y 14*JA traen *medio*, una variante de copista, incluso de impresor, cuyo resultado es la trivialización del término original, *mote*, que figura en el manuscrito (4.2.2; **3Sc**-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 14).

Pethafio: ‘epitafio’. Conservo el grupo *th* y respeto el claro arcaísmo del copista a pesar de que solo existe un ejemplo de *pethafio* en la *Gerenal Estoria* de Alfonso X, fechada en 1284 (CORDE: *s.v.*). En los siglos XIV y XV parece imponerse la forma *petafio*, como prueba el referido a la sepultura de Urraca en el *Libro de buen amor* (Joset 1990: 659) y otros siete casos registrados entre 1350 y 1490 (CORDE: *s.v.*).

Çafío: ‘tosco, vulgar’, empleado para describir a una persona y, según he podido comprobar, hoy se aplica de manera particular al vino malo (Díez Manrique 1992: 41). A estos usos debo añadir el que hace el coetáneo Antón de Montoro cuando lo une a una pequeña retahíla de insultos contra los judíos («y vos, malvado cohén, / judío, *çafío*, logrero»; vv. 46 y 47), contenida en ID 6767 «Antón, a plazer de Dios», composición en que el caballo del poeta interpela al propio Montoro (Campos Souto 2006: 279-289); en los versos escogidos de esta especie de auto-burla todos los calificativos tienen que ver con el judaísmo, desde *cohén*, que es ‘sacerdote hebreo’ (DLE: *s.v.*) y ‘más genéricamente ‘judío’ (Ciceri 1991: 105), a *logrero*, con los significados de ‘persona que compra o guarda y retiene los frutos para venderlos después a precio excesivo’ o, al igual que en la actualidad, ‘persona que procura lucrarse por cualquier medio’ (DLE: *s.v.*). De esto podemos deducir que, quizás, el adjetivo *çafío* también encierre alguna resonancia antisemita tanto en la composición de Montoro como en los versos que Agraz dirige a Marmolejo, lo que no carece de sentido si tenemos en cuenta que, en primer lugar, los Marmolejo son una familia de ascendencia conversa y, en segundo, que el carácter burlesco del intercambio da cabida a todo tipo de dardos entre los poetas.

De Castilla y de Aragón: hipérbole espacial que multiplica la fama de borracho de Marmolejo, pues la extiende a ambos reinos. No excluyo, sin embargo, la posible alusión a la conexión entre el sevillano y el oriente peninsular, perceptible no solo en el contacto que mantiene con los que comparte un intercambio en SA7 (además de los hermanos Villalpando, castellanos radicados en la Corona de Aragón, también participan mosén Moncayo y Juan de Tapia; 2.3, 4.2.1 y 5.2), sino también en la dignidad *mosén* que le otorga alguna rúbrica del mismo códice (2.3.1).

25. Confeso baratón: ‘usurero declarado’.

Confeso: pese a su naturaleza de adjetivo y a que le he otorgado el significado que le corresponde en principio (‘declarado’), no descarto que Marmolejo juegue con el sentido ‘converso’, acepción frecuente en la literatura cuatrocentista; así aparece en las *Coplas del Provincial*, en las que se critica a Hernando de Tovar por ser «[...] muy pobre, más por eso / muy ufano de hidalguía / que su padre era *confeso*» (Rodríguez Puértolas 1981: 250; cursiva mía). De hecho, no es un motivo muy distante del que Agraz utiliza en **2Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós» para burlarse de Marmolejo por presumir de «[...] buenas liñas / sin ser hijo heredero» (vv. 19-20). Y es que la inquina contra los mercaderes no es nueva, como muestra este verso del *Rimado de Palacio* en el que López de Ayala lanza un sintomático ataque contra los engaños y trucos de los comerciantes, a los que acusa de «jurar e perjurar, en todo siempre mentir» (Bizzarri 2012: 51).

Baratón: de los siglos XIII al XV ‘el que da una cosa por menos de su justo precio’ (DME: *s.v. baratar*), es decir, ‘usurero’ y ‘tramposo’. El término deriva de *baratador* y es sinónimo de otros como *baratero*, *baratadero* o *baratista*, que conservan la acepción de ‘engañador, embaucador, cohechador’ (Quirós García 2007: 128-136).

26. Entiendo: ‘oigo’, acepción recogida en *La grant crónica d’Espanya* (Geijerstam 1964: 301), heredera del INTENDERE latino (DCECH: *s.v. entender*). Marmolejo pone de manifiesto la difusión pública de los calificativos de *baratón* (v. 25) y *cornudo* (v. 27) con que tilda a Agraz, pues tal fama no es desconocida (v. 28).

29. Pendón: si el poeta se refería antes a las armas del escudo de Marmolejo, este nos dibuja el pendón que porta Agraz, lo cual lo diferenciaría de otros cornudos. Es difícil resolver la hipermetría del verso: tal vez en el original se leyese «e poner en un pendón», con una tilde de nasalidad sobre el indefinido, que, quizás, el amanuense tomó por posesivo; con todo, caben otras posibilidades, como «ponet en vuestro...»; por ello, he optado por no intervenir.

30. Cornezuelo: se trata de una ‘variedad de aceituna’, de lo que podemos deducir una pulla contra los judíos, pues estos solían utilizar aceite en lugar de grasa para freír los alimentos (Cabrera 2008: 180 y Almeida 2014: 223); no obstante, el término puede también evocar la palabra *cornizuelo*, voz andaluza que designa a una ‘res conocida como mogón o mogona, esto es, que tiene un cuerno hacia cada lado’ (TLHA: *s.v.*). No es que el manuscrito ofrezca dudas respecto a la alternancia vocálica que diferencia ambos términos (se lee *cornezuelo* con claridad), pero tampoco es extraño que el poeta se

aproveche de la semejanza entre ellos para, una vez más, jugar con el equívoco y tildar de cornudo a su oponente en la contienda (tanto más cuanto que más abajo el último verso dice «en figura de *cabróm*»).

Garfio: también conocido como ‘rebañadera’ y ‘abarradera’, se suele utilizar en plural y es un «cazo de mango muy largo y perpendicular para apurar la recogida del aceite del fondo de la tinaja en el molino» (TLHA: *s.v. garfios*). Nos encontramos ante el último elemento del pendón de Agraz, por medio del que Marmolejo retrata a un hombre avaro que extrema la obtención del poco aceite que queda en un recipiente. Esta interpretación solo tiene sentido si entendemos la voz *cornezuelo* como una variedad de aceituna, significado que no resultaría desconocido a los habitantes de una tierra poblada de olivares y dedicada a su cultivo en los tres reinos andaluces: Sevilla, Córdoba y Jaén (Cabrera 2008: 184). Si observamos, además, el juego de palabras que se refiere a la res mogona antes descrita, quizás el término *garfio*, en algún contexto, presentase el sentido que hoy tiene (‘instrumento de hierro, curvo y puntiagudo que sirve para aferrar algún objeto’; DLE: *s.v.*), lo cual permitiría asimilarlo a ‘gancho para agarrar el animal’.

31. *Caçafio*: en mi opinión, puede tomarse como compuesto de *caçafatón*, ‘error tosco’ (Dutton y González Cuenca 1993: 156) y *çafio*, ‘tosco, vulgar’ (v. 23). Descarto la voz *canafio* del manuscrito, pues no está registrada en ninguna otra fuente y me ha resultado imposible otorgarle un significado. En cambio, *caçafio*, que tampoco está documentada, bien puede responder a una nueva creación léxica de Marmolejo, procedimiento de enriquecimiento imaginativo al que vimos recurre cuando introduce *acuayquero* (2, v. 31). Es más, la que ahora nos ocupa es una combinación a su medida, que le sirve con un triple propósito: en primer lugar, reitera el significado de ‘tosco’, presente en las dos voces que forman el neologismo; también devuelve a su contrincante el mismo insulto (*çafio*) que recibe de Agraz en el verso 23; finalmente, el término se ajusta a la rima con *garfio* (v. 30), si bien ha de notarse que se trata de una rima modulada: aquella que mantiene los elementos básicos de la rima consonante pero añade a la vocal tónica algún sonido que interrumpe mínimamente el esquema (Domínguez Caparrós 1999: 336).

33-36. *Ramo*: según el DA, «ramo pendiente ante portam vinum venundari», es decir, que un ramo de olivo colgado en la puerta de una casa indicaba la venta de vino (NTLLE: *s.v.*); de hecho, todavía hoy pueden verse tabernas y bares que se anuncian con este motivo y en los que, además de consumir vino, también lo venden a granel.

Si lo colocamos en una *cañabexa* (v. 34), que hoy en día entendemos como ‘tallo de esta planta, de unos dos metros de altura’ (DLE: *s.v. cañabeja*), podemos imaginar el estandarte anunciador de Marmolejo, contra el que toma la palabra Agraz para proseguir su burla sobre su afición al vino. Es este el tercer ejemplo en que se alude a este vicio: así, el *ramo* que preside la sepultura de Marmolejo es paralelo al *blasón* que caracteriza por primera vez al sevillano (v. 21) y, a su vez, equivale al burlesco *pendón* que representa a Agraz (v. 29), sin olvidar la existencia del refrán «Quien no vende vino, no ponga pendón», como ya sugieren Dutton y González Cuenca (1993: 780), que remiten a las colectáneas de Correas (Combet 2000: 1137) y O’Kane (1959: 232); en esta última se sustituye la forma «vende» por «tiene», que también casa con el significado de la paremia y el verso a que hace referencia en el texto.

Introducido por dos coordinaciones, una frase nominal (vv. 33-34) y una oración subordinada sustantiva (vv. 35-36), estos cuatro versos conforman un enunciado exclamativo, de ahí la puntuación. En 11CG y 14*JA se pierde esta estructura, pues el verso 35 omite la conjunción copulativa («a quien diere de vós quexa»), si bien se ajusta también al sentido.

En cuanto al significado de la secuencia, pienso que podría resolverse así: a su sepultura, dominada por el *blasón* (v. 21) y el *ramo* (v. 33), acudirán muchos a reclamarle algo (*quexa*), mas serán estos quienes corran con sus deudas, a las que tendrán que hacer frente *sin arte*, es decir, ‘sin engaño’ (DCECH: *s.v. arte*).

37. Tierra: referencia a la comarca rural de Sevilla en la que los Marmolejo poseían fincas y cultivos (nota 1; 2.3.2.3).

Departe: ‘reparte’ (DME: *s.v. departir*); Agraz constata la herencia que deja Marmolejo: *deudas, juramentos* y otras *trampas* (vv. 38-40) quedan repartidos por la zona de influencia del sevillano (*la Tierra*). Según figura en el aparato crítico, 11CG y 14*JA recogen el término *reparte*, que puede responder a una modernización de la mano de Agraz en la refacción de sus coplas integradas en esta *tensó*.

38-39. En este contexto se entiende el refrán «Por un ladrón, pierden ciento en el mesón», recogido en los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, del marqués de Santillana (Bizzarri 1995: 101): explica «la sospecha que se concibe contra otro por el daño causado» (Suñé 2008: 238), lo que viene a reforzar la acusación de Agraz contra Marmolejo, fuente de *deudas* en los establecimientos mencionados.

Juramentos: ‘promesas’, a partir de su significado ‘afirmaciones o negaciones de una cosa poniendo por testigo a Dios’ (DME: *s.v. juramento*). Ha de entenderse, por tanto, que

Marmolejo, conocido por sus «deudas por los vodegones» (v. 38), pide le fien en estos establecimientos y se compromete a saldar su deuda o a no volver a contraer ninguna, siendo estos sus posibles *juramentos*.

Obsérvese el paralelismo escogido por el poeta para denostar a Marmolejo: *vodegones* y *mesones* son los lugares que frecuenta el sevillano para saciar su sed, mas en todos queda en mal lugar, a juzgar por su comportamiento poco apropiado.

40. De nuevo opto por la lección del texto base; en 11CG y 14*JA la exageración de la tacha de Marmolejo se amplifica y cobra, así, mayor peso, pero es posible que sea intensificación buscada por el propio Agraz cuando redacta el *Enventario* (4.2.2).

41-42. *Puñadas*: en este contraataque el autor juega con el significado de ‘heridas o golpes de puño’, como se usa en *La Celestina* (Lobera y otros 2011: 71) y recoge el DA (NTLLE: *s.v. puñada*), pero también con el de ‘puñaladas’, reiterando el tema de las cuchilladas a Agraz que ya había servido de motivo burlesco en **2** (vv. 29-30), y en los versos 11-12 y 41 de esta composición.

Se reparte: ha de tomarse como forma impersonal refleja cuyo objeto directo es *puñadas*, aunque cabría también pensar que este sustantivo plural estuviese por la forma singular (*puñada*). Debemos entender que los puñetazos y las cuchilladas forman parte de la vida de Agraz; así se explica la unión que el adjetivo *anexa* establece entre el poeta y la *cuchillada* a que hace referencia en el verso siguiente, todo un juego de ironía y malicia. Frente a otros editores, he optado, por ello, por una puntuación distinta, ya que entiendo que la *cuchillada* es connatural a Agraz cuando este participa en la refriega, pues las recibe y no lo abandonan nunca. En este sentido, su degradación se acrecienta, según se deducía de la imagen de su cara, descrita como *tela de farnero* y *fecha liñas* (**2Rép-ID 1864** «Más que torondo de piñas», vv. 29 y 30).

46. *Coçes*: ‘patadas’.

Repelones: o ‘tirones de pelo’; según anotan Dutton y González Cuenca, no es un término infrecuente en poetas como Juan Alfonso de Baena («avrá *repelones*», ID 1519 «Muy alto Rey digno»; «*repelón* y bofetada», **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable»), Alfonso Álvarez de Villasandino («si a poder de *repelones*», ID 1245 «Señor, más floxo que bledo») o Juan de Valladolid («bofetones y *repelones*», ID 3025 «Podéis llamarme enemigo»); cursiva mía. Son estos todos los ejemplos registrados en textos poéticos durante el siglo XV (CORDE: *s.v. repelones* y *repelón*) y aparecen en composiciones dirigidas a otros personajes o poetas con los que se establece un diálogo, sea debate o diatriba, como el caso que nos ocupa.

Ambos sustantivos (*coçes y repelones*) forman un binomio sintáctico que refuerza, en cierto modo, el campo semántico de los elementos relacionados con la paliza; otras combinaciones similares utilizadas con este mismo sentido parecen ser recurrentes en más textos. Así, además de los ejemplos *repelón y bofetada* o *bofetones y repelones* ya comentados, contamos con *coçes et puñadas*, *palos e coçes*, *golpes y coçes* o *coçes, puñadas y bofetadas*, todos con vigencia hasta los siglos XVI y XVII (CORDE: *s.v. coçes*).

47. *Tiçones*: ‘leños encendidos’ (TLC: *s.v. tiçona*) o ‘palos a medio quemar’ (DME: *s.v. tiçón*) con los que pegarían a Agraz en la cara.

48. *Desenarte*: ‘desengaño’; el verbo *enartar*, derivado del sustantivo *arte*, comienza a utilizarse en el siglo XII con el significado de ‘engañar’ (DCECH: *s.v. arte*). Al añadir el prefijo (*desenartar*) podemos interpretar que el autor quiere decir ‘nadie os puede salvar de vuestra situación’.

49-51. Como ya he indicado (4.2.2), en SA10b tan solo contamos con los tres primeros versos, por lo que completo la estrofa mutilada con el testimonio de las fuentes impresas (11CG y 14*JA); las rimas se acoplan perfectamente a los primeros y, como puede comprobarse, el contenido redondea el significado de toda la pieza.

50. *Mandas*: ‘legados’, acepción con la que se utiliza el término desde el siglo XI (DME: *s.v. manda*); como se apunta en la edición de González Cuenca, se referiría a «donaciones post mortem». La oración se coordina con «devarbos han en andas» y, en realidad, conecta las secuencias ligándolas en sentido: solo haciendo un legado, Marmolejo tendría quien lo portase en su entierro.

51. *Andas*: al igual que en la actualidad, ‘féretro o caja con varas, en que se llevan a enterrar a los muertos’ (DLE: *s.v.*), en el cual portarán a Marmolejo sus amigos (v. 52) si es que reciben algo del difunto, según se desprende del sentido del verso anterior.

53-56. En esta segunda parte de la estrofa Agraz se regodea descubriendo los únicos bienes que posee Marmolejo, es decir, *vasijas* (v. 55), que el sevillano ha utilizado para conservar y beber el vino, tema principal de la burla que ha sufrido a lo largo de la contienda.

Atantas: equivale a ‘tantas’ y es de uso común en la Edad Media, especialmente entre los siglos XIII y XV (CORDE: *s.v.*). En este caso subraya la cantidad de recipientes, que hiperbólicamente se presenta como ingente; de nuevo acentúa la afición al vino de Marmolejo.

Este poema es la primera secuela a que dio lugar el debate interestrófico entre Agraz y Marmolejo; consta de diez estrofas y una finida de cuatro versos en las que escuchamos al primero agredir verbalmente al sevillano, cuya voz no suena en esta pieza. El tema central, como en los intercambios anteriores, es el excesivo consumo de vino por parte de Marmolejo, acusación para la que su contrincante recupera los tipos de uva (*torronés*, v. 6), el epitafio que rezará en su tumba (*borracho çafio*, v. 15), el estandarte que se localiza ante el bodegón en que es sepultado (*ramo*, v. 17), las deudas que deja en las tabernas (*bodegones*, v. 22) y la realidad de su legado cuando muera, que consistirá en una cantidad considerable de *vasijas* (v. 31). Los versos finales de esta estrofa (IV) introducen el núcleo del poema (V-IX), en el que Agraz da, por fin, cuenta del inventario de bienes de Marmolejo; para ello enumera todo tipo de recipientes, la mayoría de ellos relacionados con el vino, así como distintos útiles usados en la época para servir líquidos: además de *odres* (v. 36), Marmolejo conserva un buen número de *pipas y toneles* (v. 33), *quartales y roldanas* (v. 34), *barriles y cucharros* (v. 38)... Al llegar a la estrofa X, el poeta da por terminado el *inventario* (v. 73), voz que emplea una vez concluye la larga enumeración de utensilios empleados para el consumo del vino, y lo redondea en la finida haciendo referencia a algunos de los elementos legales propios de este acto de levantar inventario (*testigos y notario*, vv. 82-83).

Testimonios: 11CG-1025 (232^{rv}), 14*JA-1 (1^r); SA10b-219-225 (117^v) para las estrofas I-IV. Texto base: 11CG.

Ediciones: FD (1912-15, II: 205-206), DGC (1993: 779-782), GC (2004, III: 574-578).

Métrica: 10x8, 4; a8, b8, b8, a8, a8, c8, c8, a8 // a8, c8, a8, c8. Rimas: a: -erra, -on, -arte, -idos, -eles, -opas, -adas, -eras, -ina, -ario; b: -ejo, -ar, -exa, -andas, -anas, -fles/fes, -illas, -illos, -encias, -ento; c: -es, -afio, -ones, -ijas, -arros, -ajas, -uras, -adas, -orio, -eros; los cuatro versos de la finida retoman la rima en -ario y -eros de la última estrofa (Gómez-Bravo, 1998: nn. 1135-3...22).

Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo

I

Mala nueva de la Tierra
os traigo, Juan Marmolejo,
que no sobra de lo añejo
y demuestra mal la Sierra,
la Ribera toda yerra, 5
hardalea el torrontés;
mala muerte morirés,
que la sed vos fará guerra.

II

A puertas de un bodegón
vos queremos sepultar, 10
las medidas blasonar
por armas en un targón.
Sonará en el blasón,
en el mote del petafio:
«El mayor borracho çafio 15
de Castilla y de Aragón».

III

¡Un ramo por estandarte
puesto en una cañahexa;
y quien diere de vós quexa,
mándanle pagar sin arte! 20
Por la tierra se reparte
deudas de los bodegones,
juramentos por mesones
y diez mil trampas aparte.

IV

Muchos bienes son vendidos, 25

mas podemos hazer mandas,
 y levaros han en andas
 los amigos muy queridos.
 Vuestros bienes conosciados
 no son perlas ni sortijas, 30
 mas atantas de vasijas
 qual no vieron los nascidos:

V

ay de pipas y toneles,
 y quartales y roldanas,
 muchas calabças vanas, 35
 y de odres treinta pieles,
 y de taças y gubeles
 y barriles y cucharros,
 infinitos son los jarros,
 ampollas y más picheles. 40

VI

Ay de vidrio muchas copas,
 ampolletas y cotofles,
 que llevavan vuestros bofes,
 do haziedes vós las sopas.
 Puesto que no hallen ropas, 45
 hallarán vuestras alhajas:
 muchas cubas y tinajas
 empegadas con estopas.

VII

Ay galletas y cañadas,
 y borrachas y faldillas, 50
 alíaras y botillas
 de gran tiempo ya dañadas,

muchas d'ellas remendadas
con botanas y costuras
de tan diversas figuras 55
que no pueden ser contadas.

VIII

Ay de jarras, vinaderas,
y terrazos y quartillos,
colodras y modorrillos
de muy diversas maneras; 60
y redomas en vaseras
y botillas empegadas,
tinajuelas desculadas [232^v]
que se llaman coladeras.

IX

Está más una gran tina 65
con todas sus pertinencias:
los embudos y abenencias,
todos puestos en hazina,
cinco zaques y una odrina,
que se dice ser notorio 70
ser el vuestro oratorio;
¡no os hallan otra cortina!

X

Ya es hecho el inventario,
ordenado el testamento:
las medidas son sin cuento 75
que se hallan en sumario.
Assí canta el calendario:
«Moxones y taverneros
pierden oy muchos dineros,

pues murió su tributario». 80

Fin

Porque es de necesario:
con testigos verdaderos,
se hallarán por notario
las medidas y los cueros.

0. Enventario que fiço Juan Agraz a Juan Marmolejo] Otras coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo 11CG, Aquí comiençan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual, sabiendo que el dicho Juan Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas cómo el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo sus tachas, nombre y costumbres, etc. 14*JA || 2. os traigo] vos diré SA10b || 7. mala muerte] brebemente SA10b || 12. por armas en] con las armas 11CG 14*JA; targón] dargon SA10b, dragon 11CG, 14*JA || 13. sonará] y dirá SA10b || 14. mote] medio 11CG, 14*JA || 19. y] a 11CG 14*JA || 20. mándanle] mandall'an SA10b || 21. reparte] departe SA10b || 22. de] por SA10b || 23. por mesones] a montones 11CG, 14*JA || 24. diez] tres SA10b || 26. podemos hazer] podedes fazer SA10b || 34. quartales] quarteles 11G, 14*JA || 38. cucharros] cacharros 14*JA || 44. haziedes] haziades 14*JA || 69. una] un 11CG.

38. cucharros] cacharros FD, GC || 66. pertinencias] pertenencias DGC.

NOTAS

0. *Enventario*: 'lista de lo hallado', del latín INVENTARIUM (DCECH: *s.v. venir*). Corominas y Pascual documentan *inventario* en Nebrija, si bien el CORDE ofrece ejemplos bastante anteriores; en concreto, la variante *enventario*, que parece poco común, se registra dos veces, una de ellas en un testamento de 1299 (*s.v.*).

La rúbrica de 11CG tiene sentido, en tanto la ofrecida por 14*JA no resulta conveniente, pues, en realidad, adelanta el contenido de la *tensó*. Pese a todo, opto por la rúbrica de SA10b, ya que, a diferencia de las que figuran en las fuentes impresas, anuncia claramente el contenido del poema (2.2.2, 3.2.3 y 4.2.2): el propio Agraz declara en el verso 73 «Ya es hecho el inventario» una vez ha presentado la relación de

una ingente cantidad de recipientes que Marmolejo utiliza para consumir grandes cantidades de vino.

2. A diferencia de la lección de SA10b en la *tensó* (*dirè*), ahora Agraz ya no se dirige a Marmolejo, por lo que resulta lógico que el autor del texto monológico prescinda del verbo *dicendi* allí empleado en favor de *traigo* (4.2.2).

7. *Mala muerte morirés*: Agraz sustituye el adverbio *brebemente*, que figura en la *tensó* (v. 7) por el adjetivo *mala*, posiblemente porque la aliteración del fonema nasal enfatizaría el impacto emocional (4.2.2).

12. La lección de 11CG y 14*JA («con las armas un dragón») carece de sentido, lo que me ha llevado a enmendar el verso completo a partir de SA10b («por armas en un targón»), que ofrezco en la *tensó* (4.2.2). Por su parte, Dutton y González Cuenca sugieren que *dragón* sería una mala lectura y proponen *tragón*.

13. *Sonará en el blasón*: Agraz vuelve a jugar con los sonidos al modificar «Y *dirá* en el blasón», como figura en la *tensó* (v. 21; cursiva mía) por la lección de las fuentes impresas; y es que, además de la aliteración de la nasal, la sílaba *son* se convierte en principio y final de verso (4.2.2).

14. *Mote*: opto por la lección de SA10b frente a *medio*, como figura en 11CG y 14*JA, pues es posible que se trate de una variante de copista, incluso de impresor, cuyo resultado es la trivialización del término original, que debía de ser *mote* (4.2.2; 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 22).

21. *Reparte*: posible refacción de Agraz, que moderniza *departe*, lección de SA10b (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», nota 37).

24. *Diez mil*: el poeta modifica las *tres mil trampas* de las que acusa a Marmolejo en **3** (v. 40) con el fin de intensificar la hipérbole numérica (4.2.2).

26. *Podemos*: Agraz introduce un nuevo cambio con respecto a la *tensó*: allí interpela a Marmolejo mediante la segunda persona del verbo (*podedes*), mientras que ahora, en ausencia de su interlocutor, solo la forma *podemos* dota de sentido al verso (4.2.2).

33-40. Esta estrofa recoge un buen número de recipientes para contener líquidos, especialmente para el vino, y también medidas que en la época se utilizaban, términos que el poeta enumera como si de un inventario se tratase; además, la serie de vocablos supone un desplazamiento temático del poema al que recurre para lograr identificar a Marmolejo con la borrachera y, de este modo, envolver al sevillano en una realidad metonímica que no debía de dejar indiferente al público.

Pipas: en el siglo XV ‘toneles que sirven para transportar o guardar vino’ (DME: *s.v. pipa*).

Toneles: ‘cubas grandes en que se echa el vino u otro líquido’ (DME: *s.v. tonel*); se trata de un galicismo registrado en castellano a mediados del siglo XIV, que perdura durante el siglo XV con este significado (DCECH: *s.v. tonel*).

Quartales: ‘medida de capacidad que equivale a un cuarto’ (DME: *s.v. quartal*).

Es esta la solución de 14*JA, por la que opto en detrimento de la forma *quarteles* de 11CG. Lo cierto es que observamos vocablos con la misma raíz que *quartal*, como *cuartilla* y *cuartillo* (Suárez Blanco 1989: 230), o *quartero*, usado en el *Libro de buen amor* («de vino un buen *quartero*»; Joret 1990: 416 y 417; cursiva mía) para designar una ‘medida de vino’; sin embargo, no he podido localizar la voz *quartel*, de la que nada objeta González Cuenca cuando edita 11CG, en esta acepción, lo que me induce a pensar en un error del amanuense, quien copiaría *quarteles* influido por *toneles*, término en posición de rima en el verso inmediatamente anterior.

Roldanas: actualmente el término tiene el sentido de ‘polea’, del que el CORDE recoge ejemplos en singular (*s.v.*) todavía hoy. Es muy posible que esté aquí en la acepción, hoy en desuso, de ‘vasijas para vino’ (DLE: *s.v. roldana*); en plural, la primera documentación que ofrece el CORDE nos remite a este texto, erróneamente atribuido a Baena, pues los demás ejemplos son de la segunda mitad del siglo XV, y solo en uno de ellos, de 1463, tiene el mismo significado: se trata de la *Colección diplomática de Santa Catalina del Monte Corbán*, un inventario anónimo en el que se enumeran los bienes por campos semánticos y, entre ellos, además de los términos *pipas* y *toneles*, que también aparecen en esta estrofa (v. 33), figuran «tres *roldanas* e seys tinas e dos moyales e ocho baldes», todos ellos referentes a tipos de recipientes (Toro Miranda 2001: 501; cursiva mía).

35. *Vanas*: ‘huecas, vacías’ (DME: *s.v. vana*).

36. *Odres*: Agraz retoma la voz de que se valió en **2Rec-ID** 1863, «Acordado avemos nós» para ridiculizar a su oponente; aquí la utiliza como un elemento más de la enumeración, pero resalta las *treinta pieles* que figuran en el inventario, hipérbole no casual que, con toda seguridad, hubo de provocar la risa del lector.

37. *Taças*: ‘tazones’ (DCECH: *s.v. taza*) o ‘calderos’, es decir, ‘vasijas para líquidos’, como recoge González Cuenca. Me inclino por la primera opción en vista de que el segundo elemento de la coordinación es también un recipiente para beber.

Gubeles: ‘vasos de beber’. El CORDE registra el término solo en esta composición (*s.v.*) y su forma singular (*gubel*) no aparece en ningún documento. Es posible que sea una alteración del francés antiguo *gobel*, pues significa ‘*vase à boire*’ (Godefroy 1982: *s.v.*), que da *gobelet* en francés actual, o quizás de su variante catalana *gabolet*, que es un ‘*mena de vas*’ o ‘tipo de vaso’ (Coromines 1980-1991: *s. v.*). De hecho, tanto el francés *gobelet* como el catalán *gabolet* tienen su equivalente castellano *cubilete*, cuyo uso se data por primera vez en 1611 (DCECH: *s.v.*).

38. Barriles: ‘vasijas de madera, de varios tamaños y hechuras, para conservar y transportar diferentes licores’ (Suárez Blanco 1989: 194); se asocia particularmente al vino desde 1284 hasta nuestros días, como puede comprobarse en la ingente cantidad de documentos registrados que así lo indican (CORDE: *s.v. barril*).

Cucharros: en Andalucía ‘vasijas de calabaza para trasegar vino’, voz que se registra por primera vez en un documento de 1440 (DCECH: *s.v. cuchara*); Alvar Ezquerra describe el término con más detalle como ‘vasija hecha de calabaza de cuello, ya seca, en cuya panza se abrió una brecha, y que sirve para trasegar el vino o vinagre de una tinaja a otra o para llenar los vasos para la cata’ (TLHA: *s.v. cucharro*). Aun cuando 14*JA ofrece *cacharros*, término que en la actualidad significa ‘vasija, recipiente’ (DLE: *s.v. cacharro*) y que casa, por tanto, con el contexto en que se imbrica, la variante de 11CG, *cucharros*, (que González Cuenca convierte, por error, en *cacharros*) resulta más conveniente, pues, además del significado que aporta por su alusión al consumo de vino, es un término de origen andaluz que no sería desconocido para el sevillano Marmolejo, como vimos ocurría con respecto al vocablo *cornezuelo* (3, nota 30). Tampoco descarto que el poeta quisiera hacer a su oponente partícipe de un posible juego de palabras entre *cucharro* y *cucarro*, voz que resulta muy semejante a la primera y significa ‘dado al vino’ (DCECH: *s.v.*). Por otro lado, *cucharro* aparece registrado con este significado por primera vez en 1534 en la *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva: se trata del momento en que Polandria pide a Filínides que cante algunos versos y responde «en cuanto acabo este *cucharro*» (Baranda 1988: 294; cursiva mía); sin embargo, para *cacharro* hemos de esperar hasta 1553, cuando en los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada el personaje de Amintas se dirige a Leandro y Florián y les ofrece «señores, leche migada, aquí la tengo en este *cacharro* nuevo» (Rodríguez Cacho 1994: 297; cursiva mía).

39. Jarros: ‘vasijas de barro, loza, vidrio o metal a manera de jarra y con solo un asa’ (DME: *s.v. jarro*).

40. *Ampollas*: ‘vasijas de vidrio o cristal de cuello largo y angosto, y de cuerpo ancho y redondo en la parte inferior’ (DME: *s.v. ampolla*), ya asociadas al vino desde 1438, como puede comprobarse en el ejemplo que ofrece Alfonso Martínez de Toledo en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*: narra cómo el marido quiere asesinar a su mujer envenenando el vino y cómo a «ella non le amargava buen vino e púsolo en una *ampolla* de vidrio» (Gerli 1987: 176; cursiva mía).

Picheles: ‘vasos altos y redondos, ordinariamente de estaño, algo más ancho del suelo que de la boca, con tapa engomada en el remate del asa’ (DME: *s.v. pichel*). La palabra en singular se registra en el CORDE ya en Alfonso X (*s.v.*).

42. *Ampolletas*: ‘ampollas de vidrio o de cristal’ (DME: *s.v. ampolleta*).

Cotofles: ‘botellas o vasijas’, significado que ya conocía en occitano antiguo (DCECH: *s.v. cotofre*). Con este término convivían las variantes *cotofre* y *cotrofe*, según podemos comprobar al leer un manual médico de finales del siglo XIV o principios del XV, en el que se citan «miel e vinagre dos onças: azeyte de ajonjoli vna onça: agua tibia vn *cotrofe*...» y, un poco más adelante, se insiste en «agua vn *cotofle*» (Naylor 1987: f. 90^o; cursiva mía). La mayoría de los ejemplos de *cotofre* y *cotrofe* se extraen de esta misma obra médica; *cotofle*, que solo aparece una vez allí, se recoge otras tres veces en un tratado de cirugía de 1509 (CORDE: *s.v.*). No intervengo en la variante de 11CG y 14*JA a pesar de que la rima *-ofles* no es idéntica a *-ofes* (bofes, v. 43), pues simplemente se trata de una rima consonante modulada, es decir, aquella que puede presentar una ligera variación, uso que también se ha visto en algún texto de Marmolejo: *garfño-caçafño* (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 30-31).

43. *Bofes*: ‘pulmones del hombre’ (DME: *s.v. bofe*), utilizados en sentido real en referencia a Marmolejo; según Covarrubias, ‘es la parte esponjosa de la asadura, que como un fuelle se hincha de aire’ (*s.v. bofe*). Lo que confirma Agraz es, pues, que estos recipientes están sucios, con restos de Marmolejo, que hacía sopas en ellos.

44. *Hazjedes*: aun cuando la lectura de 11CG no ofrece dudas, Dutton y González Cuenca transcriben *hazēdes*. Me decanto por *hazjedes*, como sucede con *hazje*, utilizada para la tercera persona del singular con frecuencia en la Edad Media (DCECH: *s.v. hazje*). Además, *hazjedes* se ajusta mejor al octosílabo que *hazjades*, forma que figura en 14*JA.

Sopas: ‘pedazos de pan empapado en un líquido’ (DCECH: *s.v. sopa*), en este caso vino, plato todavía popular en la actualidad conocido como «sopas de burro cansado» (en gallego *de cabalo cansado*).

45. *Puesto que*: con el valor de ‘aunque’, usual hasta 1600 (DCECH: *s.v.*), como recogen Dutton y González Cuenca y la edición del *Cancionero general* de este último.

47. *Cubas*: ‘recipientes para agua o vino’ hechos con duelas de madera y flejes de hierro (DCECH: *s.v. cuba*).

Tinajas: derivado de *tina*, que es una ‘botella de vino, de cuello largo, con tapadera’ (DCECH: *s.v.*).

48. *Empegadas*: ‘untadas con pez’ (DCECH: *s.v. pez*), como nos recuerda González Cuenca; de nuevo alude al «*odre* vien mal empegado» del que se valió en **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós» (v. 18; cursiva mía).

Estopas: ‘trapos hechos con esta tela’, utilizados para dar pez a los recipientes antes mencionados.

49. *Galletas*: ‘vasijas pequeñas con un caño torcido para verter el líquido que contienen’, de origen aragonés o, según se usó en algunos lugares de Castilla, ‘jarras de cobre para repartir vino’ (DCECH: *s.v. galleta*); aun cuando González Cuenca solo contempla la segunda acepción, ambas describen un tipo de recipiente para líquidos.

Cañadas: ‘recipientes o medidas para líquidos’ ya asociados al vino y los licores en un verso del *Libro de buen amor*, en el que leemos «*cañadas* e varriles, todas cosas caseras» (Joset 1990: 499; cursiva mía). De hecho, en Castilla y León hoy todavía es ‘cierta medida de vino’ (DLE: *s.v. cañada*), acepción por la que se decanta González Cuenca.

50. *Borrachas*: ‘botas pequeñas para el vino’ (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», v. 15), a las que Covarrubias otorga un origen aragonés (TLC: *s.v. borracho*). Nótese el uso del polisíndeton para intensificar la acumulación de elementos.

Faldillas: ‘rebordes que se hacen en el latón o la hojalata para afianzar el fondo de un recipiente’ (TLHA: *s.v. faldilla*), por lo que debemos entender que aquí el autor se refiere al todo, esto es, al recipiente metálico para contener líquidos.

51. *Aliaras*: ‘colodras o vasijas de cuerno’; el término se usa a partir del siglo XIII en lugares de Extremadura y Castilla (VMC: *s.v. aliara*). El hiato propicia la isometría.

Botillas: puede tratarse de una variante de *botella*, utilizada en los siglos XV-XVII (DCECH: *s.v. botilla*), o de un diminutivo del término *bota*, es decir, ‘cuero pequeño para el vino’.

52-53. Obsérvese cómo el poeta describe el mal estado en que se encuentran los objetos que enumera, todo con el propósito de enfatizar una vida entera, la de Marmolejo, dedicada al consumo de vino y el uso excesivo de todos los recipientes que guarda.

54. *Botanas*: ‘remiendos que se ponen en los agujeros de los pellejos de vino’ (DCECH: *s.v. bota*), término cuya explicación también ofrecen Dutton y González Cuenca en sus ediciones.

57. *Jarras*: aun cuando *jarra*, palabra frecuente y de uso general en todas las épocas (DCECH: *s.v.*), en la actualidad es ‘vasija de barro, porcelana, loza, cristal, etc., con cuello y boca anchos y una o dos asas’ (DLE: *s.v.*), quizás aquí se aplique a ‘recipientes de hojalata, de doce litros y medio de capacidad, que sirven para el trasiego de los vinos en la bodega’ (TLHA: *s.v.*), pues este es el significado del término en tierras andaluzas; no resultaría extraño que Agraz, de nuevo, acuda a vocablos propios de la zona a la que pertenece su interlocutor, tanto más cuanto que hace inventario de los enseres del sevillano.

Vinaderas: además del poema que me ocupa, el CORDE registra otra ocurrencia de esta voz en una traducción del *Libro de Palladio*, un tratado de agricultura de fines del siglo XIV en el que, a la hora de describir la poda de las parras, el autor aconseja que «sea limpia & purgada la çepa de todas rramas & brotes & de *vinaderas*» (*s.v.*; cursiva mía). Parece, por tanto, un sustantivo relacionado con el mundo de la viticultura que se integra a la perfección en el contexto, mas no me ha resultado posible encontrar su significado. Partiendo de su categoría gramatical, podría tratarse de una variante de *vinajera*, voz común entre los siglos XIII al XV, en la acepción de ‘cada uno de los dos jarrillos con que se sirven en la misma el vino y el agua’ (DME: *s.v.*). Ello me ha movido a, por un lado, conservar la lección de las fuentes, y, por otro, a separar *jarras* de *vinaderas* mediante una coma, pues Agraz se vale de la bimembración de sustantivos en esta y otras estrofas: «y terrazos y quartillos / colodras y modorrillos» (vv. 59-60), «Ay galletas y cañadas» (v. 49), etc. Por su parte, González Cuenca toma la palabra como adjetivo de *jarras* y ofrece ambos términos (*jarras vinaderas*) como ‘jarras de barro’.

58: *Terrazos*: ‘jarros de barro para beber agua, etc.’, término usado desde 1250 (DCECH: *s.v. terrazo*) y asociado al vino en los siguientes versos del mariscal Pero Garçía, recogidos en el *Cancionero de Baena*: «ca diz' que furtastes ayer un *terrazo* / de vino muy fuerte de allende Saldaña» (ID 1551 «Señor, hanme dicho que allá en Alimaña», vv. 7 y 8; cursiva mía); mientras Dutton y González Cuenca ofrecen ‘jarro’, la nota de la edición del *Cancionero general* del segundo especifica el material.

Quartillos: en el CORDE se registran distintos ejemplos en singular desde 1400 (*s.v. quartillo*) y, como hoy, es una ‘medida de líquidos’ (DLE *s.v. cuartillo*); el mismo sentido otorga al término González Cuenca.

59. Colodras: puede ser sinónimo de *aliara* (v. 51), es decir, ‘vasijas de cuerno’; o puede tratarse de ‘calabazas grandes para tener o medir el vino’ (DCECH: *s.v. colodra*), acepción por la que me decanto al comprobar que se registra con este uso en varios documentos entre 1234 y 1300 (CORDE: *s.v. colodra*). Además, contamos con la paremia «Villanueva del camino, gran *colodra* y poco vino», refrán popular andaluz en el que el término que me ocupa ha de referirse al tipo de recipiente y de medida comentado (cursiva mía). La edición de Dutton y González Cuenca ofrece la acepción de ‘vasija de madera’ con ciertas dudas, mientras que en la del *Cancionero general*, el segundo se inclina por el significado de ‘herradas o cubos de madera’, según figura en el DA, opción que también había seguido Cejador (VMC: *s.v. colodra*).

Modorrillos: ‘ciertas vasijas antiguas’ (DME: *s.v. modorrillo*); la voz se registra tan solo en este texto y esta definición, idéntica a la que brinda el DLE, es la que más información puede ofrecer.

61. Redomas: ‘vasijas de vidrio anchas en su fondo que va angostándose hasta la boca’ (DME: *s.v. redoma*), ya relacionadas con el vino desde el siglo XIII (CORDE: *s.v. redoma*).

Vaseras: ‘fundas de vaso o cajas en que se guarda’ (DA: *s.v. vasera*), en este caso, la que contiene las *redomas* anteriores. La combinación de *redoma*, como elemento que simboliza la fragilidad, con la *vasera*, que supone la protección, debía de ser habitual en el siglo XV, pues he podido registrar su uso en Juan de Mena cuando, dirigiéndose a Íñigo Ortiz de Stúñiga, le dice «que andáis más peligroso / que *redoma sin vasera*»; asimismo, este verso en Antón de Montoro, en alusión a la desprotección del converso, afirma hallarse «triste de *redoma / sin vasera*» (Pérez Priego 1979: 236 y Costa 1990: 28-29 respectivamente; cursiva mía).

62. Botillas empegadas: ‘botas pequeñas de cuero untadas de pez’ (nota 48).

63. Tinajuelas desculadas: ‘tinajas pequeñas sin fondo’, como señala González Cuenca (nota 47).

64. Coladeras: es esta la primera documentación de esta voz en el CORDE (*s.v.*); en cuanto a su significado, además del genérico ‘recipientes para colar’, que consigna González Cuenca, Alonso nos recuerda que puede tratarse de ‘tinajas en que se cuela la ropa’ (DME: *s.v. coladera*). De esto puede deducirse que los recipientes habituales para contener líquidos, vino en particular, ya no son suficientes y Marmolejo utiliza todos los que están a su alcance, lo que describe a un bebedor incontinente. Esta hipérbole se ve reforzada si tenemos en cuenta otros términos de la misma familia:

coladero, que se refiere a ‘aguante, capacidad de tragar el vino’, y *colador*, que ‘se aplica con frecuencia para designar al borracho’ (Suárez Blanco 1989: 222 y 76).

65. *Está más*: ‘hay además’.

Tina: ‘especie de botella de vino, de cuello largo, con tapadera’ (DCECH: *s.v.*).

67. *Abenencias*: ‘especie de cucharones de mango largo para sacar el vino de la bota’, actualmente *venencia* (DCECH: *s.v. venir*).

68. *Hazina*: ‘conjunto de haces colocados apretada y ordenadamente unos sobre otros’ (DME: *s.v. bacina*) o, como en la actualidad, ‘montón’ (DLE: *s.v. bacina*), acepción que prefiere González Cuenca. De cualquiera de ellas deducimos cómo están colocados todos los recipientes y utensilios que Marmolejo utiliza para el vino.

69. *Zaques*: ‘odres pequeños’, como recoge González Cuenca; el término también se utiliza en sentido figurado como ‘personas borrachas’ (Suárez Blanco 1989: *s.v. zaque*). Sería esta la primera documentación de la voz, que Corominas y Pascual registran en el *Rimado* de Guillén de Segovia y en Nebrija (*s.v.*), en tanto en el CORDE el ejemplo más antiguo remonta a 1499 (*s.v.*)

Odrina: ‘odre hecho con el cuero de un buey’, sustantivo femenino ya con este significado desde el siglo XV (DME: *s.v.*). Corominas y Pascual documentan la palabra en Nebrija (*s.v. odre*), de modo que, nuevamente, la primera aparición nos lleva a Agraz (en el CORDE erróneamente se atribuye el texto a Juan Alfonso de Baena; *s.v.*). El pequeño tamaño que se intuye en el diminutivo *odrina* permite relacionar este término con el de *zaque*.

70-71. Las dos oraciones de infinitivo de estos versos (*ser notorio* y *ser vuestro oratorio*) tienen como verbo la forma impersonal *se dice* del verso 70; el poeta amplifica la importancia (*notorio*) de todos los recipientes enumerados y de los instrumentos mencionados en esta estrofa, que se hallaría en una gran *tina* en el *oratorio*.

Oratorio: lugar en el que puede practicarse la oración e, incluso, celebrarse misa de modo privado. De hecho, no era infrecuente que los reyes y los nobles dispusiesen en sus palacios de una capilla para el oficio religioso ya desde Alfonso X (Nogales Rincón 2009: 32, 91 y 92); en este sentido nos informa la Ley V de la *Primera partida* del Sabio: «Oratorios pueden tener los cristianos en sus casas, si quisieren, para rogar a Dios en ellos», teniendo en cuenta que solo pueden utilizarse para cantar misa «de mandado del obispo» (Sánchez-Arcilla 2004: 111). El *oratorio* de Marmolejo estaría dotado del instrumental necesario para la celebración del culto al vino.

72. *Cortina*: la primera documentación aportada por Corominas y Pascual para esta voz remonta a Berceo, quien la hace sinónima de ‘velo que cubre una imagen de la Virgen’; es decir, asocia el término ya al ámbito religioso. Sin embargo, su significado propio es el de ‘paño con que se cubren puertas, ventanas, camas, etc.’, que ya tenía CORTINA en latín (DCECH: *s.v.*). El hecho de que Agraz mencione aquí esa *cortina* me lleva a pensar en que, quizás, esta se encontrase en el *oratorio* de Marmolejo, especialmente atendiendo a alguna de las explicaciones proporcionadas por Covarrubias, quien afirma que «los reyes acostumbran tener en sus capillas y en las iglesias donde oyen los oficios divinos unas camas, debajo de las cuales les ponen las sillas y sitiales; y porque se corre una de las cortinas, cuando entra o sale el rey, o se hace alguna ceremonia como la confesión, la paz y las demás, el que tiene oficio de correr la cortina se llama sumiller de cortina, término alemán, al uso de la casa de Borgoña» (*s.v.*). Así, pues, quizás cabría pensar que cuando Agraz afirma «no os hallan otra cortina», quiere transmitir que lo presentado es todo lo que hay en el *oratorio* de Marmolejo. De ser válida esta interpretación, sería esta una muestra más de la utilización de elementos religiosos con un propósito paródico: el poeta nos hace ver a un Marmolejo tan amante del vino que lo convierte en objeto de culto y en torno a él establece una suerte de ritual.

73. La palabra *inventario* es empleada por el propio autor en el cuerpo del poema, lo que refuerza la validez del título.

75. *Medidas*: ‘recipientes para medir’, según apunta González Cuenca; metonímicamente también puede referirse a todos los recipientes mencionados a lo largo de la composición (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», nota 19).

Sin cuento: partiendo de *cuento* como ‘relato o cómputo’ (DCECH: *s.v. cuento*), el sintagma preposicional destaca la ingente cantidad de *medidas* que posee Marmolejo, pues significa ‘sin posibilidad de cómputo’ o, lo que es lo mismo, ‘incontables’, como ya especifica González Cuenca, algo que, por otra parte, también se dice al precisar que las consignadas «se hallan en sumario» (no están todas).

76. *Sumario*: nos da a entender que solo puede ofrecer una pequeña relación o *sumario* de algunas medidas.

77-80. Si bien el término *canta* se utiliza como sinónimo de ‘dice, está escrito’, según anota González Cuenca, no debe separarse de su acepción primaria, la que guarda relación con los juglares, la difusión de noticias y la diversión, en palabras de Menéndez Pidal, el espectáculo público (1991: 26). Y es que, en este contexto de burla no es difícil

imaginar a un juglar cantando los tres últimos versos de esta estrofa, lo cual provocaría la risa en el oyente.

Calendario: aun cuando puede tener, al igual que sucede con los días y meses del año, el significado de ‘documento que hace pública una información’, quizás debamos acudir a Covarrubias, para quien ‘en los tribunales y cerca de los iurisconsultos tiene otra significación’ (TLC: *s.v.*); en nuestro caso valdría la de ‘registro que da cuenta del tiempo y orden de los sucesos’, como muestra un mandato a «Garçi Alfonso e Garçi Lopez, notarios publicos sobredichos, que sacasemos del dicho libro *calendario* todo lo que en el fallasemos que pertenesçie a este fecho», documento anónimo en que, además, contamos con la figura del notario como registrador oficial (Serrano 1907: 241; cursiva mía). Con sentido parecido, de ‘agenda o diario’, usan el término otros autores cancioneriles como Villasandino: en ID 1335 «Señor Álvaro, perdón» escribe el poeta «que ponga en *calendario* / quantas proezas oy son» (Dutton y González Cuenca 1993: 221; cursiva mía).

78. *Moxones*: ‘catavinos, medidores públicos de vinos’; estamos ante otro término de origen occitano (DCECH: *s.v. mojón*).

80. El posesivo *su* que precede a *tributario* en este verso da cuenta de un Marmolejo que, con su excesivo consumo de vino, era el único que proporcionaría beneficios a los *taverneros* (v. 78); en realidad, esta metáfora no es nueva, pues guarda estrecha relación con las series **2** y **3**

81-84. La finida sella el inventario y testamento de Marmolejo, que Agraz nos presenta a lo largo de la composición, para lo que no duda en utilizar los términos apropiados a tal efecto: hace hincapié en el requisito (*necesario*, v. 81) de contar con declarantes (*testigos verdaderos*, v. 82) que den fe ante una autoridad legal (*notario*, v. 83) de toda la lista de recipientes (*medidas* y *cueros*, v. 84) legados por el finado.

2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable»

Este *dezir* conecta con claridad con los textos anteriores, tanto con los integrados en la serie **2** como en la **3**, que Baena debió de conocer (Tosar 2020; 2.2.2, 2.3.1 y 2.3.2). Esta es una segunda secuela del debate en estrofas alternas (**3**), que Juan Alfonso hubo de componer una vez circuló el *Enventario* de Agraz para, como precisa la rúbrica, reparar el honor de Marmolejo, infamado en la *tensó* y ya antes en la serie **2**. Esto se percibe en el hecho de que el baenense humilla a Agraz valiéndose de muchos insultos que el sevillano emplea en sus participaciones.

Testimonios: 11CG-1026 (232^v-233^v), 14*JA-2 (1^v-4^r). Texto base: 11CG.

Ediciones: D-GC (1993: 782-788), GC (2004, III: 578-588), CC (2018: 357-377).

Métrica: 23x13; a8, a4, b8, b8, b4, a8, a8, a4, c8, c8, c4, a8, a8. Rimas: a: -able, -ena, -az, -ad, -es, -ora, -entes, -ente, -ado, -ar, -ete, -ano, -uras, -id, -allo, -ega, -on, -icio, -etes, -il, -udo, -ina, -ura; b: -anos, -ias, -igos, -ente, -illos, -ir, -ato, -illa, -ego, -ines, -essa, -ino, -uno, -alos, -ezca, -ello, -año, -ados, -ada, -issa/isa, -ene, -ata, -ardo; c: -agro, -or, -es, -erso, -ado, -adas, -ido, -illo, -in, -ejas, -aldas, -eça, -an, -antos, -esta, -eres, -alle, -erra, -ena, -adas, -abo, -eis, -or (Gómez-Bravo 1998: nn. 2165-1...46).

Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alonso de Vaena

I

Poderoso, dominable,
venerable,
rey mejor en los christianos,
a quien besan pies y manos
los paganos 5
de la seta abominable:
señor, plégaos que hable
del dañable
que se puso nombre agro;
no lo ayáis a milagro 10

si anda magro,
pues su mal es incurable
con tormento razonable.

II

Juan Alfonso de Vaena,
que cercena 15
las muy altas poesías,
no se paga de porfías
tanto frías
retratando vida agena.
Si algún loco condena, 20
de la vena,
«maldiziente trovador»,
hazelle han, con gran dolor
y mal sabor,
comer la yantar y cena 25
y después bevir en pena.

III

Dígolo por el rapaz
de Juan Agraz
—provado por los testigos—,
que haze de los amigos 30
enemigos:
¡bien segura la su faz!
No lo tovo por solaz
el sarmentaz
que le plantan cada mes 35
a la larga y al través
y al revés,
recotín y recotaz:
¡nunca está su cara en paz!

IV

Tanto es lleno de maldad 40
y falsedad
este traidor maldiziente,
que amigo ni pariente
no le siente
hazer sola una bondad. 45
Yo vos juro, en verdad,
que en la meitad
de todo el universo
no se halla un converso
tan perverso, 50
que no cree la Trenidad
ni lo que dize el abad.

V

Por G a, b, c podrés,
si vós querés,
solfear por sus carrillos 55
los puntillos, menudillos
y larguillos,
que tiene, como sabés.
Y no vos maravillés,
si lo conocés, 60
de le ver tan bien puntado:
¡tantas vezes golpeado
..... -ado
el cuero le hallarés!
Miraldo bien y verés. 65

VI

En la Ley Vieja adora,

qu'es la Tora,
do jamás quiere bevir.
Siempre fue su presumir
de mal dezir 70
desde niño hasta agora;
y sabed que toda ora
él decora
feas cosas desonradas,
por que le dan guchilladas 75
travessadas:
aquel que nació en mal ora
siempre habla, por que llora.

VII

Tiene muchos combatientes
en las gentes 80
y más: el signo del gato,
que le pegan bien el pato
cada rato.
Dángelas, regaña dientes:
¡pégangelas, tan valientes, 85
retiñentes
desde el pie hasta el oído!
De todos es aborrido
y escopido:
hasta dentro a sus parientes 90
le vienen los accidentes.

VIII

Vínole un accidente
por la puente
desde Triana a Sevilla:
ya que era tardezilla, 95

por la villa
 no andava mucha gente, [233^r]
 tomáronle gentilmente
 unos veinte,
 y, a él, muerto y amarillo, 100
 diéronle del colodrillo
 al tovillo
 de palos un remanente:
 y, tal, cayó en la creciente.

IX

Y a él bien apalaeado 105
 y mojado,
 recrescieron muchos luego,
 encendidos como fuego,
 con gran ruego
 que fuesse apedreado: 110
 «¡Él, que no es castigado
 por cruzado,
 lleguémoslo a la fin;
 mataremos un malsín,
 el más ruín 115
 y peor acostumbrado
 que en el mundo fue hallado!».

X

Y por la Cal de la Mar
 se fue a lançar,
 y por Cal de Plazentines; 120
 tras él todos los ruines
 con bacines
 y gritos y repicar.
 Y él fuye a más andar,

por escapar, 125
 por calles y por callejas:
 repicávanle las viejas
 con las tejas,
 y no hallava lugar
 do se pudiesse encerrar. 130

XI

Él no cura de casquete
 ni de almete
 que le guarde la traviessa:
 péngelas a la espessa,
 muy apriessa, 135
 desde la barva al copete.
 Y a otros más de siete
 se somete [233^r]
 a fuero de muchas caldas
 —tiene de color de gualdas 140
 las espaldas—
 y también por alcahuete,
 que de todo se entremete.

XII

Presume de muy ufano
 palanciano: 145
 quando va por el camino
 come berças con tocino,
 el mezquino,
 por parescer a cristiano.
 Mete en su boca la mano 150
 por ser sano
 del dolor de la cabeça.
 Haze Úbeda y Baeça

y tropieça
 en medio del suelo llano: 155
 ¡a él todos, que es marrano!

XIII

Pónenle sahumaduras
 y oluras
 porque huele a moruno.
 Nunca le fallece uno 160
 muy borruno
 que'l sane las mataduras.
 ¡Usa de tantas figuras
 de locuras!
 una vez anda galán 165
 y después hecho albardán
 o rufián,
 buscando sus aventuras,
 guarnescido de costuras.

XIV

Siempre fue buen adalid 170
 en tener lid;
 buscando sus días malos,
 diéronle cinqüenta palos
 no muy ralos
 a las puertas de Madrid: 175
 «Sarmiento de mala vid
 —dixeron—, id,
 trabajad por otros tantos;
 estos son los vuestros mantos
 por disantos. 180
 Luego d'aquí os partid
 y, si más querés, venid».

XV

Pues de todos es contrallo,
no dexallo
dondequier que acaezca: 185
él haze por que merezca
y padezca
dar tras él hasta matallo.
Bien corrido como gallo
yo lo hallo, 190
buena cuchillada presta,
que siempre tiene reqüesta:
¿qué le cuesta
quando tiene luego dallo?
¡Él es causa de hallallo! 195

XVI

El ramal del alvanega,
que le plega
do no le cubre el cabello
—yo no sé quién fue en ello,
en dar sello—, 200
dudo si se le despega.
Páganle la martiniega
y reniega,
malquisto de las mujeres.
Estos son los sus aferes 205
y plazerres
que su fortuna le llega,
y no siento a quién desplega.

XVII

Él tiene una ración

y quitación 210
 en Sevilla cada un año:
 por la cara un rascaño
 muy extraño
 que le llega al corazón.
 Él, andando muy garçón 215
 tras un cantón,
 de noche por una calle
 —¡plazer fuera de miralle!—,
 y, al pegalle,
 diérongelos por tal son 220 [233v]
 hasta quebralle un bastón.

XVIII

Un tiempo fue su oficio
 ladronico,
 y no los tiene olvidados:
 por espaldas y costados 225
 bien pegados,
 dozientos a su servicio.
 No lo tomó él por vicio
 el tal bollicio;
 después vino a la Tierra, 230
 do nunca le falta guerra:
 porque yerra,
 y diéronle por oficio
 en su cara aquel resquicio.

XIX

Y hazen con él juguetes 235
 a bofetes,
 repelón y bofetada.
 Ya le han dado con cuajada

y con cernada
por medio de los cachetes; 240
ya le han dado con agetes,
ravanetes,
la cuchar con verengena,
y danle la mala estrena
y mala cena, 245
por que trae los tapetes
labrados a gañivetes.

XX

Él es tanto de gentil
que más de mil
le cobdician dar la prissa 250
y labrarle la camisa
por tal guisa
que le rompan un quadril.
Ya le han dado con badil
y con candil 255
por medio de las quixadas,
y corrido por las gradas
a pedradas.
¡No se halla ombre más vil
nel linaje confesil! 260

XXI

Él ya bive con el nudo
de cornudo:
su muger da quanto tiene
a un fraile que mantiene,
que le viene 265
a sobrevienta de fudo;
y quanto más ganar pudo

por menudo,
 tanto anda por mal cabo
 remesciendo ella el rabo. 270

Yo lo alabo
 a Juan Agraz por sesudo,
 que por esto no es sañudo.

XXII

La su vida es mezquina,
 de rapina, 275
 con todos trae barata:
 troca sortija de plata,
 que rescata,
 por otra d'oro más fina.

¿No es cierto de tal mina 280
 que malsina,
 que le flocan —ya sabéis
 que muy gran plazer avréis
 si lo veréis—

su cara hecha cecina 285
 con trapos de melezina?

Cabo

Él tiene una sepoltura
 en el altura
 del corral de San Bernardo,
 y vestirle han un tавardo 290
 de un pardo

que le llegue a la cintura.
 Y dirá la su escriptura
 y letura
 del sepulchro en derredor: 295
 «Aquí yaze un gran traidor,

rebolvedor,
 muy perversa criatura,
 que murió por su locura».

0. Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena] Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz 14*JA || 9. se puso] supuso 11CG || 23. hazelle han] hazell'an 14*JA || 55. solfear] solfar 11CG, 14*JA || 61. tan bien] también 14*JA || 63. ...-ado] *omit.* 11CG, 14*JA || 75. por que] porque 14*JA | guchilladas] cochilladas 14*JA || 78. por que] porque 14*JA || 84. regaña dientes] arregaña dientes 11CG, a regañadientes 14*JA || 100. y a él] ya él 11CG, 14*JA || 105. y a él] ya él 11CG, 14*JA || 161. borruno] boruno 11CG || 178. trabajad] trabaja 14*JA || 219. pegalle] pagalle 14*JA || 246. por que] porque 11CG, 14*JA || 256. quixadas] quexadas 14*JA || 260. nel] en el 11CG, 14*JA || 266. sobrevienta] sobreventa 11CG, 14*JA.

39. cara] casa D-GC || 48. Por G a, b, c] Por que a. b. c. D-GC, CC, Porque abecé GC || 55. solfear] solfar D-GC, GC, CC || 63. *omit.* D-GC, GC, CC || 75. por que] porque D-GC, CC || 78. por que] por qué D-GC, porque CC || 82. pegan] pagan GC, CC || 100. y a él] ya él D-GC, GC, CC || 105. y a él] ya él D-GC, GC, CC || 207. llega] niega GC || 246. por que] porque D-GC, GC, CC || 260. nel] en el GC, CC || 266. sobrevienta] sobreventa D-GC.

NOTAS

0. *Reparo*: ‘compensación por una falta cometida o daño causado, agravio’ (DCR: *s.v. reparar*). Esta acepción del término da sentido a la intención del texto de Baena, pues, como indica la rúbrica, su finalidad es desagraciar a Marmolejo por los insultos que Agraz profiere a lo largo de la *tensó* (**3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra»), en las estrofas de la secuela (**3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra») y, en mi opinión, también por lo dicho en **2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós». Aun cuando esta parece ser la única ocasión en que la voz *reparo* rubrica un texto cuatrocentista —ausente del índice *Títulos de poemas* de Dutton—, el sustantivo con este significado se documenta en otras piezas, como prueba este verso de Francisco Carroz Pardo: «y quien de la ofensa *reparo* no espera» (ID 6686 «Mirando las cosas del grande universo», v. 19;

cursiva mía); o estos debidos a Gómez Manrique: «Et sea el su nasçimiento / *reparo* de todos daños» (ID 0410 «Alto rey, muy poderoso», vv. 28-29; cursiva mía).

Satisfacción: de *satisfacer*, verbo con significado análogo al que da origen a *reparo*, pues, como en la actualidad, significa ‘deshacer un agravio u ofensa’ (DLE: *s.v.*).

1-6. Los tres adjetivos (vv. 1-2) abren una especie de elogio (vv. 1-6) que, según veremos, se aplica a Juan II, a quien Juan Alfonso vuelve a apelar mediante el vocativo *señor* (v. 7). Además de intensificar la alabanza mediante la acumulación de adjetivos yuxtapuestos, el autor recurre al comparativo «rey mejor en los cristianos», secuencia en la que la preposición *en* equivale a ‘entre’, pues es el mejor monarca entre todos los cristianos; con la oración de relativo que sigue (vv. 4-6) precisa que a él rinden también vasallaje los musulmanes, redondeando, así, esta suerte de *superlatio*.

Encuadrando el poema en la serie y considerando este exordio, es posible suponer que Juan Alfonso, con motivo de alguna reunión de la corte, solicitase licencia al rey para contrarrestar el ataque de Agraz a Marmolejo; y es que, como afirma Chas Aguión, sobre cualquier otro, «el rey Juan II de Castilla es al que [Baena] acude en más ocasiones en busca de sentencia» (2017b: 63). Ciertamente es que, más que una sentencia, el poeta da curso a una solicitud para vituperar a Agraz públicamente, mas no por ello ha de descartarse el papel del monarca, cuya presencia hemos de suponer, como autoridad y posiblemente juez en esta disputa entre poetas.

Por otra parte, dada la alusión a la sumisión de los musulmanes (vv. 4-6) y a la cruzada, me inclino a pensar que la construcción del *dezir* se produjese con motivo de algún festejo celebrado tras la victoria contra los sarracenos y, puesto que Baena no incluyó en PN1 esta pieza suya —posiblemente por haberla escrito cuando ya había concluido la compilación de su antología—, esa celebración podría ser alguna de las documentadas tras la batalla de la Higuera en 1431, bien la que tuvo lugar en Córdoba, bien la de Toledo. Aun cuando la segunda, acaecida entre el 27 de agosto y el 3 de septiembre, fue muy sonada y en ella parecen haber participado también algunos poetas (Tato 2013: 32-36) —una «apoteosis ceremonial» en palabras de Nieto Soria (1993: 132)—, Córdoba, ciudad no muy alejada de Sevilla, puede, en este caso, ser una opción más conveniente; y es que, por una lado, allí residió Baena y se localizan otros autores relacionados con Juan Agraz, como Mena y Montoro y, por otro, en la recepción, que tuvo lugar el 20 de julio, estuvo presente el pendón de Sevilla en el real, adonde llegó acompañado de 1000 jinetes y 5000 o 6000 peones, entre los cuales quizás se hallarían Agraz y el denostado Marmolejo: el propio Juan II salió a recibir a ese

contingente (Sánchez Saus 1987: 397) y hubo solemnidad «e otras muchas alegrías» (ibídem), tal vez, entre ellas, una reunión cortesana presidida por el rey en la que no faltaría la poesía, de la que los textos de Agraz y Baena podrían ser buena muestra.

Dominable: ‘el que es digno de gobernar’, a partir de *dominar* o ‘ser señor’ (DCR: *s.v.*). Es esta una opción parecida a ‘el que es digno de ser señor’, escogida por los demás editores; Caíño, además, explica la formación de este adjetivo deverbal y aclara que Baena recurre a este procedimiento por cuestiones de rima, como vuelve a hacer en *dañable* (v. 8).

Los paganos de la seta abominable: perífrasis para referirse a los musulmanes (Campos Souto 2006: 285 y 288). En el *Cancionero de Baena* otros textos identifican también el islam con una secta, como, por ejemplo, se percibe en ID 1247 «García, amigo ninguno te espante»: a partir de la información de la rúbrica (*Esta pregunta que fizxo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino contra García Ferrandes de Gerena quando se tornó moro*), la interpretación de los versos 28-29 de la composición («cando a ley muy santa trocaste / por una seyta do falso engañosso») no ofrece dudas.

7. *Plégaos*: ‘plázcaos, agrádeos’. Se trata de una forma del subjuntivo de *placer*, del latín PLACEAT, que, según recoge Caíño, era una variante arcaica común en los textos medievales.

8. Comienza en este quebrado una de las varias perífrasis del poema para designar a Agraz, un recurso frecuente en la poesía amorosa, especialmente en la más antigua (Casas Rigall 1995: 39-42), que el baenense utiliza casi siempre para caracterizar negativamente a aquel; la eficacia del procedimiento es aquí más destacable, en tanto el personaje aún no ha sido mencionado. Entiendo el adjetivo *dañable* como ‘digno de daño’ o incluso ‘merecedor de daño’, sobre todo tras leer el poema completo (véase *dominable*, v. 1); González Cuenca anota ‘condenable’, que también cabe en el contexto.

9. *Se puso*: opto por la lección de 14*JA pues, además de dar sentido al verso, el verbo *suponer*, al que pertenece la forma *supuso* que ofrece 11CG, no se registra hasta el siglo XVI (DCECH: *s.v. poner*; para la forma *supuso* véase CORDE: *s.v.*).

Agro: ‘desagradable, áspero, desabrido, hablando de la actitud o del carácter’ (DME: *s.v.*). Baena juega con el significado del calificativo y el patronímico del poeta (Juan Agraz); por eso, al igual que González Cuenca y Caíño, entiendo que el sentido ‘agrijo’ de esta voz impregna el apellido Agraz.

10-12. *Magro*: ‘delgado’. Estamos aquí ante una anfibología, procedimiento recurrente en el poema, pues, al significado recto de *magro* (v. 11), posiblemente haya que añadir

el de ‘carne desprovista de grasa o sebo’ (DCECH: *s.v.*): el baenense lanzaría así una pulla contra Agraz por su condición de converso. Y es que una de las características que comparten falsos conversos y judíos es que, para cocinar los alimentos, no utilizan grasa animal sino aceite. Así, la interpretación del pasaje podría ser ‘no creáis que se trata de un milagro si lo veis delgado (sin grasa), pues su mal (su condición de converso) es incurable’. La combinación de los elementos *agro* y *magro*, se tome su significado en sentido recto u oblicuo, no es nueva: en el *Libro de buen amor* leemos «vino a mí mucha dueña, de mucho ayuno *magra* / con muchos paternostres e con oraçión *agra*» (Joset 1990: 561; cursiva mía).

Mal: ‘enfermedad’, como consigna González Cuenca. El sustantivo no se aplica a la pasión amorosa, como es habitual en la poesía cuatrocentista, sino a la condición de converso de Agraz, mal para el que no existe remedio, pues no tiene cura. Además, esta enfermedad produce tormento, afirmación con la que, en mi opinión, es posible que el poeta anticipe el gran sufrimiento que vemos padecer a Agraz en el texto a causa de su pésimo comportamiento; así se comprende mejor el adjetivo *razonable* que modifica a *tormento*, pues, como recoge Caíño, percibimos que este es merecido.

14. Juan Alfonso se refiere a sí mismo en tercera persona para distanciarse, pues va a tratar de su faceta de creador literario; es algo que hace en otros poemas cuando de sí mismo dice «Baena, persona chiquilla» (ID 1483 «Señores discretos a grant maravilla», v. 29) o pide «despachat al de Baena» a Ferrant López de Saldaña (ID 1586 «Esta noche sobre çena», v. 4).

15. *Cercena*: ‘lima, arregla’ a partir de ‘podar’ y ‘cortar la barba’ (DCECH: *s.v. cercenar*). El autor alude a su capacidad y pericia como poeta que perfecciona las «muy altas poesías» (v. 16); para ello se vale de un verbo que emplea en otras ocasiones con este mismo sentido, según se percibe en «con esta mi lengua que taja y *çerçena*» (ID 1581 «Señor generoso e grant condestable», v. 45), o en «pues mi lengua es barrenada / que *çerçena* / quanto falla, segunt vedes» (ID 1508 «Pues mi lengua es barrenada», vv. 1-3; cursiva mía).

17-19. *Paga*: ‘satisface, contenta’ (DCECH: *s.v. apagar*).

Porfías: ‘discusiones, debates’, como se usa en el *Libro de buen amor* (Joset 1990: 102-103). Con el adjetivo *frías*, ‘sin gracia ni agudeza’ (DCECH: *s.v. frío*), posiblemente, además de al asunto que va a ocupar al poeta (una vida ajena), haga referencia al texto de Agraz contra Marmolejo (3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»), en el que, en efecto, en buena medida se retrata la vida de este. Ahora bien, considero muy posible

que, al tiempo que califica de «fría porfía» esa actividad, Baena se jacta de que, en cambio, sus pullas a nadie dejan indiferente. En este sentido, ha de recordarse que el ingenio que los trovadores mostraban en este tipo de poesía complace incluso a Santillana, según nos deja entrever en su *Prohemio e carta* al referirse a Ferrán Manuel de Lando, de quien, tras ensalzar su competencia literaria y recordar las canciones en loor de la Virgen, añade: «fizo asimismo algunas invectivas contra Alfonso Álvarez de diversas materias y bien hordenadas» (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 658).

20-26. Se trata de un pasaje oscuro para el que, sin tener una solución clara, propongo la siguiente interpretación: en los versos 14-18 Baena se vanagloria de que su pluma resulta demasiado valiosa para ser empleada fríamente (sin gracia), por lo que ahora explica que, cuando él condena a un loco como maldiciente trovador (ha de referirse a Agraz, a quien en el verso 42 aplica el mismo adjetivo en el sintagma «traidor maldiciente»), su ataque tiene consecuencias: al loco le hacen comer y cenar con dolor y mal sabor, y vivir penando («bevir en pena»); con ello muestra también no tener compasión hacia Agraz. Es posible poner en boca de ese Baena del que Juan Alfonso habla en tercera persona la secuencia «maldiziente trovador», como dando paso a la sentencia que pronuncia como condena; ello, al tiempo que subrayaría el distanciamiento perseguido con el uso de la tercera persona, provocaría un efecto cómico, sobre todo pensando en una posible actualización del texto llevada a cabo por el propio autor. Lo cierto es que, de esta manera, se salvaría la anomalía sintáctica del sintagma, que precisaría, tal como lo entiendo —en función de complemento predicativo de condena—, de algún nexo introductor (*como, por*) que causaría hipermetría.

De la vena: sintagma preposicional complemento de *loco* (v. 20) que puede permitirnos acercar la expresión «loco de la vena» a la actual «loco de remate».

Maldiziente: como en épocas posteriores, ‘el murmurador, que dice mal de todos’ (DA: *s.v. maldiciente*).

Hazelle han: ‘hacerle han’; como explica Caíño, se trata de la forma analítica de futuro del verbo *hacer*. En otras ocasiones, Agraz utiliza la variante que encontramos en 14*JA (*hazell’an*), como sucede en el verso 36 de 3-ID 1865 «Mala nueba de la tierra», en el que se lee *mandall’an*.

Comer la yantar y cena: el sustantivo *yantar* fue usado en femenino entre los siglos XII y XIV (DME: *s.v.*). Caíño da sentido al octosílabo apoyándose en una paremia, pues explica que podría tratarse de una variante del refrán «el que espera mano ajena, mal

comer y peor cena», mediante el que Juan Alfonso expresaría su deseo de sufrimientos para Agraz por ser trovador maldiciente. Y lo cierto es que de una acomodación parafrástica similar se vale Mena en ID 6477 «¿Quién es aquel que apalpa lo vano» al preguntar «¿Quién es aquel que apalpa lo vano / y d'aquesto haze su yantar y cena» (vv. 1 y 7).

27-29. *Rapaz*: estamos de nuevo ante un equívoco, pues el poeta juega con dos significados de esta voz, que quiere decir 'lacayo, criado, escuderillo', acepciones con sentido fuertemente despectivo durante la Edad Media (DCECH: *s.v.*), pero también 'el que tiene inclinación o está eniciado por el robo, hurto o rapiña', valor por el que se decanta Caíño. En mi opinión, Baena, ya anciano, tilda a Agraz, bastante más joven, de 'escuderillo', pero también de ladronzuelo, insulto que vuelve a dedicarle cuando nos presenta la *rapina* (v. 274) como su *modus vivendi*.

Me valgo de los guiones en el verso 29 porque Juan Alfonso, al desacreditar a Agraz, no se contenta con su palabra: con este inciso refuerza lo que dice aduciendo que es verdad probada.

32. *Bien segura la su faz*: 'bien asegura su cara'. Ha de tomarse *segura* no como adjetivo, sino como forma verbal de *segurar*, que, a partir del siglo XIV, deja paso a la solución que acabó triunfando, *asegurar* (DCECH: *s.v. cura*); no obstante, son bastantes los ejemplos de *segurar* que registra el CORDE después del XIV (*s.v.*). El sujeto, elíptico, es Juan Agraz y *la su faz* es el objeto directo, por lo que hemos de entender la secuencia de modo irónico y de ahí que opte por la exclamación: la mala actitud de Agraz no asegura su cara; antes bien, la pone en peligro.

González Cuenca y Caíño toman *segurar* en el sentido de 'probar, demostrar, atestiguar' y convierten *la su faz* en sujeto de la oración; ello hace que la construcción resulte fallida al carecer del obligado complemento directo; de hecho, todos los ejemplos del período anteclásico registrados por Cuervo ofrecen *asegurar* —también *segurar* hasta el siglo XV— como verbo transitivo (DCR: *s.v.*). Posiblemente esto mueve a González Cuenca a aclarar «lo asegura, lo demuestra claramente», mas el pronombre neutro no se halla en el texto.

33. *Solaz*: 'placer, regocijo' (DCECH: *s.v.*).

34. *Sarmentaz*: esta es la única documentación de la palabra (CORDE: *s.v.*), cuya terminación en *-az* puede responder a las necesidades de la rima, por lo que debemos entender *sarmentaz*, que, como recogen González Cuenca y Caíño, significaría 'golpeado con sarmiento', acepción que posee aún hoy día (DLE: *s.v. sarmentaz*). En

realidad, lo que hace el poeta es adaptar un término bien conocido en el mundo del cultivo de la vid, pues una de las actividades básicas del trabajo en las viñas consiste en *sarmentar*, esto es, recoger los sarmientos cortados (Borrero Fernández 1995: 53).

35. *Plantar*: el verbo recupera la naturaleza vegetal del sarmiento, pues con él le propinan el golpe en la cara.

36-37. Baena no olvida ninguna de las formas posibles en que Agraz recibe los *sarmentazos* mensuales y, valiéndose del polisíndeton, intensifica la expresión de manera que los golpes parecen no tener cuento. Caíño precisa que se alude, además, a las marcas que cruzan su cara, fruto de los golpes recibidos.

38. *Recotín y recota*: el segundo término de esta coordinación debería ser *recotán*, pero el poeta, como antes había hecho con *sarmenta* (v. 34), lo altera por necesidades de la rima. Muy probablemente se trate del juego infantil que todavía existe hoy: un niño, arrodillado, esconde la cabeza entre las piernas de otro mientras los demás lo golpean en la espalda con la mano o con el codo, al tiempo que dicen cantando *recotín recotán* (DLE: *s.v. recotín*). Me parece, además, de interés destacar que en ciertas zonas de Andalucía la voz *recotín* significa ‘azotaina, paliza’ (TLHA: *s.v.*), acepción que armoniza con el *sarmentazo*.

39. *Cara*: aun cuando Dutton y González Cuenca consignan *casa*, ninguna de las fuentes ofrece dudas sobre esta voz; por otra parte, este octosílabo no hace sino confirmar lo que se había anticipado de modo irónico en el verso 32.

Baena, en esta estrofa, parece hacerse eco de las intervenciones de Marmolejo en los dos diálogos que mantiene con Agraz (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», v. 30 y **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 9 y 10), pues en ellas se refiere a la huella que en la cara le han dejado a su oponente los muchos golpes recibidos.

43-45. *Le*: uso no etimológico de este pronombre en función de objeto directo.

Siente: ‘percibe por los sentidos’ (DCECH: *s.v. sentir*). Debemos entender que ‘no existe nadie que perciba o vea bondad en él’, ni siquiera sus más allegados; a partir de aquí, resulta válido también el significado ‘conocer’ que anota González Cuenca. Y es que, en realidad, Baena ahonda en el descrédito de Agraz, que es total: ni siquiera sus amigos y familiares pueden dar fe de que haya hecho algún bien.

47-50. *Perverso*: ‘sumamente malo, depravado en las costumbres u obligaciones’ (DME: *s.v.*). Juan Alfonso intensifica esta característica por medio de una hipérbole, a la que pretende dar credibilidad jurando su aseveración; en ella mantiene que Agraz es ‘el converso más perverso de medio universo’, un adjetivo que le aplica también cuando

describe el epitafio de su tumba y lo tilda de «muy perversa criatura» (v. 298). Interesa destacar, además, que la palabra *perverso* cobra mayor peso, no solo por hallarse en el quebrado y ser el tercer verso con la misma difícil consonancia, sino porque la sílaba que antecede a las que ocupan el final de verso repite el sonido *-er-*, componente de la rima *-verso*.

51. *Trenidad*: variante de *Trinidad*, de la que existe un buen número de ejemplos entre 1400 y 1470 (CORDE: *s.v.*). Como explica Caíño, se trata de un dogma teológico fundamental en la Edad Media, pues la afirmación de su creencia permitía distinguir a los auténticos cristianos de los falsos conversos.

52. *Abad*: utilizado de forma metonímica para referirse a la doctrina que predica la Iglesia.

53-58. En esta estrofa Juan Alfonso se sumerge en el terreno musical para referirse al aspecto de la cara de Agraz, que semeja una partitura llena de puntos y anotaciones o, si se prefiere, tan repleta de agujeros que puede hacerse música a través de ellos (Tosar 2019: 1281-1282).

Por G: en el códice la *G* se transcribe con minúscula; a diferencia de otros editores, que no han acertado a descifrar el juego aquí encerrado, corrijo la minúscula en capital, ya que solo así la secuencia es inteligible, pues con la mayúscula se representa en la notación alfabética antigua la ‘clave de sol’ (Reese 1989: 174 y 186-189), que es como debemos interpretar esta letra para que este verso, al igual que los cinco siguientes, cobren sentido dentro de la metáfora musical ya anunciada.

a, b, c: notas de la escala musical equivalentes a las que conocemos como ‘la, si, do’. Estas letras representan la forma de notación musical establecida por Guido d’Arezzo en torno a 1025, quien sustituyó el empleo de neumas sobre el tetragrama y facilitó el aprendizaje de este lenguaje: indicó las notas de la octava más baja con las letras mayúsculas del alfabeto latino, las de la octava superior con las correspondientes letras minúsculas y las más agudas con las mismas minúsculas duplicadas (Reese 1989: 186-190 y Esteve-Faubel 2009: 3-6). Descarto, por tanto, que aquí se haga referencia a ‘cantar el abecedario’ o al ‘abecedario’ sin más, como consigna la mayoría de los editores.

Solfear: aunque los dos testimonios del texto traen *solfar*, que podría ser variante formada a partir de *solfa*, ‘combinación de las notas *sol* y *fa*’ (DCECH: *s.v. solfa*), es este un hápax tan solo documentado en este texto (CORDE: *s.v.*) que, además, convierte el verso en hipométrico. Por ello, frente a los demás editores, que mantienen *solfar*,

enmiendo la lección en *sofear*, una forma que no solo resuelve el problema del cómputo silábico, sino que es la usual a partir de fines del siglo XV.

Puntillos: González Cuenca ofrece el significado de ‘anotaciones de una partitura musical’, mas conviene especificar que son signos que acompañan a las notas; en concreto, se trata de un punto que hoy en día «se pone a la derecha de una nota y aumenta en la mitad su duración y valor» (DLE: *s.v. puntillo*). Pienso, además, que el término hace referencia también a las marcas de golpes en la cara de Agraz, a las que se alude ya en los diálogos que con este mantiene Marmolejo. Lo cierto es que esas cicatrices pueden tomarse como agujeros («tela de farnero / es tu cara fecha liñas», afirma Marmolejo en **2Rec-ID** 1863, vv. 29-30), de ahí que, soplando a través de ellos, se pueda solfeear.

Menudillos y larguillos: el sintagma, modificador de puntillos, semeja contradictorio, pero no lo es, pues son pequeños y largos al mismo tiempo; el baenense, con su habitual humor, describe los puntos que cubren la cara de Agraz, unos pequeños y otros más grandes, al tiempo que con el diminutivo *larguillos* alude al valor musical de alargamiento de la nota a la que acompaña este signo.

Analizados los elementos léxicos anteriores, los seis primeros versos de esta estrofa («por G a, b, c podrés, / si vós querés / solfeear por sus carillos / los puntillos / menudillos y larguillos / que tiene, como sabés») han de ser interpretados así: ‘por clave de sol (G) podréis tocar la, si, do (a, b, c) y solfeear a través de sus carrillos las notas largas (*puntillos*)’.

61-64. Prolongando la imagen musical ofrecida en los versos anteriores, amplía la superficie cubierta de puntos (*puntado*) de la cara a toda su piel (*cuero*), pero ahora es claro que habla de las huellas de los golpes que Agraz ha recibido y que han marcado su cuerpo. Con ello retoma las palabras que Marmolejo le dedicaba en **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» cuando nos hacía partícipes de las *coçes y repelones* de que había sido objeto (v. 46).

Los demás editores no dejan constancia de que tanto en 11CG como en 14*JA falta un tetrasílabo, que hemos de pensar desapareció en el proceso de transmisión del texto. Únicamente es posible reconstruir con garantías el vértice del verso, que se cerraría con la rima *-ado*. Solo así la estrofa cuenta con trece versos como el resto; sin aventurar una reconstrucción concreta, llama la atención el hecho de que el sentido del pasaje no parece resentirse por su falta: tal vez se tratase de una coordinación que ampliase

ligeramente lo dicho en el verso 62, como sucede, por ejemplo, en el quebrado del 24 (cabría, entre otras posibilidades, «y marcado»).

65. *Miraldo*: ‘miradlo’; la metátesis no es infrecuente en esta forma verbal (CORDE: *s.v.*).

66. *Ley Vieja*: ‘ley de Moisés’, como en la actualidad (DLE: *s.v.*).

67. *Tora*: ‘libro de la ley hebrea, Pentateuco’. La última sílaba, usualmente tónica (*Torâ*), no lo es, pues solo así se mantiene la consonancia con los otros términos de la estrofa: *adora* (v. 66), *agora* (v. 71), *ora* (v. 72) y *decora* (v. 73). Y es que, como explica Caíño, en la Edad Media era frecuente la acentuación paroxítona de esta voz.

68. *Jamás*: aquí con el significado de ‘siempre’, habitual en la Edad Media, valor que también le dan los demás editores.

70. *Mal dezir*: coexistió con *maldezir* entre los siglos XIII y XVI, como indica la gran cantidad de ejemplos que de ambas representaciones registra el CORDE (*s.v. mal dezir* y *maldezir*).

72. *Toda ora*: ‘siempre, a todas horas’ (DCECH: *s.v. bora*).

73. *Decora*: ‘aprende o recita de memoria’ (DCECH: *s.v. coro*) o, en palabras de González Cuenca, ‘recita de carrerilla’.

75. *Por que*: aun cuando en los dos testimonios se lee *porque*, entiendo que estamos ante dos elementos átonos, la preposición *por* y el pronombre relativo *que*; así, el significado del verso es ‘por lo que’, como anota González Cuenca, o ‘por las cuales’, tomando como antecedente del relativo *feas cosas desonradas*.

Guchilladas: ‘cuchilladas’. Conservo esta lección (*cochilladas* en 14*JA), que los demás editores enmiendan en *cuchilladas*, pues en ciertas zonas de Andalucía todavía hoy se utilizan términos como *guchilla* o *guchillo* (TLHA: *s.v. guchilla*), que posiblemente provengan del que término figura en el poema. De hecho, una de las acepciones de *guchillo* es ‘cuchillo de punta aguda que se utiliza para dar muerte al cerdo’ (TLHA: *s.v.*), significado que otorgaría al verso un carácter burlesco más acentuado si pensamos que el receptor de las cuchilladas es Juan Agraz, acusado de prácticas judaizantes.

Baena retoma aquí el asunto presente en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 12-13 y 43-44): en ellos se escucha la voz de Marmolejo burlándose de Agraz por las cuchilladas que «bien vos sueltan por parejo» o por la cuchillada «que con vós bien se comparte».

77. Obsérvese el uso de la perífrasis, como otras veces con carácter negativo, para referirse a Juan Agraz.

78. *Por que llora*: al igual que en el verso 75, propongo otra segmentación al entender que estamos ante un pronombre relativo; la relación causa-consecuencia entre decir *feas cosas desonradas* (v. 74) y ser objeto de puñaladas encuentra ahora un correlato en ‘siempre habla, por lo que llora’. En esta misma línea anota González Cuenca ‘dice cosas que le causan problema’; en cambio, en la edición de PN1, Dutton y él ofrecían el interrogativo *por qué*, que solo cobraría sentido si transcribimos este último verso «siempre habla, ¿por qué llora?», opción también válida para rematar la estrofa, pues su significado no se aleja del que exige el texto: ‘si siempre habla (critica a los demás), ¿de qué se queja?’, dando por sentada la lógica reacción violenta de aquellos que han sido objeto de su *mal dezir*.

79-81. *Tiene*: el sujeto, elíptico, sigue siendo Agraz; el objeto directo es *muchos combatientes y más*, tomando *más* como un pronombre cuyo referente se precisa a continuación, de ahí que introduzca dos puntos antes de *el signo del gato*; esta es, a mi juicio, la única manera de mantener la secuencia sintáctica y dotarla de sentido, una opción que no contemplan los demás editores, ya que apenas González Cuenca, que también pone tilde a *más*, trata de explicar este octosílabo en las notas y acierta a hacerlo, pues precisa que hay que contar con la «elipsis de *tiene* (i.e., «y tiene más...») que aparece dos versos más arriba, elipsis que no es inusual en el discurso oral y, pienso, resulta evidente con la puntuación que propongo. Caíño, sin embargo, ofrece la conjunción adversativa *mas*.

Signo del gato: al significado de ‘judío’, que ya señalan Dutton y González Cuenca, y ‘converso’ (Márquez Villanueva 1960: 54), posiblemente el poeta añada otros que la palabra *gato* conoció en la Edad Media y, que, sin duda, serían familiares para el destinatario de la pulla y para el público. El primero es el de ‘cobarde’, en tanto este animal se ve como opuesto al león, caracterizado por su bravura (Montero Curiel 2005: 108); también ‘hipócrita’ y ‘ladrón ratero’, según más tarde recoge Covarrubias (TLC: *s.v. gato*). Así, pues, las distintas acepciones (judío, converso y ratero) concuerdan con la presentación que Marmolejo ofrece de Agraz en **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» cuando, en una de sus intervenciones, se refiere a él como «confeso baratón» (v. 25); diríase, por tanto, que en este verso Baena da voz a Marmolejo para devolver los golpes lingüísticos que Agraz dedica a su interlocutor en **2-Rec-ID 1863** «Acordado avemos nós» al decir «que nascistes en mal signo» (v. 2).

82. *Pegan bien el pato*: pese a la dificultad que entraña explicar el sentido, opto por conservar *pegan*, término que figura en 11CG y en 14*JA, ya que no veo que la

enmienda *pagan* de otros editores resuelva todos los problemas. Además, aun aceptando que el autor quisiese recurrir a la expresión *pagan bien el pato*, cabría suponer que lo hiciese jugando con la voz *pegan*, muy cercana a *pagan*, pues no sería esta la primera vez que buscase un doble sentido, dada su afición al humor y las insinuaciones veladas (Caíño 2018: 54): aquí podría estar haciéndolo gracias a la proximidad entre *pagar* y *pegar*. Lo cierto es que *pegan* sería, así, uno más de los términos que Baena emplea para recrear el historial de palizas y golpes recibidos por Agraz, que, además, evocaría sin dificultad la expresión proverbial *pagar el pato*, si tal formulación existía en la época; y es que, como advierte Caíño, no es posible documentar «en ninguno de los corpus un uso similar para esta expresión», secuencia que, según veremos, nos sitúa en el siglo XVI. González Cuenca corrige, sin embargo, la lectura de 11CG y 14*JA y ofrece *pagan* «aun a riesgo de caer en una trampa de *lectio facilior*»; lo hace porque considera que «le pegan bien el pato» carece de sentido. Con todo, trata de sortear los escollos que su enmienda plantea, para lo cual propone entender ‘le pagan’ como ‘le hacen pagar’. Caíño, pese a mostrarse contraria a la intervención de este investigador, igualmente ofrece *pagan* en lugar de *pegan*.

Pato: ‘pacto, acuerdo’, a partir de la voz *patto* (DCECH: *s.v.*), de la que el CORDE registra varios ejemplos en esta acepción desde Berceo hasta fines del siglo XV (*s.v.*). Cabría, así, entender la secuencia como ‘sus muchos combatientes (v. 79) le pegan constantemente, pues este es el acuerdo de los maltratadores’, que intervienen ya desde la copla II a través de «el sarmentaz / que le plantan cada mes» (vv. 34-35) y a los que ahora se denomina *combatientes*. Parece, asimismo, razonable pensar que Baena evocase los versos que Marmolejo dirige a Agraz cuando afirma que «[...] abre y çierra / vuestra cara *por conçejo*» (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 9 y 10; cursiva mía); y es que la expresión que emplea el sevillano, al igual que sucede con la que aquí me ocupa, confiere oficialidad a las palizas, cuchilladas, golpes... de los que Agraz es objeto.

83. *Cada rato*: ‘a cada momento, a cada instante’ (DCECH: *s.v. rato*). No descarto la posibilidad de un juego de palabras en el que *rato* aluda a la condición de ladrón de Agraz, pues etimológicamente significa ‘arrebataimiento, rapto’; de este modo, Baena retomaría el insulto vertido en el verso 27 (*rapaz*) y estaría anticipando el que describe su oficio en el 275 (*rapina*).

84. *Dángelas*: aunque la construcción sintáctica se resiente por la falta de un objeto directo claro, los versos que anteceden permiten sobreentender que el pronombre *las* equivale a bofetadas, puñadas..., voz que hemos de considerar implícita en el verbo,

según apuntó González Cuenca. Vuelve a suceder en otras ocasiones en el poema, siempre con verbos transitivos que también implican la idea de ‘propinar golpes’, como, por ejemplo, ocurre en el verso siguiente o en «pégangelas a la espessa» (v. 134) y en «diérogenlos por tal son» (v. 220).

Regaña dientes: puede entenderse como ‘enseña los dientes amenazante’. Me inclino por esta segmentación, a la que se aproxima la lectura *arregaña dientes* de 11CG y *regañadientes* de 14*JA que, sin embargo, añaden una *a*. A primera vista podríamos pensar que Baena se vale de la locución adverbial «a regañadientes»; sin embargo, el verso resulta hipermétrico y, según puede comprobarse en los ejemplos registrados en el CORDE, la expresión no se emplea hasta el siglo XVI (*s.v.*). Además, como consigna González Cuenca en las notas finales de su edición, el sentido de la frase ‘con repugnancia, a disgusto’ «no encaja en el contexto». Por ello, el editor de 11CG suprime la preposición para restituir el octosílabo y entiende que *regañadientes* pasa a ser sustantivo, sujeto de *dan*. Pienso, como Caíño, que *regaña* es forma de presente de *regañar*, para la que hemos de sobreentender el pronombre equivalente a Agraz como sujeto elíptico, y está seguida del sustantivo *dientes*.

Lo cierto es que *regañar* se registra desde el siglo XIII (DCECH: *s.v.*) con el significado de ‘formar el perro cierto sonido en demostración de saña, sin luchar y mostrando los dientes’ (DME: *s.v.*) y aparece asociado con *dientes* y *colmillos* en el *Libro de Alexandre*: «firién a dientes regañados» y «los colmillos regañando»; con el sustantivo *boca* en el *Libro de buen amor*: «boca regañada»; y también en *El conde Lucanor*: «et regaña los dientes», expresión que se asemeja aún más a la utilizada en el poema. Estos ejemplos avalan la segmentación que propongo: *regaña dientes*, entendida la expresión como ‘él enseña los dientes amenazante, sin luchar y rugiendo’.

Siguiendo a Potvin (1989: 152), Caíño explica que *regañar* es uno de los verbos «más empleados en los debates poéticos, caracterizados por el intercambio de ataques e insultos» y en la poesía de Baena se documentan dos ejemplos de *regañar* en esta acepción. Como ninguno de ellos aparece complementado por *dientes* u otra voz similar, opto por el significado que he indicado, considerando que estamos ante el predicado de una oración yuxtapuesta a *Dángelas*: entre ambas se establecería una relación antecedente-consecuente: ‘se las dan (le pegan), (él) enseña los dientes’.

85. *Valientes*: adjetivo con función de predicativo del sujeto de *pegar*: sus atacantes procederían con innecesaria valentía, ya que él, según vimos, no se defiende, sino que tan solo hace ruido con los dientes. De ahí la necesidad de retocar la puntuación:

«pégangelas, tan valientes, / retiñentes / desde...». González Cuenca y Caíño otorgan al adjetivo el significado de ‘fuertes’, entendiendo *valiente* en alusión a la fuerza con la que pegaban a Agraz,

86-87. *Retiñentes*: ‘resonantes’, como recogen González Cuenca y Caíño, lo que supone que lo agreden con mucha fuerza. De hecho, este término, empleado desde el siglo XIV, confiere a los golpes que describe cierto carácter hiperbólico, pues no solo ‘suenan una vez’, sino que ‘resuenan’ en todo el cuerpo de la víctima, desde el pie hasta el oído; no en vano, *retiñir* todavía se usa aplicado a las campanas y otros metales, y también está relacionado con el eco en alguna otra lengua romance (DCECH: *s.v.* *retiñir*).

88. *Aborrido*: ‘aborrecido’ (DCECH: *s.v.* *aburrir*), es decir, ‘odiado, detestado’.

89. *Escopido*: en el uso de este verbo se ve la contundencia del desprecio que despierta Agraz. Con este mismo sentido lo emplea el comendador Román cuando responde a Antón de Montoro «vil escopido marrano» (ID 3017 «Con pura malencolía», v. 80); además de junto a adjetivos como ‘abyecto, ignominioso, infame...’, en el texto de Montoro *escopido* incide sobre *marrano*, condición que también se aplica a Agraz en esta y en otras composiciones. A todo ello, ha de añadirse que, según no pocos fueros, en la Edad Media se consideraba una afrenta «escupir en el rostro» (Serra Ruiz 1969: 110, 116, 140 y 174), injuria que, en este caso parece merecer Agraz.

90-91. Sin duda, el remate de la estrofa redondea el odio que todos, incluidos sus familiares, sienten por Agraz. Pese a que las preposiciones empleadas no son las esperables, cabe entender que lo que se indica es que esos accidentes alcanzan ya no solo a él, sino a aquellos que son parientes suyos. En este sentido, es posible que la preposición *a* sea ser fruto de una mala lectura de una *e* con tilde de nasalidad, pues parece más usual «dentro en» que «dentro a»; en este supuesto, podría entenderse «dentro en» como ‘hasta entre sus parientes’, al igual que sucede en el verso 3. Ahora bien, dado que, en último término, el sentido no se pierde, he preferido no intervenir. *Acidentes*: aquí empleado en la acepción ‘complicación, incidencia’ (DME: *s.v.*); según Caíño, con el valor de ‘no prevenido, ni pensado’.

92-94. El autor va a presentar un accidente de los sufridos por Agraz, que tiene lugar entre Sevilla y Triana, hoy barrio de la primera situado en la orilla oeste del río Guadalquivir; en concreto, el accidentado se halla en el puente de barcas, el más antiguo de los que atravesaba este río (Ladero Quesada 1989: 92).

95-98. Desde el verso 95 se precisan las circunstancias en que se produce el percance anunciado en el 92, por lo que introduzco este pasaje con dos puntos. Lo cierto es que Baena proporciona detalles con los que crea cierta intriga y tensión sobre el desenlace de Agraz (al atardecer, cuando no había mucha gente...), del que sabemos en la siguiente estrofa.

Gentilmente: adverbio empleado con ironía para describir el modo en que asaltan a Agraz; la cantidad de los atacantes, veinte contra uno, no deja ninguna duda sobre esa gentileza.

100. *Y a él:* aun cuando las dos fuentes ofrecen *ya él* y así lo presentan todos los editores, considero que estamos ante una desacertada segmentación de dos elementos átonos (la conjunción y la preposición), que habitualmente carece de consecuencias pero que aquí quiebra el período sintáctico. Y es que la coordinación entre *tomáronle* y *diéronle*, que resulta clara, se trunca al convertir *y a* en *ya*; al tiempo, la trabazón de la estrofa también se pierde.

Muerto y amarillo: sin duda Agraz no está muerto, aun cuando sí lo estaría de miedo; interesa, por ello, la coordinación entre los dos adjetivos. Y es que el color amarillo, característico de la tez del difunto, simboliza aquí el terror, algo que más claramente se percibe en un poema incluido por Usoz en su edición de 190B que comienza «Pese a tal, reniego de tal»; en él un rufián llamado Mendoza amenaza con pegar a otro, de nombre Pardo, y le dice «por ende, ponte amarillo / de mi miedo» (Jauralde y Bellón 1974: 273, vv. 17 y 18). Pero *amarillo* también hace referencia, en sentido literal, al color del cuerpo magullado y exangüe, como sucede con el de Cristo, que en ID 2758 «La sesta se çelebró» aparece descrito en la cruz: «quien lo vido y bevir pudo / *amarillo*, ronco y mudo / blasfemado de soberbios» (vv. 8-10, cursiva mía). Así, pues, debemos ver a Agraz en esta imagen ‘amarillo a causa de los golpes’ y, al mismo tiempo, ‘amarillo por el miedo’. Por otro lado, no ha de olvidarse que el amarillo representa la desesperación y el dolor, valor que perdura en obras posteriores como *Cárcel de Amor* (Parrilla 1995: 90); aun no tratándose de materia amorosa, cabría asociar a Agraz con el igualmente intenso estado de angustia.

101. *Colodrillo:* ‘cogote’, voz ya utilizada a mediados del siglo XIII (DCECH: *s.v. colodra*).

103. *Remanente:* a partir de ‘lo que queda’ pasa a significar ‘una buena porción’; se trata del participio de *remaner* (DCECH: *s.v. manido*), que aquí aparece como sustantivo, uso del que el CORDE ofrece dos ejemplos anteriores (*s.v.*). Su posición en el vértice del verso causando un ligero hipérbaton se explica por necesidades de rima.

104. *Tal*: ‘así’, como recoge González Cuenca, mas incluyendo en su significado ‘muerto, amarillo y apaleado’.

Cresciente: ‘crecida del río’; González Cuenca, por su parte, explica el término como ‘la corriente del río’. Lo cierto es que son frecuentes y conocidas las *crecientes* de este río a su paso por Sevilla, causa de inundaciones y motivo de alarma en esta ciudad y aun en otros lugares, hasta el punto de que conservamos algunas relaciones de sucesos que dan cuenta del problema, como ocurre con la *Enundación de Sevilla por la creciente de su río Guadalquivir: prevenciones antes del daño y remedios por su reparo*; pero, además, pienso que es posible que la idea de ‘crecida’ pesase en la elección más adelante del verbo *recrescieron* (v. 107). En cualquier caso, Juan Alfonso imprime cierta tensión al relato del accidente, pues nos deja en suspenso hasta que en la estrofa siguiente vemos a Agraz vivo, aunque mojado y apaleado.

105. *Y a él*: al igual que ocurre en el verso 100, los demás editores transcriben *ya él*, como figura en las fuentes, y, de nuevo, resulta necesario segmentar de otro modo las palabras para recuperar la conjunción y la preposición. Y es que la preposición *a* es elemento regido por la forma verbal *recrescieron* (v. 107).

106. *Mojado*: participio que se aplica a Agraz, quien había sido arrastrado por el río; además, sutilmente Baena contrapone la condición de su adversario a la de quienes lo apalean, «encendidos como fuego» (v. 108).

107. *Recrescieron*: ‘volvieron a crecer’ (DCECH: *s.v. crecer*) o, como indica González Cuenca, ‘aumentaron en número’, en relación a los *muchos* que se unieron para continuar la paliza. Se trata de un verbo transitivo que, como *acrecer* y *recrecer*, precisa de la preposición *a* con un complemento directo de persona (DCR: *s.v. excusar*). Como en el verso anterior, pienso que de nuevo Juan Alfonso, sirviéndose del juego verbal, se vale de este verbo para rentabilizar la asociación con la *cresciente* de la estrofa previa: la crecida del río no mata a Juan Agraz, pero esta recrecida de enemigos amenaza con hacerlo.

109-110. He aquí el siguiente castigo que piden para Agraz, el cual solía aplicarse tanto a conversos sospechosos de actitudes judaizantes como a aquellos acusados de falsedad: ser sentenciado al apedreamiento (Rica Amrán 1996: 257-275). Más allá de su finalidad punible, esta costumbre de la lapidación de judíos parece remontarse a tiempos anteriores a Jaime I de Aragón, quien en 1268 prohibió la tradición de apedrear las ventanas de sus viviendas en Viernes Santo (Atienza 1985: 74). Tal costumbre se mantiene, sin embargo, hasta finales del siglo XV, según puede comprobarse en el caso

ocurrido en Toledo en 1485 que recoge la *Crónica de los Reyes Católicos*: «se fallaron en esta cibdad algunos judíos homes pobres é raeces que por enemistad, ó por malicia depusieron falso testimonio contra alguno de los conversos, diciendo, que los vieron judaizar. E sabida la verdad, la Reyna mandó que fuesen justiciados por falsarios, é fueron *apedreados é atenazados* ocho judíos» (Carriazo Arroquia 1943: 211; cursiva mía).

111-113. *Cruzado*: ‘el que tomaba la insignia de la cruz alistándose para alguna cruzada’ (DME: *s.v.*), es decir, para hacer la guerra contra los infieles, entendidos estos como enemigos de Dios. Tal y como se presenta la secuencia, este sustantivo forma parte del complemento agente (*por cruzado*) de la oración pasiva que comienza en el verso 111, lo que me lleva a interpretar estos versos así: ‘Agraz (*Él*, como infiel) no muere (*que no es castigado*) a manos de ningún cruzado, de modo que hemos de encargarnos nosotros (*lleguémoslo a la fin*)’. Y es que el poeta, vituperado y golpeado por su condición de converso judaizante, según hemos visto, pasaría a ser equiparado, de esta manera, con los musulmanes (como enemigos de la fe). Pese a que pueda encontrarse alguna otra posible interpretación para estos versos, esta propuesta tiene sentido y, además, resuelve algunas dudas sobre la voz *cruzado*; González Cuenca afirma, por ejemplo, no haber hallado ninguna otra explicación para esta palabra que la de «marcado por cruz en aspa, que se colocaba en el sambenito de los judaizantes y herejes en general condenados por la Inquisición», opción por la que también se decanta Caíño. Sin embargo, descarto esta solución porque no es aplicable a un texto escrito antes de 1435, pues no ha de olvidarse que aquella humillación pública se empleaba a finales de la centuria, como puede comprobarse en un fragmento de la *Crónica de los Reyes Católicos*: a muchos judíos les «fué dado por penitencia que todos los días de su vida andoviesen señalados con grandes *crucés coloradas*, puestas sobre sus ropas de vestir en los pechos y en las espaldas» (Carriazo Arroquia 1943: 336; cursiva mía); y es que la circunstancia referida en la crónica coincide con la puesta en marcha de normas y castigos tras el establecimiento de la Inquisición —a la que alude González Cuenca— en Castilla, lo que nos lleva a la Sevilla 1478 y, por ende, nos aleja del momento de composición de la pieza y de la trayectoria vital de los poetas implicados (Baena, Marmolejo y Agraz), que ya habrían muerto.

En realidad, las costumbres antisemitas, comunes en la mayor parte del territorio cristiano, habían sido reguladas en el Ordenamiento de Valladolid de 1405 y en las Leyes de Ayllón de 1412: la reclusión de judíos y mudéjares en barrios apartados, la prohibición de practicar ciertos oficios y la obligación de llevar señales, entre otras,

«apenas tuvieron efectos prácticos en la Corona de Castilla», a pesar de haber sido confirmadas en la Sentencia Arbitral de Medina del Campo en 1465 y, finalmente, las Cortes de Toledo en 1480 (Montes Romero-Camacho 2004: 241). Por otra parte, el distintivo con que los judíos marcaban su ropa, denominado rodela o roela, comenzó siendo amarillo, según se estableció en las Cortes de Palencia de 1313, si bien en el Ordenamiento antes mencionado esta debía ser de color rojo, una «una señal de paño bermejo en la parte delantera del hombro derecho» (Monsalvo Antón 1988: 184), y no una cruz en aspa.

Para una mejor interpretación de toda la secuencia consigno entre comillas y exclamaciones los versos 111-115: en ellos Baena parece dar voz a los perseguidores de Agraz, que, con énfasis de arenga militar, animan a acabar con la vida del acosado.

114. *Malsín*: ‘delator, cizañero’, préstamo del hebreo que, según el DCECH, aparece documentado en castellano por primera vez en 1495 (*s.v malsín*); sin embargo, ya lo utiliza Villasandino en ID 1237 «Amigos, ya veo acercarse la fin» para criticar al cardenal Pedro Fernández de Frías, que en 1394 reemplazó a Ruy López Dávalos como condestable: «non preçian al bueno sinon al *malsín*; / falla el leal las puertas çerradas, / las obras del cuerdo son menospreçiadadas / e tienen al loco por grant palazín» (vv. 21-24; cursiva mía). Las acepciones ‘soplón’ y chismoso’, que ofrecen respectivamente Dutton y González Cuenca y este último en su edición de 11CG, se ajustan tanto al personaje vituperado por Villasandino en su *dezir* como al que nos ocupa. Y es que, según indica el DCECH, este término se aplicaba a los «judíos que vivían de denunciar a correligionarios suyos» (*s.n.*); de hecho, los malsines llegaron a convertirse en una especie de casta de «denunciantes semiprofesionales de la actividad de la aljama y de sus miembros, cotillas a sueldo —o a premio— de la falsedad de unas conversiones impuestas que, lógicamente, no eran sinceras porque estaba por medio la supervivencia» (Atienza 1985: 76). Esta acusación, que aúna aspectos como la traición, la falsedad, el engaño..., y que Baena pone en boca de los atacantes de Agraz, supone un motivo de escarnio ya utilizado por Marmolejo contra él cuando le dice «cohechas al caballero» (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», v. 33), o cuando lo describe como «confeso baratón» (**3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», v. 25).

115-117. No contento con acusarlo de traidor, Juan Alfonso se vale de esta aposición integrada por dos superlativos coordinados, también puesta en boca de sus perseguidores, para presentarlo como el peor *malsín* del mundo.

Ruín: ‘malo, vil’ (DCECH: *s.v. ruina*). Me valgo de la diéresis porque esta misma segmentación silábica presenta la voz en el verso 121, que, además propicia la consonancia perfecta. Para no incurrir en hipermetría, el quebrado compensaría una sílaba con el octosílabo anterior, acabado en voz aguda.

Peor acostumbrado: ‘el que tiene las peores maneras, de educación pésima’. Una construcción semejante, pero con sentido contrario y con el adjetivo en grado cero, es ya empleada en el *Libro de buen amor* para describir a doña Endrina: «biuda, rica es mucho e moça de juventud, / e bien acostumbrada; es de Calataú» (Joset 1990: 289; cursiva mía).

118-120. *Cal de la Mar*: antiguo nombre de una calle sevillana situada entre la catedral y el Arenal, hoy denominada García de Vinuesa y localizada en el casco antiguo de la ciudad (Collantes de Terán Sánchez 1993: *s.v. García de Vinuesa*). La referencia concreta a esta vía urbana no es arbitraria; antes bien, Baena demuestra conocer la ciudad de Sevilla, pues allí tuvieron su residencia personas destacadas como el veinticuatro Alonso Fernández de Marmolejo a fines del siglo XIV y el teniente de alguacil mayor Pedro Núñez de Guzmán en el siglo siguiente. Posiblemente por ello Juan Alfonso hace huir a Agraz por esa calle, en la que no encontraría escapatoria, pues los Marmolejo, miembros de un importante linaje local, eran propietarios de varias casas en la zona ya desde el siglo XIV.

González Cuenca, que obvia el importante dato de la presencia de los Marmolejo y otros personajes relevantes en esta parte de la ciudad, tilda la mencionada *cal* de conflictiva a partir de una alusión de Quevedo que el propio Collantes de Terán Sánchez ofrece: «ya se ha citado la proximidad de la Mancebía, de manera que no es extraño que Quevedo sitúe en esta calle un encuentro violento de su Buscón con la ronda nocturna» (ibídem). Ahora bien, esa referencia, alejada del momento histórico que aquí interesa, no ha de hacernos olvidar el hecho de que, en la Sevilla de los siglos XIV y XV, hubiesen vivido en la calle de la Mar personajes de relevancia social como los Marmolejo.

Cal de Plazentines: calle sevillana que todavía en la actualidad conserva este nombre de origen medieval; cerca, como la anterior, de la catedral, va de la calle de los Francos a la de los Alemanes y en ella se hallaba la lonja de comerciantes oriundos de Piacenza (ciudad italiana llamada Placencia en castellano) y de Milán (Collantes de Terán Sánchez 1993: *s.v. Placentines*). El baenense, que en otros textos suyos también menciona algunas otras plazas de la ciudad hispalense y de Córdoba (Caíño 2018: 14),

nos presenta a un Agraz fugitivo, que, como puede, escapa de la lapidación y de sus atacantes, pero lo hace por lugares poco convenientes, en los que estaba asentado el vituperado Marmolejo y su familia; la descripción que ofrece de esta huida nos hace pensar, además, en un desfile encabezado por Agraz, a quien, en lugar de devotos de alguna cofradía, acompañan otro tipo de seguidores o, mejor dicho, perseguidores, nada deseables. No obstante, no hay solemnidad ni lentitud en esta procesión, sino que Agraz se lanza «[...] por la Cal de la Mar» (v. 118) «y él fuye a más andar» (v. 124). Y lo cierto es que, por Placentines, cuyas primeras transformaciones urbanísticas se realizan en el siglo XV para permitir el paso de las cruces y los pendones (el real y el de Sevilla), pasan todas las procesiones, tanto las de carácter anual —el Corpus Christi y las de Semana Santa (la Macarena, el Gran Poder, el Silencio, el Cristo de la Buena Muerte y un largo etc.)—, como las de índole ocasional —rogativas por sequías y epidemias, en acción de gracias por abundantes cosechas, nacimientos de infantes, entronizaciones, éxitos en la batalla, canonizaciones, jubileos, etc.— (Collantes de Terán Sánchez 1993: *s.v. Placentines*). También la *cal* de la Mar forma parte de este núcleo de vías del centro urbano en las que tienen lugar todo tipo de ceremonias y actos, tanto religiosos como regios.

121. *Ruines*: adjetivo, aquí sustantivado, con el que Baena caracteriza a aquellos que siguen a Agraz por las calles, presentación paralela a la vista en los versos 114-116 para el poeta. La diéresis restaura la isometría.

122. *Bacines*: ‘palanganas de metal’, como nos hace saber Caíño. Estos recipientes pueden tener distintos usos o servir para contener líquidos varios, entre los que se halla la orina (DCECH: *s.v. bacía*): aun cuando el texto no ofrece información al respecto, dado el carácter del poema, no parece descabellado interpretar la escena como un grupo de personas de baja condición que, orinales en mano, corren tras Agraz por las calles de Sevilla.

123. *Repicar*: el verbo alude al sonar de las campanas, pero aquí se aplica al ruido que los seguidores de Agraz producen al golpear los orinales que llevan consigo, motivo burlesco que completa la escena ya descrita.

127. *Repicávanle*: Dutton y González Cuenca nos informan de que el pronombre enclítico de tercera persona del singular (*le*) falta en 14*JA, pero se trata de un error, pues figura tanto en esta fuente como en 11CG.

128. *Tejas*: ‘trozos de teja’ o ‘pequeñas piedras’ que tiraban las viejas a Agraz y hacían ruido (*repicávanle*; v. 127), por lo que parece cumplirse la petición de «que fuesse apedreado» (v. 110).

129-130. El fugitivo no encuentra cobijo donde guarecerse, idea posiblemente conocida por parte del público, consciente de que el recorrido de la huida pasaba por los dominios de Juan Marmolejo.

131-133. Esta estrofa continúa con el tormento de que es objeto el personaje denostado en el poema, que parece atravesar el centro de Sevilla sin poder siquiera cubrir la cabeza para protegerla de los golpes; Juan Alfonso parece evocar aquí los muchos que, según Marmolejo en **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra», recibe.

Cura: ‘se preocupa’, significado corriente en el siglo XV (DME: *s.v. curar*). El complemento preposicional de este verbo está integrado por dos elementos coordinados que aluden a sendas armas defensivas: el *casquete*, ‘pieza de armadura que cubre la cabeza’ (DCECH: *s.v. casco*) o ‘casco’ y el *almete*, ‘tipo de casco para proteger la cabeza’ o ‘yelmo’ (DCECH: *s.v. yelmo*). Esta última voz es hermana de *elmete*, empleada por Caltraviesa en ID 1856 «Poderoso rey d’España» (v. 77; Tato 2013: 109 y 122): se trata de una protección creada alrededor de 1414, en un momento en que parecen renovarse las armas que cubren la cabeza (Riquer 1968: 314).

Traviessa: ‘travesía’, como anotan Dutton y González Cuenca, o ‘paso’, como recoge el segundo. Seguirá utilizándose el término a fines del siglo XV, como puede verse en el *Amadís de Gaula*: «y esto era ya noche oscura; estonces dexaron el gran camino y por una *traviessa* anduvieron bien tres leguas» (CORDE: *s.v.*; cursiva mía).

134. *A la espessa*: ‘frecuentemente’ (DCECH: *s.v. espeso*); los demás editores anotan ‘mucho, abundantemente’, opción válida en este contexto. Para *pégangelas* véase la nota 83.

136. *Copete*: puede entenderse como ‘parte superior de la cabeza’, sentido al que es posible llegar considerando las acepciones que el DCECH ofrece: ‘mechón de crin del caballo, moño, cresta de halcón’ (*s.v. copa*). Sería esta la primera documentación de la palabra con tal significado; con todo, también *copete* designa en la Edad Media «el flequillo en forma de bucle o de ricitos» que seguía la moda francogótica (Bernis 1956: 25). Al no llevar ningún tipo de protección (ni *casquete* ni *almete*), Agraz recibe multitud de golpes en toda la cabeza; algo parecido sucedía, según sabemos de boca de Marmolejo, al ser apaleado su rostro por los *tiçones* en **3-ID 1865** «Mala nueva de la tierra» (v. 47).

139. *Fuero de muchas caldas*: ‘ley muy severa’. Este significado proviene de la combinación de *fuero*, ‘ley, derecho, justicia’ (DME: *s.v.*), y *caldas*, término que equivale a ‘acto de poner candente el hierro’ o ‘calor intenso’, pero también a ‘reprensión severa’ (DCECH: *s.v. caldo*); la aplicación de la ley o derecho a que Agraz se somete entrañaría un castigo físico importante, que podemos ligar a los golpes que enrojecen su espalda. Se explica así el verso y se completa la interpretación que ofrecen las demás ediciones, que conectan la expresión con la idea de ‘calentamientos, palizas, golpes’.

140. *Gualdas*: ‘amarillo’. La palabra toma su significado de una planta del mismo nombre (*gualda*) cuyas flores son de este color y pervive, con el mismo sentido, en la actualidad (DLE: *s.v. gualda*). El poeta nos informa de la tonalidad de la piel de la espalda de Agraz tras el castigo que le imponen, como hacía en el verso 100 («y a él, muerto y amarillo») cuando describía el color de su magullado cuerpo. Entiendo, pues, estos versos como el inciso en el que se precisan las consecuencias de las *caldas* aplicadas.

142-143. *Alcabuete*: el CORDE ofrece varios ejemplos en los que se aprecia el tinte peyorativo de la voz y, en alguno de ellos, se asocia a distintos sustantivos, entre otros, *falsosedat*, o a adverbios como *desbonestamente* (*s.v.*); especial interés entraña el texto de una definición que allí se recoge para esta figura: «vellacos malos que guardan las putas y estan publicamente en la puteria tomando su parte de lo que ganan», pues, en cierto modo, anticipa la condición de *rufián* que Baena le atribuye en el verso 167, así como la deplorable actitud que sostiene en la estrofa XXI.

A mi juicio, el octosílabo, introducido por la conjunción *y*, se coordina con «a fuero de muchas caldas», de modo que se integra en el predicado «a otros más de siete / se somete / a fuero de muchas caldas [...] / y también por alcahuete». Es decir, se somete a juicio también por embaucador.

144-145. *Palanciano*: ‘palaciego, cortesano’. Presente en Juan Ruiz, esta forma convive con la variante *palaciano*, registrada en Berceo (DCECH: *s.v.*). Dutton y González Cuenca dan sentido a estos versos recordando que Agraz fue «criado del conde de Niebla», lo cual permite, además, explicar el adjetivo *ufano*, ‘vanidoso’ (DCECH: *s.v.*) o ‘arrogante’, que actúa como modificador del sustantivo: en realidad, presume de ser miembro de una corte nobiliaria.

146-149. Juan Alfonso se despacha a gusto con Agraz, a quien nuevamente convierte en la diana de sus dardos con el tema del converso judaizante.

Berças: ‘verduras’, significado genérico a partir del étimo latino VIRIDIA (DCECH: *s.v.* *berça*). Se alude aquí a una de las bases de la alimentación de los judíos, cuya dieta no incluía la grasa animal, pero sí las *berças* y, según precisa Caíño, otras verduras de hoja verde. Lo cierto es que los hábitos alimenticios son elemento diferenciador entre judíos y cristianos, y de ellos sabía la población en el siglo XV; de ahí que la carne de cerdo, vetada por la religión judía —también por la musulmana— sea utilizada frecuentemente para evocar tanto al judío por no ingerirla, como al converso judaizante por ingerirla para aparentar. De las partes del cerdo, el tocino es la que está sujeta a la interdicción más severa de la dieta judía (y musulmana), a la que se alude constantemente en poemas burlescos y satíricos (véase Ciceri 1993: 2002 y Campos Souto 2006: 286-287); sirvan de ejemplo los versos 103-108 de ID 3017 «Con pura malenconía», en los que Román se dirige al converso Antón de Montoro en tono de burla: «Yo que os sé la condición, / os haré comer de boda / por vezino / adafina d’ansarón, / que cozió la noche toda / sen *tocino*» (Ciceri 1993: 194; cursiva mía). En el caso que nos ocupa, Agraz disimula y toma tocino para guardar las apariencias, de modo que hemos de entender este pasaje así: ‘en público, cuando está a la vista de todos (en *el camino*, v. 146), toma carne de cerdo (*tocino*, v. 147), el miserable (*mezquino*, v. 148), para parecer *cristiano* (v. 149)’.

150-151. Tras la ingesta de la grasa de cerdo, fuerza el vómito introduciendo su mano en la boca, según explica González Cuenca; parece, pues, no sentarle bien (v. 151) y hasta semeja producirle dolor de cabeza (v. 152), o, como sugiere Caíño, provoca en él un sentimiento de mala conciencia.

153-155. *Haçe*: ‘hace camino, anda’; Dutton y González Cuenca anotan ‘va por’ y posteriormente el segundo propone ‘anda por’.

Úbeda y Baeça: poblaciones próximas de la actual provincia de Jaén, cuyo camino recorre Agraz. Dutton y González Cuenca sugieren que puede tratarse de una posible referencia al dicho «vase por los cerros de Úbeda», que Correas explica como ‘el que en sus razones va fuera de propósito’ (Combet 2000: 1100); en mi opinión, cabe pensar, además, en el refrán «de Úbeda a Baeza, una legua», que todavía hoy se utiliza para designar la escasa distancia entre las dos (Sánchez Salas 2002: 10). Baena sugeriría, de este modo, que el aludido no es capaz de recorrer un trayecto corto y fácil sin problemas, pues *tropieça* (v. 154) en el *suelo llano* (v. 155) y se cae, escena que permite caracterizarlo como torpe. Lo cierto es que Baeza y Úbeda son famosas por sus vinos, como nos recuerdan las *Coplas que hizo Jorge Manrique a una beoda que tenía empeñado un*

brial en la taverna, en cuyos versos destaca, entre otras, estas localidades y también el *torontés*, ‘vino dulce y oloroso, suave y claro, que se conserva mucho tiempo’ (Beltran 2013: 104; vv. 37, 38 y 40 respectivamente). Por ello, tampoco descarto que Baena, cuyos insultos a Agraz giran en torno a su condición de cornudo y converso, podría estar defendiendo poéticamente a Marmolejo valiéndose de la tacha de borracho que Agraz le imputa en las series **2** y **3**; esta especie de vuelta de tornas sería, sin duda, un golpe maestro mediante el que se coronaría la venganza dialéctica.

156. *Marrano*: aquí en la acepción ‘cristiano nuevo’, que, según explica el DCECH, es «aplicación figurada de *marrano* ‘cerdo’, vituperio aplicado con sarcasmo a los judíos y moros convertidos, a causa de la repugnancia que mostraban por la carne de este animal» (*s.v.*).

157-158. *Sabumaduras*: sustantivo formado a partir de *sabumar*, que también conocía las formas *sabumo* y cultamente *sufumigación* (DCECH: *s.v. humo*). El verbo significaba ‘ahumar’, posiblemente con plantas aromáticas; Cejador registra «*safumar* la barba» (VMC: *s.v. sabumar*).

Oluras: ‘sustancias aromáticas’, según González Cuenca; seguramente eran empleadas en la cara para perfumar y completar el trabajo de barbero al que alude el verso anterior. Es voz no registrada en el DCECH, pero de la que se recogen algunas muestras en el CORDE (*s.v.*). Más usada en plural que en singular, parece haber sido frecuente sobre todo en el siglo XIII (Alfonso X), aunque, además del texto de Baena, en el siglo XV se localiza en otros cinco autores en plural y en uno en singular; resulta significativo que tres de esos escritores sean andaluces: Baena, Montoro y Pedro Tafur.

159. *Moruno*: de *moro*. Es palabra poco documentada en textos medievales; el CORDE apenas ofrece en este período dos ejemplos (*s.v.*): el del texto y otro en femenino singular en una pieza de Montoro, en tanto el DCECH solo la registra en Nebrija (*s.v.*).

160. *Fallesce*: ‘falta’, según anotan Dutton y González Cuenca y también el segundo.

161. *Borruno*: ‘pesado, chabacano’, lección que aporta 14*JA, pues 11CG trae *boruno*. Según explica Combet en su edición del vocabulario de Correas, es creación léxica que tiene su origen en mosén Borra, bufón de Alfonso V de Aragón (2000: 457). No la registra el DCECH y existe poca documentación en el CORDE y en el CDH, apenas cinco ocurrencias (tres en femenino y dos en masculino); interesa destacar que, además, dos de las muestras se localizan en el diccionario de Correas (ibídem) y tres se deben a Baena (ID 1395 «Señor, pocas veces yogue», v. 25; ID 1584 «Mi señor Martín Gonçales», v. 39; e ID 1585 «Muy discreto, bien criado», v. 22). La voz que ahora nos

ocupa, por la que se habían decantado Dutton y González Cuenca, y más tarde Caíño, quien lo entiende como ‘torpe, desmañado’, no fue tomada en consideración en los *corpora* lexicográficos, de modo que hemos de añadirla a las consignadas atribuyéndola también a Baena, lo que apuntala la autoría de este poeta para el texto. Por su parte, González Cuenca, que en el texto deja la lección *boruno*, sugiere que el término que debía figurar en el original era *berruno*, del latín VERRES, ‘cerdo, verraco’.

162. *Mataduras*: ‘llagas o heridas que se hace la bestia por ludirle el aparejo’ (DME: *s.v.* *matadura*). No es esta la primera vez que se recurre a la metáfora animal para vejar a Agraz en relación a las consecuencias de las palizas recibidas; si aquí se alude a la bestia de carga, para Marmolejo su cara sufría las espuelas de un jinete (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós», v. 28).

166. *Albardán*: ‘bufón, holgazán’ (VMC: *s.v.*) o, como consigna González Cuenca, ‘payaso, personaje grotesco’. El término aparece con frecuencia asociado a palabras de la familia léxica de *locura*, tal y como muestra el texto, en el que se combinan ambos elementos (vv. 164 y 166); de hecho, el *Libro de buen amor* recoge la expresión *locos albardanes* en la cuaderna 269c (Joset 1990: 175).

167. *Rufián*: ‘alcahuete’ (DME: *s.v.* *rufianar*); Baena reitera lo dicho sobre Agraz en el versop 142.

169. *Guarnescido de costuras*: ‘adornado de cicatrices’, como recogen González Cuenca y Caíño.

170-173. *Adalid*: ‘caudillo de gente de guerra’, ‘guía en tiempo de guerra, conocedor del terreno’ (Gago-Jover 2002: *s.v.*). Aquí, sin embargo, se indica que Agraz sobresale por su inclinación a la pelea, en la que es parte destacada; quizás, eso explique que le propinen cincuenta palos en sus días malos, cuando no está tan alerta para la lucha. Interesa recordar que ninguna cualidad positiva se otorgaba a quienes desplegaban su energía y fuerza en peleas callejeras (**2**, nota 29), por lo que equipararlo con un *adalid*, figura reconocida y respetable, resulta cómico.

174-175. *Ralos*: ‘raros, escasos’. Se trata de una variante disimilada de *raro* que el DCECH registra en Nebrija (*s.v.* *raro*); sin embargo, el CORDE ofrece ejemplos desde 1250 (*s.v.* *ralo*). La lítote *no muy ralos* consigue causar cierta comicidad, pues el sentido del verso es el contrario, es decir, que fue golpeado de manera continuada y sin descanso. Juan Alfonso sitúa esta paliza cerca de Madrid, donde Agraz habría estado en algún momento, quizás en torno a 1419, momento en que «Juan II se hizo cargo del reino al cumplir catorce años» (Tato 2013a: 111).

176. *Sarmiento de mala vid*: se trata de una perífrasis en función de vocativo con la que lo interpelan quienes lo golpean; quizás destacaban así su inutilidad, pues, según Covarrubias, «los sarmientos cortados de la vid, para ninguna otra cosa sirven que para el fuego» —si la planta de la que proceden es mala, servirían aún para menos— (TLC: *s.v. sarmiento*).

178. *Trabajad*: en 14*JA se lee *trabaja*, que cabe entender, al igual que en 11CG, como forma de imperativo (*trabajá*), en consonancia con *id*, primer miembro de la secuencia yuxtapuesta. En cuanto al complemento *por otros tantos*, hemos de sobreentender ‘por otros tantos palos’.

179-180. *Mantos*: ‘prendas destinadas a ser llevadas encima de los otros vestidos’, frecuentemente usadas por los hombres (Bernis 1956: 40). Durante el cuatrocientos se convierten en ropajes casi exclusivamente de uso ceremonial (Morán Cabanas 2001: 174-175); y lo cierto es que en el verso siguiente se precisa *por disantos*, ‘días de fiesta’, según recogen los demás editores. A partir de aquí, podemos entender la secuencia así: ‘estos son los palos que habéis recibido como premio’, confiriendo a *mantos* el sentido metafórico de *palos*, que, como la prenda de ropa, envuelven el cuerpo de Agraz, y a *disantos*, el de ‘premio’.

183. *Contrallo*: variante de *contrario*, muy frecuente en los textos del siglo XV (DCECH: *s.v. contra*). Se aplica a Agraz para destacar su inclinación a la contienda: se opone a todos.

186-188. Baena insta al auditorio a acabar con Agraz, pues este hace que valga la pena dar con él y matarlo.

189. El poeta recurre al refrán ID 8666 «Corrido como gallo», como anotan los demás editores. La forma verbal *corrido* ha de entenderse como ‘perseguido’, que ya se utiliza con esta acepción en multitud de textos medievales (DCECH: *s.v. correr*). Parece que era costumbre festiva correr los gallos en determinadas fechas (Jauralde y Bellón 1974: 247), de modo que el símil nos lleva a imaginar al personaje corriendo de un lado a otro para huir de sus perseguidores, que lo azuzarían para que corriese aún más.

191-192. *Presta*: ‘dispuesta’ (DCECH: *s.v. prestar*) o, según González Cuenca, ‘rápida’. *Requiesta*: aun cuando el significado ‘petición, demanda’ es el más usual, en este caso, como sugiere González Cuenca, puede significar ‘pendencia’. Lo cierto es que la plurisignificación de la palabra alcanza incluso a los diálogos que comienzan con una recuesta, en una parte de los cuales se reconoce la existencia de un claro ataque a otros trovadores (Chas Aguión 2001: 67). Es decir, el enfrentamiento, sea verbal o físico,

parece un elemento esencial en esta voz. Así, pues, este podría ser el significado de los versos: ‘con una cuchillada lista, porque siempre tiene alguna pendencia’.

193-194. Es difícil desentrañar el sentido de este pasaje, pero la lección de 11CG y 14*JA es clara («que le cuesta»). De hecho, González Cuenca se pregunta si los versos estarán estragados; sin excluir tal posibilidad, he tratado de darles una explicación, lo que me ha llevado a entender que estamos ante una oración interrogativa que se refiere a la actitud de Agraz: ‘¿qué le cuesta [a él] / quando tiene [listo el golpe] luego [enseguida] darlo?’. Y, ciertamente, el pasaje, así puntuado, no está falto de significado.

195. Encierra tanto peligro, que en sí mismo es causa de hallarlo (aun cuando nada haga), lo que plantea de otro modo la idea expuesta en los versos 186-188.

196. *Ramal*: ‘cada uno de los cabos de que se componen las cuerdas, sogas, pleitas o trenzas’ (DME: *s.v.*); en este caso hace referencia a uno de los extremos con que se ajusta el *alvanega*, ‘cofia o red para recoger el pelo’ (DCECH: *s.v.*). Es preciso explicar que en el siglo XV las *cofias* y *alvanegas* eran prendas de mujeres, además de «tocados propios de pastores y campesinos» (Bernis 1956: 43). Ambas características sirven al único propósito de ridiculizar a Agraz y conseguir la comicidad a través de la descripción. Por su parte, Caíño, a partir de una glosa de Mal Lara del refrán «¿de adónde Haxa con albanega?», concluye que esta prenda alude a la condición conversa de Agraz.

197. *Plega*: ‘llega’, como sugiere González Cuenca; es variante de *llegar*, ya utilizada por Berceo.

198. *Do no le cubre el cabello*: la prenda envuelve toda su cabeza, porque llega hasta donde no le cubre el pelo.

199. *Yo no sé quién fue en ello*: ‘¿a quién se le ocurrió?’, como anota González Cuenca.

200-201. *Dar sello*: ‘sellar’, esto es, precintar con un sello de plomo, cera, etc.; solía hacerse con documentos oficiales, como puede comprobarse en los numerosos ejemplos registrados por el CORDE (*s.v. sellar*). De ahí que el baenense, en el siguiente verso, dude de si será posible despegar la cofia de su cabeza; y es que la lleva tan ajustada que parecen habérsela pegado. Desecho, así, las opciones de los demás editores, para quienes la única solución es *dársello* pronunciando la palabra como paroxítona para no romper la rima.

202. *Martiniega*: ‘tributo que se pagaba el día de San Martín’ (DCECH: *s.v. martin*), como también anotan Dutton y González Cuenca. Junto a los yantares, escribanías y portazgos, las *martiniegas* constituían los conocidos como «derechos ciertos o pechos»,

es decir, unas contribuciones que habían alcanzado su fijación en el siglo XIV y que, en el XV, eran recuerdos de otras épocas de la Hacienda regia castellana (Ladero Quesada 2001: 15-16 y Clemente Ramos 1992: 767-784). En realidad, estamos ante una referencia a la condición judaizante de Agraz, pues muchos de estos tributos se cobraban a judíos y moriscos todavía en 1430, como puede comprobarse en los documentos analizados por Ladero Quesada. Así, Agraz queda presentado como ‘señor de los judíos y moros’ a quien todos los de su culto pagan tributo, aunque no descarto que Baena juegue, una vez más, con una anfibología a partir de las voces *pagar-pegar* (v. 82), pues este tributo, quizás, se lo pagasen a palos.

203. *Reniega*: ‘protesta con malos modos’, quizás valiéndose de palabras malsonantes.

204. *Malquisto*: formado a partir del participio *quisto* de *querer* (DCECH: *s.v. querer*); de modo que puede entenderse, según González Cuenca, ‘no querido’ o, incluso, ‘malquerido’. Con todo, no son muchas las ocurrencias de la primera mitad del siglo XV que el CORDE recoge de esta forma (*s.v.*). Hemos de interpretar que las mujeres no estarían contentas con el pago del tributo, o bien, si se lo pagaban a palos, demostrarían su mal querer propinándole duros golpes.

205. *Aferes*: ‘asuntos’, del antiguo *a fer* ‘por hacer’, es un término usual hasta el siglo XV (DCECH: *s.v. hacer*).

207. *Fortuna*: ‘suerte, azar’ (DCECH: *s.v.*). González Cuenca anota ‘desgracia’, pero Corominas y Pascual rechazan que pueda partirse para esta voz de esta idea, pues «está poco extendida y en parte es tardía entre los representantes romances del vocablo».

Llega: tal vez en el sentido de ‘trae’, equivalente a *allega*, derivado de *llegar* (DCECH: *s.v. llegar*). Tanto 11CG como 14*JA ofrecen esta forma verbal, pero González Cuenca transcribe *niega*.

208. *Siento*: ‘oigo’ o ‘veo’, que es el significado propio del verbo (v. 44), aunque cabe también, dado el contexto, ‘conozco’, opción escogida por los editores de PN1 y 11CG.

Desplega: forma del subjuntivo de *desplazer* (Salvador Miguel 1987: 53), de uso muy frecuente en los textos cuatrocentistas (CORDE: *s.v.*), con la que podemos otorgar al verso el significado de ‘no veo a quién le disguste’. Es preciso recordar que se vale también de la forma *plégaos*, de *plazer*, en el verso 7.

209-210. *Ración*: es duplicado culto de *razón* y significa ‘participación, porción’ (DCECH: *s.v. razón*). Son varios los ejemplos en que Berceo y Juan Ruíz emplean la palabra en la acepción de ‘limosna’ (Joset 1990: 678-679 y 688-689); sin embargo, dada

la coordinación con *quitación*, parece más plausible que, según entienden González Cuenca y Caíño, signifique ‘pago del salario en especie’.

Quitación: ‘renta, sueldo, salario’ o, como especifica González Cuenca, ‘pago en dinero’, que lo diferencia del término anterior.

Lo cierto es que *ración* y *quitación* son términos del mismo ámbito que conviven a lo largo del siglo XV y que mantienen relación de complementariedad, como puede comprobarse en un cuaderno de alcabalas de Enrique II que especifica: «otros qualesquier maravedis de merçed de por vida a *rraçon* o *quitacion* o en otra qualquier manera a precio de dos mill maravedis cada milla» (CORDE: *s.v. quitación*; cursiva mía). En el texto hemos de entender que se refiere a los palos que recibía en la ciudad, que precisa a continuación; de ahí que me valga de los dos puntos en el verso siguiente. Según Caíño, aquí podría hacer referencia a su paga como criado del conde de Niebla, pues en el verso que sigue se indica que recibe ese sueldo en Sevilla, ciudad de donde era originario el linaje de los Guzmanes; sin embargo, otra vez creo que, en el fondo, late el mismo juego ya visto con *pagan* y *pegan*, ahora aún más claramente, pues, como veremos, en Sevilla recibe un *rascaño* anualmente.

212. *Rascaño*: ‘corte’ o ‘arañazo’, derivado de *rasgar* (DCECH: *s.v. rasgar*). También existe *rascuño* voz sinónima que aparecerá en boca de Pármeno al describir la cara de Celestina, pues un «bálsamo tenía ella en una redomilla que guardaba para aquel *rascuño* que tiene por las narices», y para el que la nota explicativa de los editores nos informa de las distintas interpretaciones de esta señal facial: una marca del diablo, la secuela de una enfermedad venérea o la cicatriz de una cuchillada en el rostro, frecuentes en el mundo de la delincuencia (Lobera *et al.* 2011: 60; cursiva mía). A estas alturas resulta inevitable asociar el *rascaño* de este verso a la última acepción de *rascuño* propuesta en *La Celestina*, pues el binomio *cara de Agraz-cuchillada* está bien asentado en las distintas fases de la contienda (**2Rec-ID** 1683 «Acordado avemos nós», v. 30 y **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 9-12 y 43-44), así como en esta pieza de Baena (vv. 39, 75, 84-87, 101, 134-136, 191-192 y 233-234). Por otra parte, no ha de olvidarse tampoco la longitud del corte, que se dice le llega al corazón (v. 214).

215. *Garçón*: ‘joven disoluto’ o ‘joven mancebo’ DCECH (*s.v. garçón*), aun cuando también podría tomarse como ‘frívolo’, como anotan Dutton y González Cuenca. No obstante, interesa conservar la idea de ‘joven’ que recoge González Cuenca, pues a los ojos de Juan Alfonso, probablemente Agraz lo era.

216. *Cantón*: ‘esquina’ (DCECH: *s.v. canto*). Literalmente el sintagma significa ‘detrás de una esquina’, mas pienso cabe interpretar ‘al doblar la esquina’.

218. Sigo a González Cuenca y a Caíño en cuanto al uso de las exclamaciones, porque entiendo que el anhelo corresponde al portavoz poético, ya que los atacantes de Agraz, sin duda, pudieron verlo.

219-220. Al tópico de la cicatriz que una cuchillada dejó en su rostro se añade, una vez más, el motivo de la paliza y Baena podría jugar nuevamente con los significados de *pega-paga* (vv. 82 y 202); de hecho, aun cuando conservo la lección *pegalle* de 11CG, en 14*JA se registra *pagalle*, explicable, quizás, desde los palos con que ‘le pagan’.

Por tal son: ‘de tal modo’, según explica González Cuenca. De los cinco ejemplos registrados entre 1400 y 1500 en las fuentes poéticas, tres son de poetas andaluces: además de Baena, Juan de Mena (ID 2329 «Más clara que non la luna», v. 22) y Antón de Montoro (ID 1930 «De palabra verdadera», v. 139) utilizan este mismo sintagma y, curiosamente, en composiciones que contienen quebrados; esto hace pensar que puede tratarse de una expresión común en el sur peninsular, posible antecedente de la locución *en son de*, existente aún en castellano actual (Tato 2004: 205).

223-227. *Ladronicio*: forma semipopular creada a partir de *ladrón*, pues *latrocinio*, la solución que triunfó, proviene del latín LATROCINIUM (DCECH: *s.v. ladrón*); de hecho, la que aparece en el texto es poco usual en el siglo XV (CORDE: *s.v.*).

Y no los tiene olvidados: la discordancia del pronombre *los*, que, en principio, ha de referirse a *ladronicio*, se resuelve a partir del sentido. En realidad, bajo ese *los* se hallan los *golpes* o *azotes* que recibe por cada hurto, de modo que quedan implícitos, como explican Dutton y González Cuenca, al igual que sucede en el verso 224 con el numeral *dozientos*; y es que, según sugiere Caíño, hace referencia a los dos centenares de azotes o palos que habría recibido como castigo por los hurtos cometidos (v. 224); lo cierto es que «en la Baja Edad Media se aplicaban azotes para los delitos de blasfemia, hurto, bigamia, adulterio y prostitución» (Zambrana 2010: 12) y lo que hace Baena es ligar *ladronicio* con *azotes*: cada robo de Agraz habría acabado en azotaina, lo que lo convierte en un torpe ladrón. Finalmente, es preciso notar que esos golpes los tiene «por espalda y costados / bien pegados»: al igual que en otras ocasiones, el autor puede jugar con la dilogía o el equívoco, pues *pegados* significa ‘adheridos’ (DME: *s.v. pegar*) pero también ‘bien propinados’, de forma que habrían dejado huella en su cuerpo.

228-229. *Bollicio*: ‘alboroto’ o ‘lío’ (DCECH: *s.v. bullir*); es voz bastante común a lo largo de la Edad Media (CORDE: *s.v.*), por más que la solución que acaba imponiéndose es *bullicio*. El sentido de estos versos podría ser ‘no le gustó la experiencia del *ladronicio*’.

230. *Tierra*: sector jurisdiccional de Sevilla, distinto de la propia ciudad o término, al que pertenecen, entre otras, las zonas conocidas como la Sierra y la Ribera (Ladero Quesada 1989: 72-73; 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», nota 1; 2.3.2.3). El portavoz poético nos informa en esta estrofa de un cambio cronológico (*un tiempo*, v. 222) y locativo (*después vino a la tierra*) en la vida de Agraz: tras ejercer como *ladrón* (v. 223), posiblemente en Sevilla, como se precisa en la estrofa anterior, cuando alude a la *Tierra*, emplazamiento en el que él mismo había situado a Marmolejo (serie 3, vv. 4 y 5).

231. *Guerra*: ‘mal, daño’, ya desde el siglo XIII (DME: *s.v.*).

232. *Yerra*: aquí en la segunda acepción del verbo, ‘se equivoca’ (DCECH: *s.v. errar*).

233. *Y*: ‘allí’; se trata del adverbio pronominal procedente del latín *ibi* (DCECH: *s.v.*). *Por oficio*: ‘oficialmente’, según se deduce de los dos ejemplos registrados por el CORDE (*s.v.*), en los que la locución tiene este significado: el más antiguo se remonta a la *General Estoria* de Alfonso X; el más reciente nos lleva a la *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos*, de Pedro del Corral (1430). Esta construcción parece ser el antecedente de *de oficio*, que Cuervo documenta en Góngora (DCR: *s.v.*), aunque encontramos algún ejemplo de 1540 en el que ya se emplea con el mismo significado (CORDE: *s.v.*).

Puede establecerse un paralelismo, en forma y fondo, entre este *por oficio* y la expresión empleada por Marmolejo en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra» cuando alude a un castigo vejatorio en el que la cara de Agraz resulta rajada (*abre y çierra*, v. 9) en un lugar público (*por conçejo*, v. 10).

234. *Resquicio*: ‘grieta, rendija’ (DCECH: *s.v. quicio*), metáfora de la cicatriz que adorna su cara.

235-236. *Juguetes a bofetes*: a partir del significado de los dos términos, ‘chistes, chanzas’ y ‘bofetadas’ (DCECH: *s.v. juego* y *bofetada*), podemos entender las bromas que debe soportar Agraz: siempre con golpes de por medio, que él recibe y sufre, en tanto quienes los aplican parecen disfrutar al propinarlos. En este sentido, encaja en el contexto la idea de Caíño, para quien Agraz sería un juguete en manos de sus enemigos, aunque creo que el juego, quizás, esté en la alternancia de *repelón* y *bofetada* con que sus castigadores procedían.

237. *Repelón*: ‘tirón de pelo’. Según Dutton y González Cuenca, no es un término infrecuente en poetas como Juan Alfonso de Baena («avrá *repelones*», ID 1519 «Muy alto Rey digno», v. 24), Alfonso Álvarez de Villasandino («si a poder de *repelones*», ID 1245 «Señor, más floxo que bledo», v. 37) o Juan de Valladolid («bofetones y *repelones*», ID 3025 «Podéis llamarme enemigo», v. 19; cursiva mía). Son estos los ejemplos registrados en textos poéticos del siglo XV (CORDE: *s.v. repelones y repelón*) y aparecen en composiciones dirigidas a otros personajes o escritores con los que se establece un diálogo, sea debate o diatriba, como el caso que nos ocupa.

En mi opinión, la coordinación *repelón y bofetada* alude a la chanza o broma a base de bofetadas, que se apunta en los versos 235-236. De hecho, consultando el *Tesoro* de Covarrubias, puede intuirse que sus atacantes le aplicarían primero el castigo del *repelón* (consistente en «sacar el pelo, y particularmente el de la cabeza») y luego el más sonoro de la bofetada (un «golpe que se da en el carrillo con la mano [...] y por ser en parte que está por dentro hueca al golpe, hace el ruido de bof»; *s.v. repelar y bofetón*). Harían, así, música.

238-239. *Cuajada*: de *cuajar*, verbo que en algunas zonas de Andalucía significa ‘cerner la uva’ (TLHA: *s.v.*); ello me lleva a pensar que, tal vez, pueda entenderse *cuajada* como sinónimo de ‘colador’, tanto más cuanto que en el verso siguiente aparece *cernada*, voz igualmente andaluza que hace referencia a un ‘colador’ o ‘cedazo’. Juan Alfonso retoma la imagen del rostro de Agraz descrito como un harnero (a consecuencia de las múltiples cuchilladas) por Marmolejo en **3-ID 1865** «Mala nueba de la tierra»: si allí se identifica la *cara fecha liñas* de Agraz con una *tela de farnero*, es decir, una criba (vv. 29 y 30), aquí el baenense se vale, con el mismo propósito, de la *cernada* o colador. Por su parte, González Cuenca otorga a *cernada* el significado de ‘ceniza’ y ‘emplasto hecho con ceniza’, que, según Caíño, en cambio, taponaría los surcos de las cicatrices en el rostro de Agraz.

240. *Cachetes*: ‘carrillos’; derivado de *cacha*, ‘cada una de las dos piezas que forman el mango de las navajas’. En cuanto al significado, *cachete* tuvo primero el sentido de ‘nalga’, de donde pasó a ‘carrillo abultado’, ‘espesor de carne en cualquier parte del cuerpo’ (DCECH: *s.v.*); es esta la primera documentación del término en esta acepción, pues los ejemplos que registra el CORDE (*s.v.*) nos llevan al siglo XVI.

241-243. Las verduras mencionadas (*agetes, ravanetes y verengenas*) son empleadas como armas para pegar a Agraz, pero cumplen, además, otra función: es una forma de insinuar nuevamente su condición de judío (Almeida 2014: 217-228).

244. *Estrena*: ‘regalo’ según recogen los demás editores que, como precisa el DCECH (*s.v.*), ‘se hace en día festivo para que sirva de buen augurio’.

246. *Tapetes*: significa ‘clase de paño de vestir’ (DCECH: *s.v. tapiz*) y, desde esa acepción, es fácil explicar que designe aquí una prenda de ropa confeccionada con tal tela; de hecho, uno de los ejemplos que recogen Corominas y Pascual permite suponerlo: se trata de un breve texto que habla de un jubón de paño negro con «collar de tapet negro» —sería posible, por metonimia, designar ese cuello como *tapet*—. También entendiéndola como ‘paño de vestir’, la palabra es empleada por Rodrigo de Arana en ID 1558 «Nin todos non vistes tapetes velludos», poema con el que responde a ID 1554 «A todos aquellos que son muy agudos», de Juan Alfonso, que según Dutton y González Cuenca, designa una ‘tela de terciopelo’. Con todo, esta voz conoció el sentido de ‘tapiz’ y ‘alfombra’ (DCECH: *s.v. tapiz*), que es en los que se basa Caíño, a partir de la información del DA, para explicar que se trata de una ‘alfombra pequeña y manual o cosa parecida a ella’, que Agraz lleva para la cena. En mi opinión, tampoco González Cuenca acierta a interpretar la palabra, de la que contempla dos acepciones vivas en la actualidad, ‘mesas de juego’ y ‘paño para cubrir la mesa’, ninguna de las cuales parece satisfacerlo porque no se ajustan bien al contexto.

247. *Labrados a gañivetes*: ‘tallados con navajas’. La segunda voz es, según González Cuenca, ‘el cuchillo pequeño que se pone junto al puñal en vaina pegada a la suya, para que esté a mano y se pueda cortar con él lo que se ofrezca. En algunas partes le llaman *cañivete*, y en lo antiguo así se decía’ (cursiva mía); esta definición, que el DA ofrece bajo la entrada *cañavete*, ha de completarse con el lema del TLHA, según el cual, en algunas zonas de Andalucía este utensilio es una ‘navaja de punta curva’ e, incluso, una ‘navaja curvada propia para castrar cerdos’ (*s.v. gañivete*). Y es que esta última acepción, hermana de la voz *guchilladas* (v. 74), me lleva a sugerir que puede tratarse de una nueva identificación del poeta con el animal mencionado, es decir, una alusión más a su condición de converso.

248. *Gentil*: puede entenderse como ‘pagano’ (DCECH: *s.v. gente*). El término haría referencia a la resistencia que ofreció el elemento rural a la cristianización (*s.v. pago*) y ha de interpretarse como una nueva indirecta a la filiación conversa de Agraz, ofensa que podría justificarse a partir de la oposición de este a abrazar el cristianismo de manera definitiva.

250. *Cobdician*: ‘desean ardientemente’ (DCECH: *s.v. codiciar*).

Prissa: ‘aprieto, trance apurado’, sentido conocido ya en tiempos de Berceo (DCECH: *s.v. prisa*), de modo que vendría a decir que ‘son muchos los que anhelan ponerlo en apuros’. González Cuenca anota ‘mal rato, pelea’.

251. *Labrarle la camisa*: se trata de un eufemismo por ‘darle una paliza’, como indica González Cuenca, o ‘coser a golpes’, según Caíño. Es esta una expresión paralela a la de los «[...] tapetes / labrados a gañivetes» de los versos 246-247, y también recuerda los cincuenta palos que Agraz recibió en los versos 179-180 («estos son los vuestros mantos / por disantos»); en cierto modo, viene a ser una perífrasis más para *paliza*.

253. *Quadrib*: ‘hueso del anca’, según recogen los demás editores; aquí ha de interpretarse como ‘cadera’. El uso de este vocablo resulta cómico, no solo por la acepción que alude a la rana, sino porque la voz «se ha aplicado y se aplica preferentemente a los animales» (DCECH: *s.v. cuadrib*). Corominas y Pascual lo documentan por primera vez en Juan Ruiz, pero el CORDE (*s.v.*) ofrece un ejemplo anterior a 1284 en el que la palabra se aplica a un hombre para indicar el modo en que debe transportar leña: «quanto pudiere omne leuar so el braço & abraçar fasta que las manos ponga en el *quadrib*» (cursiva mía).

254. *Badil*: ‘paleta para mover la lumbre’, como anotan los demás editores; de hecho, al describir el término, Covarrubias se demora largamente en su explicación de *badilazo*, que define como «el golpe que el cocinero suele dar con el badil a los perros que se le entren en la cocina» (*s.v.*), un impacto que, además, quemaba.

255. *Candil*: como *badil*, es instrumento utilizado para propinar golpes; quizás existiese entonces una expresión semejante a la que hoy se registra como «arrear o arrimar candela» en el sentido de ‘dar palos’ (DLE: *s.v. candela*). El significado recto y origen de la expresión es, en realidad, parejo al de *badil*, pues por *candela* se entiende, sobre todo en Andalucía, la ‘brasa de la lumbre’ (DA: *s.v.*); de ahí que *dar candela* se refiera a ‘avivar el fuego’.

256. *Quixadas*: ‘mandíbulas’; en ellas recibe los golpes Agraz. Se completa de nuevo el motivo recurrente de las palizas, especificando los elementos utilizados y la parte del cuerpo que sufre las heridas: esta escena es hermana de la presentada en 3-ID 1865 «Mala nueba de la tierra», en la que, por boca de Marmolejo, vemos cómo el rostro de Agraz recibe los golpes dados con *tiçones* (v. 47), que dejarían, como aquí ocurriría con el *badil* y el *candil*, claras huellas de quemaduras.

257. *Gradas*: ‘peldaños’ (DCECH: *s.v. grada*); en este caso, ‘escaleras’.

258. *A pedradas*: una vez más, como en el verso 110, Agraz es lapidado.

260. *Nel*: enmiendo la lectura *en el*, que figura en los dos testimonios, para favorecer la isometría, pues, según he podido comprobar, existen numerosos casos de esta amalgama en documentos medievales hasta 1440 (CORDE: *s.v.*). González Cuenca recuerda que la compensación silábica es recurso frecuente en las coplas de pie quebrado, en las que, en efecto, el verso corto pentasílabo puede compensar la última sílaba con el octosílabo que lo precede siempre que este acabe en palabra aguda — aquel se convierte, así, en tetrasílabo—; no obstante, el fenómeno, al igual que ocurre con la sinafia, se da entre versos cortos o entre versos cortos y largos, pues se explica por la «falta de autonomía total del verso corto» (Domínguez Caparrós 2016: *s.v. compensación*). González Cuenca, sin embargo, aplica también este principio para compensar dos octosílabos (vv. 259-260) y, por ello, pese a reconocer la hipermetría, respeta la lección *en el*.

Linaje confesil: sintagma que sirve al poeta para insultar a Agraz y evidenciar sus prácticas no cristianas (Campos Souto 2006: 284). Caíño explica que la derivación por razones de rima (*confesil* del étimo *confesso*) es procedimiento muy habitual en Baena.

261-262. *Nudo*: ‘atadura, vínculo; aquí probablemente encierre sentido burlesco, pues parece evocar el ‘nudo de amor’, pese a que de lo que habla es de su cornamenta, es decir, su condición de cornudo. Juan Alfonso utiliza este insulto por primera vez en el poema, pero lo toma de Marmolejo, que hace uso de él en varias ocasiones para burlarse de Agraz valiéndose de los términos *cornatillo*, *cornudo* y *cornezuelo* (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», vv. 15, 27 y 30 respectivamente).

263-264. *Da*: nótese el claro sentido sexual del verbo *dar* en el verso, cuyo objeto directo es el cuerpo de la mujer de Agraz (*quanto tiene*) y el indirecto el clérigo (*fraile*) que se beneficia de sus favores carnales.

266. *Sobrevienta*: al igual que los demás editores, he corregido la lección *sobreventa*, solo documentada en este texto (CORDE: *s.v.*), y he optado por *sobrevienta*, ‘sorpresa’, palabra usada ya en el *Cantar de Mio Cid* y en Berceo, formada a partir de *venir* (DCECH: *s.v. venir*). Aquí nos encontramos con la locución *a sobrevienta*, que significa ‘por sorpresa’ o ‘de repente’, y se localiza en otras ocho fuentes medievales datables entre 1400 y 1500 (CORDE: *s.v.*). Caben otras acepciones proporcionadas por otros editores, como ‘furia’, apuntada por Dutton y González Cuenca, ‘sobresalto’, opción del segundo, e ‘ímpetu’, que anota Caíño; también la de ‘peligro’, presente en un poema de Juan de Mena (Salvador Miguel 1987: 640). Y es que, como se desprende del sentido

del verso, todas hacen referencia al modo en que el fraile se presenta para fornicar con la mujer de Agraz.

Fudo: voz que el CORDE solo registra en este texto y que no se recoge en otras fuentes léxicográficas consultadas; hemos de relacionarlo con ‘joder’ o ‘hoder’ a partir de FUTERE, como explican González Cuenca y Caíño. Así, podemos interpretar ‘el fraile se presenta para fornicar con ella por sorpresa’. Es esta una situación análoga a la que, siglos después, lleva a Lázaro de Tormes a ser un cornudo a sabiendas, pues consiente la relación que su mujer mantiene con un arcipreste en tanto le reporta beneficios.

268. *Por menudo*: es locución adverbial bien documentada desde el siglo XIII (CORDE: *s.v.*), que significa ‘detalladamente’. Dado que aquí se aplica a *ganar*, tal vez podamos entender, al modo en que hoy se emplea *al por menor* o *al detalle*, que ‘ganaba negociando al por menor’, quizás refiriéndose a un trato comercial privado y poco legal (en alusión a la prostitución). En este sentido advierte Caíño: Agraz pudo haberse ganado la vida como criado, pero prefirió dedicarse al mundo marginal de la delincuencia. Sin embargo, y aun cuando no es descartable que no todas las actividades que haya practicado fuesen intachables, tampoco puede perderse de vista que este es un juego de burlas en el que la exageración y la broma permiten intercambiar pullas que, a menudo, rayan en la vulgaridad y lo soez.

269. *Por mal cabo*: ‘por mal fin’ o ‘por mal camino’, como sugiere González Cuenca.

270. *Remesciendo*: ‘meneando, sacudiendo’ (DCECH: *s.v. mecer*). Con este verso el autor nos regala una estrofa plurisignificativa: por un lado, según indican González Cuenca y Caíño, podemos ver la imagen de un perro moviendo la cola como metáfora de la alegría; por otro, siguiendo con el contenido sexual de los versos anteriores, a la mujer de Agraz meneando el falo de su cliente. Esta segunda lectura cobra fuerza si atendemos al complemento *rabó*, un término más plebeyo que el sinónimo *cola* y, sobre todo, empleado «hablando del de los animales o como término pintoresco aplicado al hombre» (DCECH: *s.v. rabo*).

271-273. La alabanza que el portavoz poético dirige a Agraz está cargada de ironía. Así, contra toda lógica y moral, lo tilda de *sesudo*, ‘prudente, discreto’ (DCECH: *s.v. seso*), por la simple razón de que la circunstancia de ser marido cornudo no despierta su saña («no es sañado»). En realidad, la actitud transigente de Agraz ha de ser entendida como un elemento cómico más del poema.

275. *Rapina*: ‘robo’. No regularizo la nasal en palatal porque la rima exige la alveolar: las demás palabras de la estrofa acaban en *-ina*. Lo cierto es que, aunque acabó por

imponerse *rapiña*, la forma primitiva *rapina* se utilizó durante todo el siglo XV (DCECH: *s.v.* *rapiña*); de hecho, son varios los ejemplos que, en posición de rima, pueden encontrarse en algún poema de Juan de Andújar y de Juan de Tapia (Salvador Miguel 1987: 165 y 366).

276. *Barata*: dado el contexto, ha de tomarse en la acepción ‘fraude’ (DCECH: *s.v.* *baratar*) o, como precisa Caíño, ‘engaño’, pese a que los demás editores se decantan por ‘pelea’. Entendiendo la palabra como propongo, no solo cobra sentido el verso siguiente, en el que se describe uno de los engaños practicados por nuestro personaje, sino que el término conecta el texto con **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra» (v. 25), en el que Marmolejo acusa a Agraz de tramposo valiéndose, tal vez no por casualidad, de una voz de la misma familia, *baratón*.

278. *Que rescata*: ‘con la que se hace’; es forma de *rescatar*, derivado de *catar*, que ya en Hernando del Pulgar significa ‘obtener mercancías (esp. metales) por trueque’ y desde ahí adquiere el sentido general de ‘proporcionarse, hacerse con algo’ (DCECH: *s.v.* *catar*), que conviene en el poema. Así, pues, hemos de entender que Agraz ofrece en trueque una sortija de plata por otra de oro, pero recupera la primera de forma tramposa, con lo cual, a la postre, se queda con las dos: no hay trueque. En realidad, como anota González Cuenca, el sentido es ‘roba’.

280. *Mina*: ‘fuente de generosidad’ (DME: *s.v.*) y, como se entiende en algunas partes de Andalucía, ‘manantial’ (TLHA: *s.v.*); es perífrasis para Agraz cargada una vez más de ironía, pues lo que este produce no es nada bueno, según se nos ha explicado en los versos previos, sin descartar que ya en esta época la palabra *mina* conociese una acepción similar a la que hoy día posee aplicada a ‘persona o cosa que abunda en cualidades dignas de aprecio, o de las que puede sacarse provecho’ (DLE: *s.v.*). González Cuenca, tras anotar ‘cosa preciosa’ en el sentido de ‘personaje’, equipara la expresión *tal mina* del texto a la actual *tal alhaja*, es decir, ‘tan mala persona’.

Comienza en este verso la segunda parte de la estrofa, que consiste en una gran interrogación retórica dirigida al público, con un inciso en el que el propio autor implica al auditorio con complicidad, tratando de suscitar su animadversión hacia Agraz.

281. *Malsina*: forma de *malsinar*, verbo derivado de *malsín*, ‘delator, cizañero’; en cuanto al significado, en principio, podríamos atribuirle el de ‘delatar’ o ‘acusar’, este último documentado por Corominas y Pascual en 1530 (DCECH: *s.v.* *malsín*); en el CORDE, el verso de Juan Alfonso es la primera documentación aportada (*s.v.*). En realidad, Baena no haría aquí sino recuperar el insulto *malsín*, ya utilizado en el verso 114. Dutton

y González Cuenca anotan ‘calumnia’, mas presentan la oración como enunciativa, lo que carece de sentido. En cuanto al significado, González Cuenca equipara *malsina* a ‘anda chismorreando’ en su edición de 11CG, pues ambos contribuyen a entender la secuencia como oración sustantiva de sujeto en la que, tras el falso trueque narrado antes, se justifica, en parte, la suerte que se busca este personaje. Ahora bien, el estudioso separa esta oración de la siguiente, que, a mi juicio, se integraría en la misma secuencia como yuxtapuesta, de ahí mi puntuación.

282. *Flocan*: del verbo *flocar* que, antes de 1500, el CORDE registra únicamente en Baena, y Corominas y Pascual en Juan del Encina con el significado de ‘lanzar, tirar (algo a alguien)’ (*s.v.*). Más ejemplos hay, en este período, del sustantivo *flocadura*, la mayoría de la segunda mitad del siglo XV; no obstante, interesa destacar que de los tres de los que da cuenta el CORDE, dos se deben a Juan Alfonso de Baena, lo cual, una vez más, sirve de argumento para despejar alguna duda sobre su autoría (*s.v.*). Ahora bien, no cabe aquí el sentido de ‘tiran, lanzan’, por lo cual es útil acudir al sustantivo, que significa ‘guarnición’ (DME: *s.v. flocadura*) o ‘fleco’ (VMC: *s.v.*); podemos entender, así, que de Agraz ‘sobresalen como si fuesen flecos’ los trapos que cubren su cara (v. 286). Conviene también, por ello, la opción ‘adornan’ propuesta por González Cuenca y Caíño.

282-284. Entiendo, al igual que han hecho González Cuenca y Caíño, que en este punto se produce un inciso, de ahí la puntuación (véase v. 218).

285-286. He aquí el adorno anunciado en el verso 282, que consiste, como explica González Cuenca, en ‘vendajes’ que cubren la cara maltratada por los golpes sufridos; de ahí que esté *hecha cevina*, metáfora que alude al color que adquiere la piel cuando está llena de cardenales o, según Caíño, como metáfora de las múltiples heridas.

Con esta estrofa se clausura el ciclo de las palizas descritas a lo largo del poema; de hecho, la imagen de su rostro vendado anticipa un previsible final para Agraz, del que se nos informa en el *cabo*.

286b. *Cabo*: ‘fin’; es uno de los términos utilizados, junto con *fin* y *finida*, para la última estrofa de los *dezires*. En este caso nos encontramos con un cabo poco común: su extensión es igual a la de las estrofas previas, pero, además, no comparte rimas con la que le antecede. Sin descartar que *cabo* sea un añadido editorial, no ha de olvidarse que hay otras finidas similares en el *Cancionero de Baena* y todavía alguna se da en el de *Palacio* (Tato 2016: 732).

287. *Sepultura*: aunque la forma esperada es *sepultura*, es bastante común la vacilación vocálica de la pretónica; el CORDE registra el uso de esta variante en 259 ocasiones entre 1085 y 1500 (*s.v.*).

289. *Corral*: término, de origen incierto, cuyo significado es el de ‘recinto para pelear o para encerrar el ganado’, ‘sitio cerrado y descubierto junto a una casa o dentro de ella’ (DCECH: *s.v.*). Sin duda, aquí es utilizado para hacer referencia a un cementerio existente en la zona, como afirma González Cuenca. No obstante, Baena puede tener en mente una de las dos necrópolis de la época: o bien el cementerio hebreo que se hallaba junto a la Puerta de la Judería (en el exterior), después denominada Puerta de la Carne, que daba acceso al arrabal de San Bernardo, mencionado en este mismo verso (Peláez Barranco 1996: 210); o bien un corral extramuros situado junto a la ermita de San Bernardo en donde solían enterrarse los conversos (Collantes de Terán Sánchez 1977: 447). De hecho, según este historiador, parece que la mencionada ermita «contaba con una cofradía que poseía su propio cementerio, *por lo menos*, desde mediados del XV» (ibídem: 99-100; cursiva mía), lo cual implica que su origen es anterior; de ser así, podría remontarse al tiempo en que Baena compone nuestra pieza. Cualquiera que fuese el lugar de la sepultura de Agraz, el *cabo* de nuevo lo tilda de judaizante, pues, como tal, ha de enterrarse en los cementerios habilitados para los judíos.

San Bernardo: antigua calle ‘Ancha de San Bernardo’, que da nombre a todo el barrio, caracterizado por su marginalidad. Según Collantes de Terán Sánchez, esta «viene determinada históricamente por su situación extramuros de la ciudad junto al río Tagarete, que provocaba frecuentes inundaciones» (1993: *s.v. San Bernardo*). Juan Alfonso había de conocer esta circunstancia, pues cabe relacionar las crecidas de este arroyo con las anteriormente referidas del río Guadalquivir (v. 104): el Tagarete desemboca en el gran río sevillano relativamente cerca del puente de Triana, en donde el autor sitúa a Agraz cruzando hacia Sevilla (v. 94), es decir, de camino hacia la zona céntrica de la Mar y *Plazentines*, en la que recibía palizas (vv. 118 y 120).

He de prescindir de otras referencias que González Cuenca toma de Collantes de Terán Sánchez: la presentación de la calle de la Mar como zona de mala nota no casa con el hecho de que los Marmolejo y otras familias que gozaban de una buena posición social viviesen allí (notas 118-120); además, poco peso parece tener su justificación de la marginalidad del barrio a partir de la presencia del matadero, pues este fue construido

en la época de los Reyes Católicos (Vera Aranda 1988: 110), momento que Baena, fallecido antes de 1435, no llegó a vivir, como tampoco Agraz ni Marmolejo.

290. *Tavardo*: ‘ropón de abrigo’; es voz frecuente hasta el siglo XVI (DCECH: *s.v. tabardo*). Durante el siglo XV fue prenda muy utilizada, que podía presentar aspectos variados, aunque «sus dos grandes mangas transformadas en tiras pendientes de los hombros» era característica común a todos (Bernis 1956: 40). Junto a otros elementos de la vestimenta como la *gramaya* o el *capiroto*, en la poesía medieval, el tabardo, según explica Caíño, era considerado como típicamente judío.

291. *Pardo*: ‘vestido humilde’, al igual que en épocas posteriores (TLC: *s.v.*) o, como propone González Cuenca, ‘pardillo, paño hosco’. Es posible, también, que el adjetivo sustantivado *pardo* no aluda a un tipo de tela basta, sino, como sugiere Caíño, al tono rojizo de la prenda, evocando, así, «las señales de color rojo que debían llevar los judíos como signo distintivo» (nota 111-113).

292. El hecho de que la prenda le llegue solo a la cintura puede ser otra imagen cómica para recrearse en la humillación de Agraz: tan miserable es que ni siquiera su ropa, de baja calidad, es lo suficientemente larga para cubrir su cadáver por completo.

293-295. El poeta anuncia el final de su *reparo* valiéndose de una fórmula parecida a la que Agraz utiliza contra Marmolejo en **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra»: si allí el primero escribe el *mote del pethafio* del segundo («el mayor borracho çafio / de Castilla y de Aragón»; vv. 23-24), aquí Baena procede de manera semejante, pues avanza «la su escriptura» (v. 292) del *sepulchro* (v. 295) en los versos finales, que viene a ser el epitafio.

296-299. *Rebolvedor*: ‘cizañero, chismoso, pendenciero’ (DCECH: *s.v. volver*).

Perversa: el baenense recupera este adjetivo, cuyo significado ‘sumamente malo, depravado’ había ya aplicado con anterioridad (v. 50). Es posible que aquí, además, tenga el sentido de ‘trastornada’ (DCECH: *s.v. verter*); y es que la locura por la que Agraz muere va pareja a la perversidad de que Baena lo acusa en el verso anterior. Conviene recordar que el significado de *locura* es ‘insensatez, necedad’, es decir, lo contrario de *sabiduría* (Bizzarri 2012: 132), de modo que Agraz queda caracterizado como ‘tonto, estulto, imprudente’ (DCECH: *s.v. loco*).

Juan Alfonso culmina, así, sus pullas de manera contundente, proclamando que Agraz no solo se verá afectado en vida por golpes y palizas bien merecidos, por la fama de tramposo y de cornudo..., sino que las peores de sus tachas servirán de epitafio en su tumba y recordarán el tipo de persona despreciable que en ella yace, etiqueta que perdurará en el tiempo tras su muerte.

5.4. JUAN AGRAZ

4-ID 0191 «Excelente rey, señor»

Con este *dezir* panegírico, que presenta importantes variantes entre los testimonios, el número de estrofas conservadas y el orden que estas siguen (4.2.3.1), Agraz rinde homenaje al conde de Niebla, Enrique de Guzmán, fallecido en 1436 durante el ataque a Gibraltar, en el cual participaba con sus hombres. El trágico suceso dejó honda huella entre sus contemporáneos y de ella dan cuenta, además de este poema y 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», Juan de Mena, las crónicas y también el romancero. El testimonio de nuestro hombre es de gran valor, pues este debió de formar parte del contingente armado que acompañaba al conde e intervenir en aquella batalla; además, el poeta parece haber integrado el séquito que, tras el conflicto, se desplazó de Gibraltar a Toledo para informar a Juan II y a la corte del triste desenlace del noble, hombre muy apreciado por el rey (3.3.1).

Se trata de la primera composición que, como anuncia la rúbrica, Agraz dedica a *su señor* a modo de epicedio, centrándose en la exaltación de las virtudes del noble, cuya desgraciada desaparición lloran todos los estados (ricos, plebeyos, los más humildes...). Y es que la expresión hiperbólica de dolor responde a las características de un planto por un personaje relevante, de manera que Agraz no duda en recurrir al símil con otros de la historia clásica: sitúa el caso de Enrique de Guzmán en tercera posición en orden de importancia tras el provocado por la derrota de los romanos en Cannas (segunda Guerra Púnica) y el episodio de Troya, comparaciones de las que se vale para destacar la hazaña del de Niebla y minimizar su fracaso en Gibraltar. Conocedor de la tradición cancioneril —también de la trovadoresca—, el poeta no se olvida del heredero en este reconocimiento al padre fallecido y solicita al rey un premio «a sus buenos subçesores» (v. 133). Así, pues, parece que toda la pieza sigue las pautas del antiguo *planh* o lamento fúnebre (enumeración de virtudes, lamento general, encomio del sucesor...), que posiblemente le serviría, como miembro de la casa de Niebla, para afianzar su permanencia en ella con el heredero en el condado (3.3.3); este es, por tanto, un ejemplo más de la pervivencia de la tradición trovadoresca y del propósito de esta

cierto no fue tan plañido,
 ni jamás vido persona 15
 un dolor tan dolorido.

III

Ítem vós, grand condestable,
 presidente de las huestes,
 tal señor, que siempre fuestes
 a los buenos amigable: 20
 visto dapño tan notable
 e fortuna desastrada,
 ser vos plega consolable
 a gente desabrigada.

IV

Valiente caballería 25
 e después todos estados,
 deseosos, esforçados
 de cursar la varonía:
 ¿quién buscó postremería
 en caso tan peligroso? 30
 Dezit, pues vondad vos guía,
 si mostró ser virtuoso.

V

De los moros comarcanos
 rey, señor, en los lugares
 donde se parten las mares 35
 que se llaman oceanos,
 lloros vi tan inumanos
 e tan grand lamentación
 qual non fizieron troyanos
 por Éctor, su defensión. 40

VI

Vide infinita gente
en sus plantos e tiniebla [130^{va}]
lamentar conde de Niebla
dolorosa, tristemente.
Rey gracioso, preminente, 45
por acreçentar la tierra
acavó tu buen serviente
en los autos de la guerra.

VII

Diéramos, por lealtad,
nuestros fijos a catibo 50
por ver nuestro señor bibo:
¡tanta era su vondad!
Nobles e comunidad
tan inmenso lo querían,
que'l compraran livertad 55
con los algos que tenían.

VIII

Hera franco e amado,
pacífico, sin ufana,
e de condeçión umana
por estremidad templado; 60
e después, así guardado
en la fabla de su lengua,
que a ageno ni a criado
por jamás no dexó mengua.

IX

En el magno circuito 65

do Ércoles edificó
 e donde la Ley trocó
 el perlado muy maldito,
 dapño vi tan infinito
 todo el pueblo lamentar, 70
 que no sé fundar escrito
 que lo pueda recontar.

X

Los ricos omnes traían
 muy pobres las vestiduras: [130^{vb}]
 desfechos en sus figuras 75
 tristemente se aflegían.
 En otras coplas venían
 fidalgos e çibdadanos,
 que su viso se pugnían
 e llagavan con sus manos. 80

XI

Venían de los pleveos
 tropeles e legiones
 con muy amargas diçiones,
 de vil paño sus arreos;
 niños de finos aseos 85
 rompían sus arcaduras;
 e los contra Ley, hebreos,
 teñían las coverturas.

XII

Las señoras generosas,
 muy notables en sus vidas, 90
 andaban todas carpidas;
 lloraban las religiosas,

e las vírgines graçiosas
alçaban, señor, sus braços,
e las sus fazes fermosas 95
se levavan en pedaços.

XIII

Y a los gritos e los plantos
de la gente más comuna,
que no avía tan sola una
sin fazer esquivos llantos, 100
cobijaban, todos, mantos
de gergas e de sayal.
¡Qué espantados eran quantos
vieron tan adverso mal!

XIV

Por la vatalla de Canas 105
fue mayor planto del mundo;[131^{ra}]
e pongo por el segundo
el clamor de las troyanas;
noto de las sevillanas
aquesto por el terçero, 110
de mesmas omesianas
plañiendo tal cavallero.

XV

En sepultura veril
fizo fin a su viaje
aqueste de tu linaje, 115
rey más claro que veril.
Sin sepulcro de marfil
que costase ricos algos,
se enterró en un cubil

covijado de fidalgos. 120

XVI

Tumba de su monumento
se fezieron sus criados,
con la impresión sellados
de muy puro sentimiento.
La pintura e ornamento 125
fue su sangre derramada;
memoria de tal tormento
debe ser canonizada.

XVII

Al mejor de los mejores
¡rey, señor que reys manda!, 130
—quien murió en tal demanda
e sufrió tales temores—,
a sus buenos subçesores
singular debes dar premio
e mandar a tus autores 135
que fagan rico prohemio.

XVIII

En la tu real estoria
lo manda canonizar
por que le puedan fallar [131^{rb}]
siempre viva su memoria; 140
que la soberana gloria
ya sin duda es otorgada
al que muere por vitoria
de la ley que nos fue dada.

Finida

¡Oh, corona prosperadal, 145
 tan gran pérdida notoria
 ser no puede reparada
 sin tu mano executoria.

0. Desir que fiso Juan Agrás a la muerte del conde Niebla, su señor] Dezir de Juan Agraz por la muerte del conde de Niebla MH1, Dezir que se fizo a la muerte del conde de Niebla MN23, Dezir que fizo Juan Agraz a la muerte del conde de Niebla PN12 || 1-24. *omit.* PN12 || 2-128. *omit* MH1 || 2. virtudes] vertudes MN23 || 3-148. *omit.* MN23 || 13. de Siona] dansyona || 17. Ítem] Iten || 24. giente] gente PN12 || 27. esforçados] desforçados PN12 || 28. cursar] causar PN12 || 29. quién buscó] quen buscar PN12 || 31. Dezit] desí SA10b | pues vondad] si bondat PN12 || 33. comarcanos] comarcano PN12 || 36. oceanos] orçianos PN12 || 39. fizieron] fezieron PN12 || 40. defensión] defensor PN12 || 41. Vide] Vi PN12 || 42. sus plantas] su planto PN12 | tiniebla] teniebla PN12 || 44. tristemente] e tristemente PN12 || 47. acavó tu] acabó de || 48. en ellos (*segunda e tachada en SA10b*) | de la] de SA10b || 49. lealtad] libertad PN12 || 53. comunidad] comunidades PN12 || 55. livertad] libertades PN12 || 59. condeçión] condiçión PN12 || 63. a ageno] ageno SA10b || 65. magno] mano SA10b || 66. Ércoles] Ércules PN12 || 68. maldito] maldicto PN12 || 69. dapño] lloro PN12 || 73-80. *omit.* PN12 || 79. pugnían] pugñían SA10b || 84. paño] paños PN12 || 85. niños] llenos PN12 || 86. arcaduras] cataduras PN12 || 88. teñían] tiñieron SA10b || 94. sus] los PN12 || 95. e] a PN12 || 97. plantos] llantos PN12 || 100. llantos] plantos PN12 || 101. todos] todas SA10b || 102. gergas] xerga PN12 || 105-120 *omit.* PN12 || 117. *añadido a la derecha en SA10b* || 121. monimento] movimiento SA10b || 122. criados] candados SA10b || 125. la pintura] su sepultura PN12 || 129-136 *omit.* PN12 || 129. Al] El MH1 || 130. manda] mandan SA10b || 138. manda] mande MH1 || 139. le puedan] lo pueda MH1, se pueda PN12 || 140. viva] bivo MH1 || 141. soberana] soberna SA10b || 142. ya sin duda] sin duda le PN12 || 144. fue] es PN12 || 146. tan gran] a tal PN12 || 147. ser no puede] non puede ser MH1.

Orden estrófico:

SA10b	I	II	III	IV	V	VI	VII
MH1	v. 1	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>

MN23	vv. 1-2	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
PN12	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	I	II	III	VIII

SA10b	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
MH1	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
MN23	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
PN12	VII	IV	<i>omit.</i>	V	IX	VI	<i>omit.</i>

SA10b	XV	XVI	XVII	XVIII	Finida
MH1	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	I	II	Finida
MN23	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
PN12	<i>omit.</i>	X	<i>omit.</i>	XI	Finida

66. do] que FD || 121. monumento] monumento FD || 125. pintura] sepulcro FD, sepultura D-PN12 || 133. buenos] unos PC || 138. manda] mandé PC.

NOTAS

0-2. MN23 tan solo recoge la rúbrica, en la que, a diferencia de lo que sucede en los demás testimonios, no consta el nombre del autor (*Dezir que se fizo a la muerte del conde de Niebla*), y los dos primeros versos de la composición.

1. Señor: podría tomarse como vocativo y cabría, por tanto, colocar una coma tras la palabra; sin embargo, he preferido tomar la secuencia que abre este sustantivo y que, en mi opinión concluiría en el verso 4, como modificador de «Excelente rey»; de este modo, sintácticamente la oración de relativo («el qual ha multiplicado / sus poderes e valor») incidiría sobre el sintagma «señor por virtudes muy loado». Así, el empleo de la tercera persona en «ha multiplicado» no entraña contradicción con el hecho de que en el verso 6 el portavoz poético se dirija, en cambio, al monarca con la forma de segunda persona *te*.

5. Langor: ‘abatimiento, desánimo’; pertenece a la familia de *languidez*, *languidecer*, etc. (DCECH: *s.v. lánguido*) y su uso es frecuente durante todo el siglo XV, según muestran los ejemplos que ofrece el CORDE (*s.v.*).

6-8. Agraz parece hallarse en presencia del rey, por entonces en Toledo, ante el que actúa como portavoz del grupo de gentes de armas que portan la terrible noticia sobre la muerte de Niebla (3.3.1). De ahí que se valga de las formas de primera persona del

plural *venimos* y *reçebimos*: la primera incide sobre *poblicar*, o ‘relatar’ el suceso, y la segunda lo hace sobre el *grand mal*, como el poeta describe el fallecimiento del conde. El hipérbaton del verso 7, justificado por cuestiones de rima, otorga gravedad a lo expuesto en el octosílabo.

11-12. Se trata de una perífrasis que alude a Enrique IV, al que Agraz se refiere describe como *prosperado a sí mesmo*.

13-16. *Siona*: sin duda se trata de Sion —identificada frecuentemente con Jerusalén—, una colina sagrada de la que los babilonios deportaron a un buen número de judíos para esclavizarlos en tiempos de Nabucodonosor II; según la Biblia, su cautiverio fue motivo de lamento, especialmente debido al anhelo de su tierra (*Biblia, A.T.*, Ps. 137). El poeta escribe *Siona* para cuadrar el término con las otras palabras en posición de rima: *corona* (v. 9), *razona* (v. 12) y *persona* (v. 15); sería esta una ocurrencia de esta variante para añadir a la única que el CORDE registra en el siglo XVI, en una paráfrasis de Arias Montano del *Cantar de los cantares* (*s.v.*).

Estos versos recogen la comparación entre la magnitud del lamento por la muerte del conde de Niebla y el de los judíos de Sion cuando lloran por su cautiverio (*robo*, v. 13); el recurso de las referencias bíblicas —más adelante se valdrá de otras históricas— es muy frecuente en este tipo de composiciones laudatorias, pues sirven al poeta para conferir realismo al hecho que relata; no ha de olvidarse que «la Biblia es primordialmente narrativa», de modo que la religión se vuelve historia (Toro Pascua 2008: 15).

17. *Ítem*: ‘también’. Pese a que en el código se lee *iten*, que también es opción válida, opto por esta forma de origen latino, que Agraz retoma en 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» (v. 9). No es esta la única vez en que el poeta emplea cultismos: lo vemos en *magno*, en este mismo poema (v. 65), o en *inobados* (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», v. 18). Además, este adverbio es bastante frecuente en los siglos XIV y XV (DME: *s.v.*), mientras la variante *iten* parece no haber gozado de éxito; de hecho, el CORDE solo registra un caso en la franja temporal aludida (*s.v.*). Según se deduce de los ejemplos encontrados en esta fuente, este término suele utilizarse en textos notariales, de medicina..., lo que me lleva a pensar que, posiblemente, también convendría en una disposición o notificación oficial, subrayando, por tanto, ese carácter del poema.

21. *Dapño*: conservo el término tal y como aparece en el texto base dado el gran número de ejemplos existentes en documentos de los siglos XIII al XV (nada menos que 434);

además, resulta especialmente frecuente durante el decenio de 1430, época en la que se encuadra este poema (CORDE: *s.v.*). Por otra parte, el sustantivo vuelve a aparecer con esta misma forma en el verso 69.

23-24. *Vos plega*: ‘os plazca’, es forma de subjuntivo del verbo *placer* (2-3Sc-ID 6787 «Poderoso dominable, v. 7). El hipérbaton está determinado por exigencias de la rima: el verso viene a decir ‘plázcaos ser consolable’, esto es, ‘tened a bien aliviar’. El adjetivo *consolable* es derivado de *consola* —este del francés *console* (DCECH, *s.v. consola*)—, y hemos de entenderlo como ‘agente de consuelo, consolador’.

Giente: forma no muy común que convive con *gente*, solución que figura en PN12, entre los siglos XIII-XV; de hecho, una de las pocas ocurrencias que el CORDE facilita nos lleva a Juan de Mena, quien, como Agraz, en el *Laberinto de Fortuna*, emplea las dos variantes (*s.v.*).

Desabrigada: ‘desamparada, abandonada’ (DME: *s.v. desabrigo*).

Estos dos versos sirven al poeta para aprovechar la tristeza que supone el motivo central del poema y solicitar el favor del poderoso condestable.

25-26. Parece describir el orden de ataque, encabezado por aquellos que poseían una montura, los caballeros, a los que seguía la infantería, de menor condición social.

28. *Cursar*: ‘correr’ (DCECH: *s.v. correr*) y, desde este significado, se utilizó también en el sentido de ‘frecuentar’ o ‘dedicarse con asiduidad a un estudio u otra cosa’ (DCR: *s.v.*). El objeto directo es *varonía*, derivado de *varón*; la palabra presenta el significado de ‘conjunto de cualidades positivas en un varón’, como ocurre en ID 2911 «Despierta, rey, con provechos», de Antón de Montoro, quien, elogiando los servicios de Fernando de Villafañe ante el rey, afirma: «Con aquella varonía, / con su sesudo saber, / con aquella franquería» (vv, 111-113).

Hemos de entender, pues, que todos los que participaban en el enfrentamiento (caballeros e infantería) querían mostrar las cualidades y capacidades que debían adornar a un varón, como el arrojo y valentía.

29-30. *Buscó*: esta es la lección de SA10b que, a diferencia del infinitivo *buscar* que se copia en PN12, conviene al relato en pasado de los acontecimientos.

Postremería: derivado de *postremero*, ‘el que ocupa el último lugar’; en este caso el sustantivo hemos de tomarlo como ‘posición final’ o retaguardia en la lucha. En 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» (v. 25) está empleado en otra acepción. Aunque la variante que triunfa es *postrimería*, la forma con *e* se documenta ya en Berceo y en *La Celestina* (DCECH *s.v. postrimero*).

El poeta se vale de una interrogación retórica para aclarar que ningún guerrero quería eludir el peligro a fuerza de esconderse en la retaguardia, idea que intensifica la valentía expresada en los primeros versos de esta octava

31. *Dezit*: dada la ambigüedad de la forma *desí* que figura en SA10b y que cabe entender como solución resultante de la fusión de la preposición *des* y el adverbio *y*, que puede significar ‘desde allí’, ‘desde ahora’, ‘por eso’ (DCECH: *s.v. y*), opto por la solución de *dezit* de PN12. Es posible suponer que, en realidad, el copista hubiese querido escribir *desit*, pues no es inhabitual en SA10b este tipo de confusión en las sibilantes.

33. *Comarcanos*: ‘fronterizos’ (DCECH: *s.v. marcar*). PN12, por error, ofrece *comarcano*, pero el sustantivo *moros* sobre el que incide este adjetivo, requiere la concordancia en plural.

34-36. Se dirige al rey Juan II mediante el doble vocativo *rey, señor*; en los últimos versos se vale de una perífrasis locativa para referirse al estrecho de Gibraltar.

37. *Ví*: por primera vez, el escritor nos revela su condición de testigo ocular de los hechos al emplear la primera persona del pretérito indefinido, *vi*, que algo más abajo vuelve a utilizar valiéndose del alomorfo *vide*, más arcaizante.

39-40. *Éctor*: son numerosos los ejemplos de *Éctor* registrados durante el siglo XV, frente a *Héctor*, variante que parece imponerse solo hacia la última década del cuatrocientos (CORDE: *s.v. Éctor y Héctor*). En cuanto a la lección de PN12, *Étor* no parece gozar de demasiado éxito, de modo que me decanto por la que esta edición ofrece.

Defensión: variante culta y antigua de *defensa* (DCECH: *s.v. defender*) que sirve al poeta para no alterar la rima con *lamentación* (v. 38) y que el copista de PN12, sin percatarse de que rompe la consonancia, posiblemente moderniza en *defensor*.

Esta es la primera alusión del vate a la materia clásica, recurso que le permite intensificar el planto de manera erudita, pues el lamento por el conde de Niebla supera la expresión de dolor de los troyanos por la muerte de Héctor a manos de Aquiles (Grimal 1981: *s.v. Héctor*). Héctor es uno de los personajes que con mayor frecuencia aparece en la poesía cancioneril (Crosas 1995: 316-317).

41. *Vide*: forma del indefinido de *ver*, que, en este caso, le permite ajustarse al cómputo octosilábico; PN12 adopta, en cambio, la variante *vi*, que acaba triunfando.

42. La solución de PN12 es *su planto*, pese a que la forma plural de SA10b, aquí escogida, no deshace el sentido: el sustantivo *gente* encierra un plural en cuanto al

significado; posiblemente el autor incidiría, así, en la manifestación individual del dolor (cada uno de los presentes plañía la pérdida).

46-48. Estas palabras no dejarían indiferente al rey, pues Agraz se encarga de recordarle que el de Niebla murió en su intento por conseguir que el reino prosperase; en definitiva, no se olvida de resaltar la figura de don Enrique como súbdito ejemplar del monarca (v. 47). Me inclino, en este caso, por la lección de PN12, que incluye el artículo en la secuencia *de la guerra*, y redondea de modo más natural el octosílabo (no ha de forzarse el hiato en *autos* como exigiría el testimonio de SA10b).

49-50. Solo el sustantivo *lealtad* de SA10b (PN12 ofrece *libertad*) aporta sentido a estos versos: por fidelidad al conde de Niebla los hombres serían capaces de entregar a sus hijos como prisioneros. Me interesa destacar que, con la forma *diéramos*, que figura en las dos fuentes, Agraz se presente a sí mismo como uno más de los hombres del conde en Gibraltar, que ya no es mero testigo, sino que comparte las mismas emociones.

53. *Comunidad*: ‘el pueblo’, por oposición al sustantivo *nobles* que precede.

SA10b vuelve a ser mejor testimonio para *comunidad y libertad* (v. 55), pues el copista de PN12 ofrece *comunidades y libertades* (v. 55), términos que riman entre sí pero no con *vondad* (v. 52) y *lealtad* (v. 49).

58. *Ufana*: ‘jactancia, vanidad’ y también ‘pompa, ostentación’. Se trata de un préstamo de la lengua de Oc, de la que se toma en castellano este sustantivo abstracto femenino, no muy frecuente (DCECH: *s.v. ufano*).

59. *Condeçión*: aun cuando esta variante no parece muy común, dado que entre los siglos XIV y XV el CORDE registra el singular *condeçión* (SA10b) en siete ocasiones y en otras once el plural *condeçiones* (*s.v.*), he optado por mantenerla en el poema y relegar al aparato la que presenta PN12 (*condición*).

61-62. *Guardado*: ‘cuidadoso’ (DCECH: *s.v. guardar*); el adjetivo está complementado por el sintagma «en la fabla de su lengua», de modo que caracteriza al conde por su discreción y mesura.

63-64. *A ageno*: introduzco la preposición *a*, de la que prescinden SA10b y PN12, pues resulta necesaria para completar el sintagma preposicional, cuyo término es el sustantivo *ageno*.

Mengua: ‘deshonra’ (DME: *s.v.*). Hemos de entender que la discreción de la que hace gala el conde nunca deja en mal lugar ni a quienes forman parte de su casa ni a los ajenos a ella, pues no los humilla.

65-66. *Magno*: cultismo con el significado de ‘gran’ (DCECH: *s.v. tamaño*) que enmiendo a partir de PN12 tras haber comprobado en el CORDE la inexistencia de *mano* en esta acepción, forma que ofrece SA10b (*s.v.*).

Circuito: ‘lugar, terreno’ (DCECH: *s.v. ir*).

Ércoles: respeto la grafía del manuscrito, pues todos los casos que conservan esta forma aparecen en documentos del siglo XV (CORDE: *s.v.*).

El poeta hace referencia a Gibraltar, plaza en la que tuvo lugar la batalla en la que perdió la vida Enrique de Guzmán; para ello, se vale de la mitología y crea la perífrasis local que necesita: en recuerdo de su paso por Tartesos, Hércules había erigido dos columnas, situadas a sendos lados del estrecho entre Europa y Libia, que equivaldrían al Peñón de Gibraltar y al de Ceuta (Grimal 1981: *s.v. Heracles*).

67-68. *Ley*: ‘religión’ (DCECH: *s.v.*).

Trocó: ‘mudó’ (DCECH: *s.v. trocar*). Sin proporcionar nombre alguno, el poeta alude a un prelado que abandonó su religión en la zona sur de la Península. Aun cuando no ha sido fácil individualizar al personaje, creo posible que se trate de una sutil referencia a Oppas, obispo de Sevilla y más tarde de Toledo en el siglo VIII. Según González Saliner, su identificación plantea algunos problemas, mas con certeza sabemos que tuvo un destacado papel en la caída del reino visigodo: hermano del rey Witiza, conspiró contra don Rodrigo con el conde don Julián en pro de la invasión de la Península; tras la batalla de Guadalete, se pasó al bando de Tarik (DBE: *s.v. Oppas*). Chalmeta Gendrón nos informa de que este último es figura destacada en la conquista musulmana, pues ocupa el Peñón, al que da nombre (DBE: *s.v. Tariq b. Ziyad*).

68. *Perlado*: ‘superior eclesiástico y constituido en una de las dignidades de la iglesia’ (DME: *s.v.*); se refiere al cargo ostentado por el innominado Oppas, al que califica de *maldito*, presumiblemente por su traición.

69-72. *Fundar*: ‘afirmar, declarar’ (DCECH: *s.v. bondo*); al ir acompañado de *escrito*, la secuencia vendría a significar ‘poner por escrito’.

Recontar: con el significado de ‘contar, referir’, su uso está especialmente ligado a la narración de acontecimientos históricos; es término frecuente en el siglo XV, según se constata a partir de los ejemplos del CORDE (*s.v.*).

Al declarar la imposibilidad general de dar cuenta por escrito del daño causado con la derrota, calificado ya de *infinito* en el verso 69, el autor se sirve del tópico de lo indecible (Curtius 1976, I: 231-235 y Casas Rigall 1995: 115) y amplifica, así, hiperbólicamente la magnitud de lo sucedido, que detalla en las siguientes estrofas.

73-80. Ofrecida por SA10b en testimonio único, esta octava da inicio a una serie de cuatro en las que el poeta desgrana los distintos grupos sociales que lloran la muerte del conde; comienza con el núcleo más destacable en la batalla, que integrarían los ricos hombres, los hidalgos y los ciudadanos que, quizás, integrarían las milicias concejiles. La desesperación expresada en los versos finales da cuenta del alcance de la desolación por el fallecimiento de Enrique de Guzmán.

Ommes: ‘varones, hombres’; es un arcaísmo, pues su uso solo se prodiga hasta mediados del siglo XIV (DME: *s.v. omme*).

Coplas: aun cuando en el *Cantar de Mío Cid*, la *copla* designa la ‘grupa o cola de caballo’, posiblemente porque su origen sea cercano al occitano *cropa*, su acepción más común en la Edad Media es la de ‘estrofa’, bien conocida en la poesía cancioneril, al igual que sucede en catalán y en occitano con *cobla*, descendiente popular de COPULA, ‘lazo, unión’ (DCECH: *s.v. copla*). En mi opinión, hemos de pensar que aquí la palabra estaría empleada en el sentido de *cobre*, forma también existente en el castellano medieval, según Corominas y Pascual tomada probablemente del catalán *coble*, ‘pareja’, y que figura en expresiones como «cobre de bestias» o «cobre de ajos» y que, en andaluz y extremeño, significaba todavía a comienzos del siglo XIX, «el número de 5 o más yeguas aparejadas para trillar» (ibídem). No constituye una novedad que el poeta acuda a vocablos de otro origen y, menos aún, que se valga de algún dialectalismo andaluz (4.2.2), por lo que no debemos desechar esta opción, tanto más cuanto que su encaje en el contexto resulta factible: sin duda, y aunque nada se precisa al respecto, los ricos hombres, a los que alude en la primera parte de la octava, no marcharían a pie, como simples peones, y mentalmente el público de la época los imaginaría en su montura; de ellos se distinguirían los «fidalgos e çibadanos», que figuran a continuación, los cuales, aunque igualmente montarían alguna cabalgadura, esta sería distinta a la de los ricos hombres, que disponían de más y mejores animales. Y es que, como percibimos ya en el *Cantar de Mío Cid*, era habitual que, además del caballo de guerra (*destrero*), aquellos contasen con un caballo de viaje (*palafren* o *amblador*) e incluso con alguna montura de carga para el equipaje (Montaner 1993: 216 y 554-555). Con todo, tampoco puede descartarse que estemos ante un error del copista y que en el original figurase la voz *ropas* (quizás en la variante *robas*, conocida en el oriente peninsular), especialmente teniendo en cuenta que antes y después se menciona el atavío de los mencionados en el cortejo (vv. 73-74 y 84).

Plebeos: la variante más utilizada para este adjetivo es *plebeyo*, empleada ya por el canciller Pedro López de Ayala; sin embargo, también se registra *plebeo*, de la que el CORDE recoge hasta 34 ocurrencias, todas registradas en textos de la segunda mitad del siglo XV, de modo que la del poema sería un ejemplo más que, simplemente, se habría representado con la letra *v* (*s.v. plebeyo, plebeyos y plebeo, plebeos*). En este caso, aun cuando nada se advierte sobre las cabalgaduras y pese a que la legión era un ‘cuerpo de tropa romana compuesto de infantería y caballería, que se dividía en diez cohortes’ (Gago-Jover 2002: *s.v.*), hemos de pensar que predominaban los peones, especialmente porque se integran en el grupo de los plebeyos, que contrasta con el anterior (aquí el poeta incluye también a los niños y a los judíos, que simplemente formarían parte de los participantes en el duelo).

Viso: ‘rostro’ (DCECH: *s.v. ver*).

Pugñían: ‘castigaban, hacían daño’. El copista de SA10b escribe, sin embargo, *pugñían* alterando posiblemente el modelo del que copiaba, que, sin duda, no ofrecía una forma del paradigma verbal de *pugnar* o *puñar*, ‘luchar’ (DCECH: *s.v. puño*), sino de *punir* o *puñir*, ‘castigar’ (DCECH: *s.v. pena*). El CORDE no registra ejemplos de *pugñir*, solución en la que la palatalidad de la nasal se marca doblemente (con la *g* antes de la *n* y con una innecesaria tilde de nasalidad); son frecuentes, en cambio, los de *pugnir* entre y 1350 y 1499 (*s.v. pugni**).

83. *Dicciones*: ‘formas de expresión’ (DCECH: *s.v. dicción*) que, calificadas de *amargas*, dan idea de los lamentos proferidos por los plebeyos.

84. *Arreos*: ‘atavíos’ (DCECH: *s.v. arreo*), en este caso ‘pobres vestiduras’.

85. *De finos aseos*: hemos de entender ‘educados, de buena crianza’ (DME: *s.v. aseos*). Una vez que, con la mención de los plebeyos, ha explicado que hombres de toda condición social se hallaban presentes, ahora el poeta atiende a otros grupos diferenciables en la comunidad; comienza por proporcionarnos la visión de los «niños de finos aseos» llorando la muerte del conde. Al tratarse de un nuevo elemento en la enumeración de los integrantes del cortejo fúnebre, solo puede considerarse válida la lección de SA10b (*niños*), pues el amanuense de PN12 copia el adjetivo *llenos*, lo que da entender que los plebeyos, vestidos pobremente (v. 84), están llenos *de finos aseos*, contradicción que no se sostiene.

86. *Arcaduras*: ‘tórax, caja del pecho’ (DCECH: *s.v. arca*); Agraz da a entender que los niños mencionados en el verso anterior ‘lloraban a pleno pulmón y sin parar’. En este caso, la lección de PN12, *cataduras*, puede tomarse como una trivialización.

88. *Teñían*: ‘mojaban, empapaban’, según el significado primitivo del término (DCECH: *s.v. teñir*). Nueva expresión de dolor en esta estrofa conseguida mediante la imagen de los hebreos y su llanto por el difunto, que llega a calar la ropa que visten. Es esta la lección de PN12 que, frente a *tiñieron* (SA10b), se ajusta a la coherencia sintáctica con las otras formas verbales presentes en la estrofa: *venían* (v. 81) y *rompían* (v. 86).

89-93. El autor dedica esta estrofa a presentarnos el lamento de las mujeres: comienza con las damas destacables y sigue con las religiosas y las vírgenes.

Carpidas: ‘desgarradas’ (DCECH: *s.v. carpir*); son las «señoras generosas, / muy notables» las que acompañan el llanto de otras muestras de dolor, pues se arañan, algo que no era únicamente propio de las mujeres (cabe recordar el llanto de Carlomagno en el fragmento conservado del *Roncesvalles*); también lo harán las *vírgenes*. El lamento de las religiosas, en cambio, es más contenido: tan solo lloran de los ojos, como hacía el Cid.

Vírgenes: ‘doncellas, muchachas’ (DCECH: *s.v. virgen*), de las que el poeta se vale para hacernos saber que distintos tipos de mujer manifiestan su dolor por la muerte del conde; estas, no con mesura como las religiosas, sino de forma más estridente.

94. *Señor*: apóstrofe que recuerda al rey como dedicatario de la composición.

96. *Levavan*: ‘arrancaban’ (DME: *s.v. levar*); con tanta fuerza se arañaban, levantando sus brazos, que arrastraban la piel de la cara.

97-103. *Plantos*: este sustantivo rima con *llantos* (v. 100). Curiosamente, el copista de PN12 ofrece los mismos términos cambiándolos de versos; es decir, *llantos* figura en el 97 y *plantos* en el 100, lo que me induce a pensar en un error por parte de alguno de los dos.

Gergas: ‘telas gruesas y toscas’ (DCECH: *s.v. jerga*). El lamento era proferido por la gente del común, elemento que cierra el cortejo del dolor presentado en las estrofas X, XI, XII y XIII.

Sayal: ‘tela basta labrada de lana burda’ (DME: *s.v. sayal*). Con este segundo tipo de tejido el autor da cuenta de las dos calidades de mantos.

La sintaxis de estos versos no resulta fácil ni evidente: el núcleo del predicado es, sin duda, *cobijaban*, cuyo sujeto es, en mi opinión, «mantos de gergas e de sayal» (elemento que entiendo portaban las gentes), en tanto que «los gritos e los plantos / de la gente más comuna» sería el objeto directo (lo cobijado); el indefinido *todos* constituye una

especie de paréntesis que, a modo de síntesis, recupera y recuerda un sujeto extendido, que queda algo lejos.

105. *Canas*: enmarcada en la segunda Guerra Púnica, la batalla de Cannas, entre cartagineses y romanos, tuvo lugar en el año 216 a.C. El poeta se vale de este sonado episodio, que supuso la mayor derrota de Roma hasta entonces, como término para comparar el duelo que supone la pérdida vivida en Gibraltar. A partir del corpus estudiado por Crosas, se deduce que esta contienda fue recordada también por Santillana hasta en tres ocasiones, mas no hay registros de su empleo en otros textos (1995: 295).

En cuanto a la grafía del topónimo, respeto la del manuscrito tras comprobar que no es esta la única ocasión en que así se recoge en textos cuatrocentistas (CORDE: *s.v.*).

108. Aun cuando en el código se lee *clamor* (o incluso *el amor*), todos los editores han leído «el clamor», solución que resulta mucho más conveniente.

Troyanas: una vez más Agraz encarece el sufrimiento vivido en Gibraltar recurriendo a la materia clásica; recuerda ahora la tragedia de la muerte de Héctor y la derrota de Troya, tras diez años de asedio a la ciudad.

109. El planto por la muerte de don Enrique ocuparía en la estimación de nuestro autor el tercer lugar en la escala de hechos luctuosos de la historia, tras la batalla de Canas y la de Troya; nótese la forma en que contextualiza al conde de Niebla: todas las sevillanas lo lloran, de modo que Sevilla sería el tercer escenario de dolor.

111. *Omesianas*: ‘homicidas’; es forma que no registran las distintas fuentes léxicas que he consultado, mas cabe asociarlo a *omezján*, ‘homicida’, voz de la que he encontrado hasta 11 ejemplos en el CORDE tanto en singular como en plural (*s.v. omezianos* y *omezianes*); y es que parece forma mucho más común *omeçida*, solución de la que incluye más de 90 ocurrencias. Habría, además, que destacar la confusión en el orden de las sibilantes, ya que en el código figura con *s*.

Mesmas: incide sobre *omesianas* para llamar la atención sobre la condición de tales mujeres.

El poeta se vale de la figura de los homicianos, delincuentes a quienes se conmutaban sus penas tras prestar servicio de armas en enclaves fronterizos; y es que esta suerte de privilegio se otorgaba en Andalucía, zona conflictiva en la que resultaba necesaria la presencia de repobladores y defensores (Córdoba de la Llave 2007: 193). De esta institución se valió Fernando IV al establecer en Gibraltar en 1310 un derecho de asilo y remisión de penas para delincuentes, y en 1333 se registra el privilegio concedido por

Alfonso XI a la villa de Tarifa (ibídem: 194). En realidad, la alusión a este tipo de delincuentes convertidos en guerreros fieros se equipara a la actitud que mostraban las sevillanas en el cortejo: la terrible furia con que estas convecinas del conde expresan su dolor equivaldría a la que hipotéticamente desataría un grupo de mujeres delincuentes (*omesianas*) convertidas en sanguinarias mercenarias en combates fronterizos con los musulmanes.

113-114. *Veril*: ‘viril’, variante no infrecuente en la Edad Media (CORDE *s.v.*); califica a *sepulcro*, por lo que cabe entender que el poeta lo considera como sepultura apropiada para quien ha demostrado su saber hacer como gran hombre que fue. Con la referencia al fin del viaje el poeta recupera la idea del hombre *viator*, cuya vida es el camino que recorre hasta la muerte, en palabras de García de Cortázar, «la peregrinación, el viaje que concluía en el cielo» (1994: 28).

115. Se liga al conde con el propio rey haciéndolo, metafóricamente, su par (no comparte su sangre, mas sí las virtudes que adornan al monarca).

116. *Veril*: ‘vidrio muy claro y transparente’ (DCECH: *s.v. berilo*). Como puede comprobarse, se trata de un *veril* distinto del que aparece en el verso 113: Agraz no duda en lisonjear a Juan II calificándolo de sincero y honesto (*claro*) por medio de la comparación con este tipo de vidrio. La repetición de la misma forma en rima nos lleva a las rimas equívocas, o *mot equivoc*, que, dada su dificultad, era recurso apreciado entre los provenzales; según Riquer, no se considera vicio, pues consiste en palabras gráficamente idénticas que pueden rimar entre sí porque tienen sentido o matiz diferente (1975: 39).

117-120. Estos versos hacen hincapié en la sencillez del conde de Niebla, cuyo sepulcro carece de la ornamentación y riqueza que un noble de su condición merece.

Cubil: ‘sitio donde las bestias se recogen para dormir’ (DCECH: *s.v.*), descrito en el verso como sepulcro del conde, para reforzar la sencillez y sobriedad comentadas. No resulta desacertado pensar en la posible identificación del *cubil* de Enrique de Guzmán con la cueva que sirvió de sepulcro a Jesús, signo de austeridad que valdría al poeta para enaltecer la calidad humana del conde.

121-124. *Monimento*: aun cuando en SA10b se lee *movimiento*, es claro que hemos de aceptar que el autor escribió *monimento*, idea que corrobora PN12, en donde con claridad figura esta voz; y es que no son infrecuentes los casos en que una *v*, *u* o *n* pueden confundirse en la escritura. Por otra parte, no es este el único ejemplo en que *tumba* y *monumento* se asocian de esta manera: entre los ejemplos del CORDE,

encuentro un texto de *La demanda del Santo Grial*, que permite, además, percibir la diferencia que entonces se establecía entre *tumba* y *monumento*: «Estando Giflete y el hombre bueno delante, e penso que yrquiesse la *tumba del monimiento* y que catasse si yazia ay, e despues yrquiola. E quando cato dentro, no fallo sino el yelmo que traxo en la dolorosa batalla. E quando vio que el cuerpo del rey no yazia ay, mostro el monumento vazio al hombre bueno, e dixo: ‘Aqui no yaze mi señor el rey’, e torno la tunba sobre el monumento como antes estaua; e pregunto otra vez al hombre bueno: ‘¿Vistes vos meter aqui el cuerpo del rey?’ ‘Por Dios, dixo el hombre bueno, nos metimos ay vn cuerpo, e las dueñas me hicieron entender que era el rey Artur; e otra cosa no os sabria yo decir’» (*s.v.*; cursiva mía). De aquí se infiere que por *tumba* cabe entender ‘cubierta o cierre de la fosa o sepultura’, en tanto *monimiento* sería la propia fosa.

Criados: la lección de SA10b es claramente *candados*, término que no hace sentido en la secuencia, mientras la de PN12 se sostiene tanto semántica como sintácticamente, pues cabe entender que los hombres del conde se convirtieron en la tumba de su sepulcro, sea porque literalmente procedieron a su enterramiento, sea porque metafóricamente rodeaban la sepultura; destaca, además, el autor cómo esos servidores se mantenían en respetuoso silencio a causa del impacto emocional del deceso.

125-128. Agraz recuerda ahora la sencillez de la sepultura del conde, en la que el único adorno es la *pintura*, y esta es la sangre que el muerto derramó. En mi opinión, evocaría, una vez más, la figura de Jesús y su sangre en la cruz, sobre todo si tenemos en cuenta el *tormento* al que hace referencia el verso 127 y el deseo de canonización expresado en el 128.

La pintura: desecho la variante de PN12 (*su sepultura*) por razones de hipermetría.

Ornamiento: respeto la grafía al tratarse de un arcaísmo, ya que así se escribe el término en el siglo XIII (DME: *s.v. ornamento*).

129-136. *Al*: lección de SA10b que se ajusta mejor a la secuencia que *El*, como figura en MH1.

Reys: las numerosas ocurrencias que el CORDE ofrece de esta voz indican que fue un término muy común durante toda la Edad Media (*s.v.*).

Manda: lección de MH1 que, a diferencia de *mandan* (SA10b) conserva la rima con *demanda* (v. 131).

Pese a la sintaxis complicada, no infrecuente en la poesía de Agraz, lo cierto es que estos versos pueden explicarse de la siguiente manera: la estrofa comienza con un

complemento indirecto de la perífrasis verbal *deves dar* (v. 134) integrado por dos secuencias yuxtapuestas, ambas precedidas de la preposición *a*: la primera recupera la figura del conde de Niebla, que queda destacado tanto por la posición que ocupa como por la políptoton nominal «Al mejor de los mejores» (v. 129), mediante la que, sin nombrarlo, consigue que la atención recaiga sobre su persona, y la oración de relativo «quien murió... e sufrió tales temores» (vv. 131-132); la segunda secuencia yuxtapuesta en función de objeto indirecto recuerda a sus sucesores (v. 133). Tal vez el copista de MH1 no alcanzase a percibir la conexión entre las dos partes yuxtapuestas del OI y simplificó la sintaxis reconvirtiendo el primer segmento en una frase nominal («El mejor de los mejores») en referencia al rey. Por otra parte, esta interpretación explica la interpelación del poeta a Juan II por medio de la hipérbole «rey, señor que reys *manda*», es decir, ‘rey de reyes’, en la que la persona y número del verbo, cuyo sujeto es el monarca, ha de estar en singular, como ofrece MH1, y no en plural, como figura en SA10b; además, como ya he sugerido, restaura la rima con *demanda* (v. 131), que queda rota en el código salmantino.

Prohemio: aun cuando el DCECH solo registra *proemio* (s.v.), ambas variantes gráficas convivieron a lo largo del siglo XV y aun en épocas posteriores (CORDE: s.v.).

En consonancia con la petición anterior para los sucesores del conde, Agraz no pierde de vista que él mismo pueda salir beneficiado de su solicitud, es decir, que consiga hacerse integrante de aquellos que escriban sobre la hazaña del conde. Quizás este poema sea resultado de su demanda, de modo que no es imposible que fuese recogido por escrito a instancias del propio Juan II y el siguiente respondiese a un encargo real. **137-138**. La secuencia es una petición al monarca (‘mándalo canonizar’) en la que el escritor se vale del modo imperativo de *mandar* (*manda*), copiado en SA10b y PN12, frente al *mande* de MH1. Solo de esta manera se consigue la coherencia necesaria con el tratamiento de tú que el poeta emplea con el rey en otras ocasiones a lo largo de la composición: «a te poblicar venimos» (v. 5), «que ser debes sabidor» (v. 6), «a la tu real corona» (v. 9), «al tu fijo prosperado» (v. 11), «acavó tu buen sirviente» (v. 47), «singular debes dar premio» (v. 134), «en la tu real estoria» (v. 137) y «sin tu mano executoria» (v. 148). Además, la anteposición del pronombre átono a la forma verbal (*lo manda*) se produce en época medieval cuando va precedido en la misma cláusula por otra palabra tónica (Penny 2006: 163), en este caso *estoria*, que se encuentra en el verso anterior. Plaza Cuervo ofrece en su inédita edición *mandé*, de lo que se desprende que el propio poeta, sujeto de esta forma verbal, sería quien ordenase la canonización de Niebla.

En cualquier caso, resulta de interés destacar que nuestro hombre interpela directamente al monarca y le sugiere que «canonice» a don Enrique «en la tu real estoria»; parece pedirle que incluya su nombre en los sucesos de los que dan cuenta sus cronistas, quizás porque en aquel momento trabajaban en la recopilación de datos sobre su reinado. Y lo cierto es que el episodio del triste final de este Guzmán encontró cabida en las crónicas reales.

139-140. Opto por la lección de SA10b, parecida a la de PN12, de las que se aparta MH1. Mientras los dos primeros ofrecen *le puedan fallar* y *se pueda fallar* (dos tipos de oración impersonal), en MH1 se lee *lo pueda*, que rompe la sintaxis, ya que, además de necesitar un sujeto difícil de encontrar, convierte el objeto indirecto (*le*) en directo (*lo*).

141-144. El poeta nos recuerda la recompensa que reciben aquellos que mueren en defensa del cristianismo, como es el caso de Enrique de Guzmán y la gloria eterna por él alcanzada al haber caído luchando por su religión.

145-148. A partir del apóstrofe exclamativo del verso 145, el poeta suplica al rey, al que se dirige con la perífrasis *corona prosperada*, que persista en el ataque contra los musulmanes para que la muerte del conde no quede impune; lo insta, así, a proseguir en la única lucha que por entonces se consideraba justa.

5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique»

Este es el segundo *dezir* que el autor dedica a la muerte de don Enrique de Guzmán durante el asedio a Gibraltar en 1436. Se trata de un testimonio único en el que, a lo largo de 64 versos, relata el episodio, destacando la heroicidad y valentía del conde de Niebla, siempre desde la perspectiva de quien muere sirviendo al poder real. Son varios los rasgos de originalidad que presenta la pieza, tanto en fondo como en forma, lo cual la singulariza en el conjunto de la producción de Agraz e incluso en el corpus cancioneril en general.

El poema, que da voz al ya fallecido conde («Yo me só el conde Enrique») para que este, en primera persona, dé cuenta de su propia muerte y de la de sus hombres, caídos como él en Gibraltar, nos proporciona una descripción de la manera en que pierden la vida, que difiere de la ofrecida por otras fuentes: mientras en este texto don Enrique fallece por espada, tanto las crónicas como los versos que Mena dedica al asunto en su *Laberinto de Fortuna* cuentan cómo cae de su barca al intentar rescatar a uno de sus hombres y se ahoga en el mar (3.3.1). Habida cuenta de la alta probabilidad de que Agraz hubiese sido testigo de un combate en el que presumiblemente participó, en tanto el ilustre cordobés, al igual que los historiadores, escribe sobre ello años después, resulta verosímil pensar que el segundo desconociese los detalles de lo sucedido, tal vez mitigados en el relato oficial, pues la muerte por decapitación del conde resultaría, quizás, impactante y poco digna.

Formalmente, tampoco este *dezir* es muy común, pues se compone de dieciséis estrofas de cuatro octosílabos en rima alterna (siguiendo el patrón de la primera copla, *abab*, pero cambiando en los consonantes); todas ellas están enlazadas por las palabras que cierran y abren cada estrofa, al modo de coplas *capfinidas*, una de las galas del trovar (Navarro Tomás 1995: 189). Al tiempo, aplica la fórmula que percibimos en no pocos romances viejos de poner el texto en boca de un personaje ya difunto, de la que se vuelve a servir en 6-ID 0380 «En casa del rey d'España»; la técnica es también empleada por Escavias y otros autores (3.4.1.3), pero, dada la fecha de composición del *dezir* (hacia 1436), habría sido Agraz uno de los poetas cancioneriles que, ya en época temprana, contribuyó de manera decisiva

a asentar un procedimiento, en principio no usual en la literatura cancioneril, del que más adelante se valdrían otros escritores.

Testimonio: MH1-122 (298^{r-v})

Ediciones: M (1980: 76-77), D-MH1 (1990-91, I: 472), AM (2003: 149-152), PC (2004: 963-965).

Métrica: 15x4, 4; a8, b8, a8, b8 // b8, a8, a8, b8. Rimas: a: -ique, -aya, -erte, -ón, -í, -ir, -eron, -eron, -eros, -érez, -era, -oya, -ó, -imos, -anos (-entes); b: -ado, -ar, -ía, -ey, -erra, -er, -ados, -é (-án), -el, -ón, -año, -ente (-i), -én, -anos, -ida; c: -ida; d: -entes (Gómez-Bravo 1998: nn. 261-12...26, 305-7). Los paréntesis indican una desviación en la rima del verso.

Juan Agraz. Otro dezir del mesmo Juan Agraz a la muerte del dicho conde de Niebla, en que razona el mesmo conde.

I

Yo me só el conde Enrique,
de Niebla fue mi condado:
¡por el mundo se publique
dónde yo fui sepultado!

II

Sepultado fui en la playa 5
de la costa de la mar,
ferido de un' azagaya
combatiendo a Gibraltar.

III

Gibraltar es atán fuerte,
por partes la combatía, 10
donde yo prendí la muerte
en el aucto que debía.

IV

Devía satisfacción,
 segunt nuestra Santa Ley,
 e cumplí la promisión 15
 que yo fiz a mi buen rey.

V

A mi buen rey prometí,
 por la mar e por la tierra,
 benir donde fenesçí:
 jamigos, tal es la guerra! 20

VI

Y en la guerra es el morir,
 en la guerra es el bençer;
 non nos quesieron rendir,
 non nos quesieron prender.

VII

Como prender non quesieron 25
 ninguno de mis criados,
 cruelmente padesçieron
 ante mí descabeçados.

VIII

Descabeçados morieron [298v]
 los que aquí vos nombraré; 30
 por espada fenesçieron,
 luego yo, el capitán.

IX

Capitán e cavalleros:

murió Pedro de Esquivel;
a manera de guerreros, 35
su hermano junto con él;

X

y con él, Alfonso Pérez,
Pero Barva, Martín Cerón,
Juan Caro, el alférez,
que levava mi pendón. 40

XI

Con mi pendón e vandra
fenesçió Manuel Castaño,
murió Manuel de Ribera;
¡óyase dolor tamaño!

XII

Tamaño dolor se oya: 45
Bartolomé de la Puente;
Alfonso de Montoya
murió in continenti.

XIII

En continenti murió
Juan de las Casas también, 50
cabsa que me perdió.
¡Perdónenos Dios, amén!

XIV

Amén, porque fenescimos
en la fe de los christianos
e martirio padesçimos 55
por sanguinolentas manos.

XV

Por sanguinolentas manos
 nuestra sangre fue esparzida:
 ¡más crueles que serpientes
 es la gente descreída! 60

XVI

Esta sea la finida,
 amigos e buenas gentes:
 por aquestos padesçientes
 rogarés en esta vida.

7. un'azagaya] una zagaya.

7. un' azagaya] una sagaya M, una zagaya D-MH1, PC || 12. aucto] auto D-MH1, AM
 || 19. benir] bevir D-MH1, AM, PC || 24. prender] aprender PC || 32. yo] so M ||
 33. cavalleros] cavallero D-MH1, AM || 34. Esquivel] Esquinel D-MH1, AM || 48.
 in continenti] en continente M || 49. continenti] continente M || 53. fenescimos]
 fenescemos D-MH1, AM, PC || 55. padesçimos] padesçemos D-MH1, AM, PC.

NOTAS

1-4. Aun cuando mi puntuación no es idéntica a la de Marino y Alonso Miguel, no entraña grandes diferencias. Sin embargo, discrepo de la de Plaza Cuervo («Yo me só el conde Enrique / de Niebla, fue mi condado / por el mundo, se publique / donde yo fui sepultado»), pues el sentido se resiente. Por otra parte, esa puntuación no sigue la tónica general del poema en cuanto a la cadencia y a las unidades de sentido ofrecidas verso a verso; de hecho, Agraz tan solo se vale de algunos encabalgamientos suaves.

7. *Azagaya*: sustantivo femenino con el significado de 'lanza o pequeño dardo arrojadizo' (Gago-Jover 2002: *s.v.*). La voz está documentada en castellano desde 1295 con esta misma forma (DCECH: *s.v.*), pero los ejemplos de su uso en femenino conviven con el masculino (*un/el azagaya*) en no pocos casos entre finales del siglo XIV y principios del XVI (CORDE: *s.v.*). El copista escribe *una zagaya*, pero adopto la

solución propuesta por Alonso Miguel, que respeta el étimo *azagaya* y consigna *un*’ delante del sustantivo.

9. *Atán*: ‘tan’ (DCECH: *s.v.*).

11. *Prendé*: ‘tomé’ (DCECH: *s.v. prender*) con valor pasivo, es decir, ‘fui sorprendido por la muerte’.

12. *Aucto*: respeto la lección del manuscrito, pues he podido comprobar que los casos de *aucto* en la primera mitad del siglo XV son más numerosos que los de *auto*, solución registrada a partir de 1455. Con este término el poeta destaca el compromiso del conde de Niebla con el rey don Juan, a quien presta servicio a costa de entregar su vida.

15. *Promisión*: desarrolla la idea antes esbozada, pues, como vasallo, debe responder a su señor cuando este requiera su ayuda, que, en este caso, es de tipo militar para guerrear contra los musulmanes.

19. *Benir*: como Marino, ofrezco esta solución en lugar de *bevir*, por la que se decantan los demás editores. El examen del manuscrito no ofrece dudas al respecto, pues se aprecia la diferencia entre la *n* y la *u* (regularizada en *u*) en distintas palabras del poema; y es que, además, *benir* aporta el sentido que exigen los versos de esta estrofa: ‘prometí al rey venir aquí (a Gibraltar), lugar en el que morí’.

21-24. Los musulmanes, según el conde, no hacen prisioneros y habrían acabado con la vida de los derrotados, como precisa en la siguiente estrofa, degollándolos a espada.

33-50. Las palabras *cavalleros* y *guerreros* (vv. 33 y 35), en posición de rima en sendos versos, se copian en plural, si bien la *-s* de la primera presenta una pequeña mancha de tinta en SA10b que, pese a ello, no impide su lectura. Dutton y Alonso Miguel emplean ambos sustantivos en singular (*cavallero* y *guerrero*), solución que puede deberse a la mancha aludida, pero los editores parecen distinguir por separado a los dos primeros hombres de los demás que nombra el poeta. Así, relacionan el término *cavallero* con Pedro de Esquivel (v. 34) y *guerrero* con su hermano (v. 36), lo que justifica el empleo del singular de estas voces. Sin embargo, pienso que el texto puede entenderse desde la solución plural consignada en el códice, pues tanto *cavalleros* como *guerreros* hacen referencia no solo a Pedro de Esquivel y su hermano, presentes en esta estrofa, sino a los demás nombres que Agraz cita en las cuatro que siguen. De este modo, todos los recordados por el conde gozarían de la consideración de caballeros que murieron como guerreros, esto es, cumpliendo con el deber de auxilio militar al conde.

Interesa el hecho de que Agraz nos presente a algunos de los caídos en combate sirviendo a don Enrique, habida cuenta de que las crónicas tan solo dan noticia de la muerte del de Niebla, sin precisar la de ningún otro de los fallecidos.

Esquivel: esta vez se trata de una *u* clara que, como ya he sugerido, se diferencia de la *n* en todas las palabras de la composición. Además, los Esquivel son un linaje afecto a la casa ducal de Medina Sidonia, es decir, a los Guzmanes de Sevilla y, por tanto, al fallecido conde (Sánchez Saus 1991, I: 98); es posible que el poeta se refiera a Pedro Alonso Martínez de Esquivel, descendiente de Ruy Pérez de Esquivel y Estefanía Alonso Carrillo, que ejerció como jurado de la capital hispalense ya desde 1408 (ibídem, I: 95 y II: 364). No obstante, la ausencia de datos que confirmen su muerte en la hazaña bélica que se describe en el poema aconseja prudencia a la hora de establecer esta identificación; y lo mismo puede aplicarse a los demás caballeros citados en los versos siguientes (38, 39, 42, 43, 46, 47 y 50), de los que Agraz también confirma su fallecimiento en la batalla. En cualquier caso, no parecen nombres inventados o escogidos al azar, pues, según se verá enseguida, todos los que he podido identificar guardan relación con el desempeño de cargos administrativos en el concejo de Sevilla y pertenecen a la oligarquía local, entre la que destaca, por su importancia, la familia Guzmán. Quedan exentos de explicación genealógica aquellos de los que no he podido establecer filiación alguna, a saber: *Juan Caro* (v. 39), *Manuel de Ribera* (v. 43) *Bartolomé de la Puente* (v. 46) y *Alonso de Montoya* (v. 47); quizás se trate de caballeros o escuderos de un rango menor que, ya por su afección a la casa de Niebla y al conde, ya por su valor en la batalla, hayan merecido formar parte de la relación que ofrece Agraz en el poema.

37. *Alfonso Pérez*: quizás Alonso Pérez Martel, casado con Catalina Rodríguez de Guzmán (Sánchez Saus 1991, II: 384); en 1400 ya era veinticuatro de Sevilla y en las primeras décadas del siglo XV ocupó diversas alcaidías (ibídem, I: 164).

38. *Pero Barba*: hijo de Ruy Barba, que tuvo el favor real y supo asentar las bases para su linaje en el concejo de Sevilla; de hecho, durante tres o cuatro generaciones, los Barba ocuparán una veinticuatría (Sánchez Saus 1991, I: 47).

Martín Cerón: podría tratarse de un descendiente de Martín Fernández Cerón, que ocupó distintos cargos concejiles en Sevilla (veinticuatro, mayordomo, procurador...) e integró a su familia dentro de la aristocracia sevillana a fines del siglo XIV. Parece que su antecesor sirvió de hombre de paja de Alonso Fernández Marmolejo en la compra de Bornos en 1389 (Sánchez Saus 1991, I: 79 y 81; 2.3.2.1).

42. *Manuel Castaño*: ha de tratarse de Manuel Juan Cataño, hijo de Micer Cataño (Sánchez Saus 1991, II: 358), que fue alcalde mayor de la Tierra de Sevilla en 1413 y después mayordomo hijo-dalgo (ibídem, I: 74).

48. *In continenti*: ‘en seguida’; en la actualidad contamos con el adverbio *incontinenti*, cuyo significado es ‘al instante, prontamente’ (DLE: *s.v. incontinenti*).

50. *Juan de las Casas*: hijo de Guillén de las Casas y de Inés Fernández, fue veinticuatro de Sevilla y mayordomo a principios del XV (Sánchez Saus 1991, I: 68), además de primo carnal de su homónimo, Juan, a su vez, descendiente de Juan de las Casas y Sancha Dorta (ibídem, II: 356). Al igual que ocurre con los Martínez de Medina y los Marmolejo, estos son linajes que estuvieron ligados a las primeras expediciones a Canarias (2.3.2.2).

53-55. *Fenesçimos* y *padesçimos*: a diferencia de algunos editores, que transcriben las formas del presente de indicativo de estos verbos, coincido con Marino y ofrezco el pretérito perfecto simple de ambos; además de leerse claramente en el códice, el empleo del pasado se justifica semánticamente si tenemos en cuenta que el poeta pone en boca del conde de Niebla la narración de los acontecimientos una vez muertos él y los hombres que cita.

6-ID 0380 «En casa del rey d'España»

Este es el primer *dezir* funerario de los dos que dedica Agraz a la muerte de Juan Alfonso Pimentel, conde de Mayorga, fallecido repentinamente en 1437 cuando realizaba ejercicios militares con un criado suyo (3.3.1). El extenso poema revela el gusto del autor por la elegía, como se ha podido comprobar en los dos textos anteriores; de hecho, al igual que hace en 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique», retoma la técnica de la primera persona para dar voz al difunto noble. Sin embargo, aun cuando en el empleo de esta fórmula ambos textos se antojan semejantes, este difiere del anterior: mientras el escrito a la muerte de Enrique de Guzmán nos acerca a la heroicidad del protagonista y de sus hombres, todos caídos en combate, aquí asistimos a una suerte de reflexión que evidencia la capacidad de expresión ascético-moral del poeta (Vendrell 1945: 38). Y es que, tras el inicio de la composición, no muy habitual en los *dezires* (3.4.2.1) en este momento, Agraz pone en boca del difunto un sermón que ocupa 24 estrofas (una redondilla inicial de rimas cruzadas, 22 octavas y una finida de cuatro versos) que cierra la pieza.

Testimonios: MH1-123 (298^v-300^r), MN23-35 (253^v), MN55-14 (61^r-61^v), SA7-125 (58^r-60^v) y SA10b-211 (113^r-113^v). Texto base: SA7.

Ediciones: de MH1: D-MH1 (1990-1991, I: 472-474), PC (2004: 966-973); de MN23: D-MN23 (1990-91, II: 198); de MN55: D-MN55 (1990-1991, II: 366-368); de SA7: PGN (1884: 1-11), FD (1912-1915: II, 206-208), V (1945: 227-232), D-SA7 (1990-91, IV: 116-117), AP (1993: 132-138); de SA10b: D-SA10b (1990-1991, IV: 271-272).

Métrica: 4, 22x8, 4; a8, b8, a8, b8 // c8, d8, d8, c8, e8, e8, e8, c8 // c8, c8, c8, e8. Rimas: a: -aña, b: -orga // c: -ura, -anos, -ança, -eza, -iento, -án, -emos, -oria, -ados, -éis, -or, -enta, -ança, -udos, -igo, -ía, -anos, -ía, -ir, -eos, -orio, -iero; d: -isto, -undo, -er, -anos, -ía, -oro, -ía, -án, -arte, -erte, -ivo, -alla, -er, -entos, -erno, -ados, -ente, -éis, -erte, -ar, -ierra, -éis; e: -elto, -ía, -ió, -ento, -esa, -or, -ença, -ible, -ida, -exo, -ía, -ión, -eza, -astes, -ana, -ado, -ego, -ea, -ible, -ono, -ados, -içia; los cuatro versos de la finida retoman la rima en -ero e -içia de la última estrofa (Gómez-Bravo 1998: nn. 211-1, 261-2, 1234-1...22).

Otro dezir de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga

I

En casa del rey d'España,
do victoria Dios otorga
a su muy noble compañía,
por el conde de Mayorga.

II

Yo, el conde sin ventura, 5
vos saludo en Ihesu Cristo.
Ya sabedes que me visto
túnica de tierra pura
do seré jamás embuelto:
a este mundo non buelto 10
ninguno puede ser suelto
deque viene atal clausura.

III

¡O, mançebos cortesanos,
non fiés en ese mundo:
en el çentro muy profundo 15
mi cuerpo comen gusanos!
Moçedat e valentía
no me pudo dar valía:
a la muerte tan impía
no vale fuerça ni manos. 20

IV

¿Por debdo ni por criança,
con todo su gran poder,
qué me pudo el rey valer
a mi triste malandaça?:

si la tierra me crio, 25
 la tierra me consumió,
 que todo quanto nasció
 pasa por tal ordenança.

V

¿Qué me valió la riqueza
 de tal padre, ni ermanos 30
 et parientes tan çercanos
 en quien es tanta grandeza?
 Todo su gran ardimento
 no le puso impedimento
 a questa qu'en un momento 35
 eseguta su crüeza.

VI

El quexoso pensamiento,
 que crüel me requería,
 era el dolor que sentía
 por mi triste partimiento 40
 mi noble muxer condesa:
 ¡en la quexa más impresa,
 le pedí con mucha priesa
 gran perdón con sentimiento!

VII

Con deseo plañirán 45
 mis hermanos en su lloro,
 mas en tal custodia moro
 do jamás non me verán;
 fasta qu'el gran jugador
 mande tocar en clamor 50
 las trompas que, con remor,

los defuntos llamarán.

VIII

Presto nos levantaremos
aquel novísimo día
por aquella misma vía 55
como quando bivos fuemos;
et seremos en presençia
de la divinal esençia,
do por su final sentençia
nos conviene que pasemos. 60

IX

Unos irán a la gloria,
dond'el justo bendirán;
¿aquellos que mal dirán,
en quién ovieron victoria?:
el mundo, qu'es fallesçible, 65
y el dragón tan empeçible,
et la carne así movible
a deseo e vanagloria.

X

Mis amigos lastimados
que me quesistes sin arte: 70
el cuerpo dexat aparte
morar con los sepultados;
por el ánima aflegida
rogarés en esa vida:
no he cuenta fenesçida 75
de mis culpas e pecados.

XI

Ya, por Dios, non me lloréis
 ni vos afliga mi muerte,
 que pagué la debda fuerte,
 la qual todos pagaréis. 80

¡O, mi padre, así perplexo!
 quien vos diere de mí quexo,
 encargo, señor, vos dexo
 que gelo remuneréis.

XII

Por ser del mundo señor 85
 no querría ser oy bivo
 para el paso tan esquivo,
 de penas et de pavor,
 que pasé de l'agonía:
 mi adverso me conquería, 90
 el ángel me defendía,
 que tove por guardador.

XIII

En el libro de mi cuenta
 vanidat mucha se falla
 e la limosna se calla; 95
 lo que ove de mi renta
 me demandan relación:
 no fallan satisfaçión;
 si no por la contrición,
 sin fin oviera tormenta. 100

XIV

No tengades confiança
 en esfuerço ni en saber,
 en linajes, en poder,

en ser diestros de la lança;
ni tengades gran firmeza 105
ser salvos por fortaleza:
si caridastes pobreza,
acá es la remembrança.

XV

Si vestistes los desnudos,
si fartastes los hambrientos, 110
si tomáis los sacramentos
así como sois tenudos;
si dolientes visitastes,
si los pobres allegastes,
los enemigos ligastes, 115
que del todo quedan mudos.

XVI

Demostró el enemigo
de mis esçesos cuaderno;
por librarme del infierno,
el ángel, mi buen amigo, 120
enseñar quiso su plana
de la mi vida cristiana.
Por fallar mi obra vana,
yo quedé muy sin abrigo.

XVII

Mas aquella luç que guía 125
a los desencaminados,
los sus inojos fincados,
—¡o clemens virgo Maria!—
á, sin dubda, suplicado
que yo purgue mi pecado, 130

por lo qual seré librado
del pavor que me tenía.

XVIII

Esta es de los cristianos
la sin fin intercedente,
esta ruego comúnmente 135
por los justos e mundanos.
Por el su preçiado ruego
son delibres muchos luego
d'aquel perdurable fuego
devorante a los tiranos. 140

XIX

Enfermos de letargía,
catat que vos aviséis:
mirat cómo fenecéis
sin aver sabiduría.
Cada uno se provea, 145
d'esperança no se crea,
que la muerte así saltea
como ladrón en la vía.

XX

Era ayer mi presumir
en las armas de muy fuerte, 150
sin algún temor de muerte
buscaba dó combatir,
no pensando el açesible
et mortal daño terrible
que me fizo aborresçible 155
delante de vós partir.

XXI

En las justas et arreos
era mucho mi pensar,
no cuidando me fallar
tan en breve con los reos. 160
Oirés lo que razono
en suave, manso tono:
pido perdón et perdono,
car me parto con deseos.

XXII

A todos sea notorio 165
que mi fin aquí se çierra:
la carne come la tierra,
el alma va a purgatorio.
¡Adiós, adiós, mis amados!:
encomiéndoo mis criados, 170
que vo purgar mis pecados
al atroçe consistorio,

XXIII

por lo qual yo os requiero
que las vidas emendéis
et que no vos desaméis, 175
esto sea lo primero.
Apartá de vós malicia
et ponevos en justicia:
toda la vuestra codiçia
sea el premio duradero. 180

XXIV

D'aquel muy santo cordero
qu'espirió en el madero,

brevemente d'él espero
 provisión de mi leticia.

0. Otro dezir de Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga] Johán Agraz
(adicionado por una mano posterior) SA7, Dezir que se fezo a la muerte del conde de
 Mayorga MN23, Comiença otro tratado que fizo Juan Agraz sobre la muerte del conde
 de Mayorga, qual qu'esta escriptura, que la embiava a los mançebos de la casa del rey
 don Juan el Segundo MN55, *omit.* SA10b || 1-4. *omit.* MH1 | 1-108. *omit.* SA10b || 3.
 muy] *omit.* MN55 | 3-184. *omit.* MN23 || 10. este] esi SA7, ese MN55 || 12. deque]
 desde MH1 || 14. fiés] fiedes SA7 | ese] este MH1, MN55 || 16. gusanos] gujanos
 MH1 || 17. e] a SA7 || 18. pudo] pueden MH1 || 27. que] e MH1, MN55 | todo
 quanto] todombre *(añadido por el copista corrector)* SA7 || 30. de] nin MN55 || 33.
 ardimento] ardimiento MH1, MN55 || 34. impedimento] impedimiento *(la segunda i
 redondeada por abajo y la tercera tachada por el copista corrector)* SA7 || 35. aquesta]
 aqueste MN55 || 42. en] en la SA7 || 43. le] la MH1, MN55 | pedí] pidió MH1 || 49. qu'el (*l
 añadida por el copista corrector*) | jugador] judgador MH1, MN55 || 51. trompas]
 trompetas MN55 | remor] rumor MN55 || 53. presto] prestos MH1 || 55. por aquella
 misma vía] *omit.* MH1 || 59. su] *omit.* MN55 || 62. el] al MN55 || 63. que] se MH1
 || 64. ovieron] oviron SA7 || 65. fallestible (*l superpuesta a la e por el copista corrector*) ||
 66. empecible] imposible MN55 || 68. a deseo e] e desoo la SA7 || 70. quesistes]
 quesiestes MH1 || 71. dexat] dexado MN55 || 72. morar] morir MN55 || 73. por el]
 con la MN55 || 74. rogarés] rogaredes MN55 | esa] esta MH1 || 75. no he cuenta
 fenesçida] no he aún cuenta fenesçida MH1, noche cueta feneçida MN55 || 76. de
 mis culpas e pecados] de mis yerros acusados MH1, MN55 || 77. lloréis] lorés MH1,
 MN55 || 78. afliga] SA7 (a, l y g *repasadas por el copista corrector*), aflixa MN55 || 80.
 pagaréis] pagarés MN55 || 81. O] Et a MH1 | perplexo] perpezo SA7 || 84.
 remuneréis] remuneres MN55 || 86. querría] SA7 (*rya sobrescrito por el copista corrector*),
 MN55 | ser oy bivo] oyr ser bivo MH1, servy bivo MN55 || 89. de l'agonía] por atal
 vía *(añadido por el copista corrector)* SA7 || 90. conquerría] congría SA7 || 97. demandan]
 demanda MH1 || 100. sinfín] sin fin SA7 | demasiada confiança *(añadido a la derecha
 por otra mano)* SA7 || 103. linaies] linages MH1, MN55 | en] es MN55 || 104. la] *omit.*
 MN55 || 105. ni tengades gran] perderedes toda MH1, MN55 || 108. acá es] darás
 MH1 || 109. vestistes] visitastes MH1 || 111. tomáis] tomastes MH1, MN55;
 sacramentos] sacramentos SA10b || 112. sois] soes MH1, sodes MN55 || 113.

dolientes] de lieves SA7 | visitastes] visitestes SA7, vesitastes SA10b || 115. ligastes] llegastes MH1 || 120. El] Al SA7 || 121. enseñar] demostrar MH1 | quiso] que so SA7 || 123. fallar] favlar SA7 | vana] buena MH1 || 126. a] de MH1 | desencaminados] descaminados MH1 || 129. á, sin dubda] así en dubda MN55 || 130. purgue] punge SA7, pulgue MH1, purge SA10b || 131. lo] la MN55, SA10b || 135. comúnmente] omillmente MH1 || 138. delibres] libres MH1 || 141. letargia] litargia MH1, MN55 || 143. feneçéis] fenesçedes MH1 || 146. crea] vea MN55, SA10b || 150. en las armas de muy] de las armas y de MH1, MN55, SA10b || 151. algún] aver MH1 || 152. do] su MH1 || 153. açesible] arçesible MH1 || 154. mortal] cruel MH1 || 157. arreos] areos SA7, MH1 || 159. no cuidando me] non me pensando MH1 || 163. pido] pedí MH1 || 164. car] ca MH1 | parto] parti MN55, SA10b || 166. se çierra] se ençierra MN55, sençierra SA10b || 162. carne] cuerpo MH1 || 168. purgatorio] prugatorio SA7 || 171. purgar] pulgar MH1 || 172. al atroçe consistorio] al [...] consistorio MH1 || 174. emendéis] emendedes MN55 || 175. desaméis] desmayéis SA7, desamedes MN55 || 180. duradero] dara deseo SA7 || 181. D'aquel] Aquel MH1, De aquel MN55 || 184. de mi letiçia] de mi litiçia MH1, de mi noticia MN55, como yo quiero SA7.

Orden estrófico:

MN55	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
MH1	<i>omit.</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII
MN23	<i>omit.</i>	7-11 <i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
SA7	I	II	III	IV	XXIII	XIV	XV	XVI
SA10b	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>

MN55	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
MH1	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
MN23	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
SA7	XVII	XVIII	XIX	XX	V	VI	VII	VIII
SA10b	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	I	II

MN55	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV
MH1	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII
MN23	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>	<i>omit.</i>
SA7	IX	X	XI	XII	XXI	XXII	XXIII	XXIV
SA10b	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X

36. essecuta] e ssecura PGN, es segura FD || 43. le] la FD, PGN, V, D-SA7 || 51. remor] temor PGN, FD, D-SA7 || 54. novísimo] monísimo PGN || 66. y el] del AP || 81. O] De PGN, FD, A V, D-SA7 || 105. en ser] en su PC || 107. si caridastes] si caridat es PGN, FD, V || 120. El] PGN, FD, V || 121. quiso] FD || 132. tenía] temía D-SA7 || 171. vo] veo V || 172. al atroçe] a la cárcel PGN, FD, V, AP || 180. duradero] dar a deseo PGN, FD, AP || 182. espiró] esperó PGN, AP.

NOTAS

0. Siendo la rúbrica de SA7 una adición posterior de un copista, que evitaría, así, la anonimidad del texto, he optado por el epígrafe que figura en MH1, no muy distinto a otros de los que se copian en aquel cancionero, en el que, sin embargo, nunca se aplica el término *tratado* recogido en MN55.

Pérez Gómez Nieva anota que la rúbrica de SA7 (*Johán Agraz*) es de una mano distinta de la que copia la composición, lo que le llevó a pensar en el conde de Mayorga como autor del poema; sin embargo, investigaciones posteriores sobre el códice salmantino sugieren una reordenación de folios y la pérdida de producción de Agraz que se antepondría a esta pieza en el *Cancionero de Palacio* (Whetnall 2016; 2.2.3).

1-4. Solo SA7 y MN55 recogen esta primera redondilla de rimas cruzadas, pues el *dezir* es acéfalo en MH1 y, debido a la pérdida de folios, SA10b contiene únicamente las últimas 10 estrofas; MN23 tampoco contiene el arranque y solo contamos con los dos primeros versos de la pieza, que se corresponden con los números 5 y 6 en esta edición. No hay constancia de la composición en MN33, como afirma Álvarez Pellitero en su edición del *Cancionero de Palacio*.

Este es uno de los *dezires* con arranque, elemento no frecuente en el género, que el poeta emplea con una finalidad introductoria en otras tres piezas (**15-ID** 0382 «Yo vos quiero revelar». **16-ID** 1860 «Leerán esta materia» y **19-ID** 2890 «Virgen, madre singular»; 3.4.2.1). En este caso, es claro que sirve de contextualización, pues nos sitúa en un entorno concreto («En casa del rey de d'España»), parece referirse al público que

estaría presente («a su muy noble compañía») e identifica al muerto al que se rinde homenaje («por el conde de Mayorga»). Es, ciertamente, rara esta introducción, pues no es habitual que se proporcionen estas referencias.

5-6. Autopresentación del conde de la que el poeta se vale para recordar su desgraciada muerte a través de la ausencia de ‘buena suerte, dicha’ (DCECH: *s.v. ventura*) y apelación a los destinatarios, en la que se anticipa el tono religioso que caracterizará su discurso.

7-8. En estos versos, de manera figurada, el portavoz nos hace saber que está muerto (viste una *túnica de tierra pura*), algo que confirma en los versos 10-13.

9. *Jamás*: con el significado de ‘por siempre’, como en muchos ejemplos de SA7 (Álvarez Pellitero 1993: 132) y en otros autores que utilizan el adverbio con este valor, como Mena (DCECH: *s.v.*).

10-11. *Este*: en SA7 se lee *a esí*, que no hace sentido, por lo que opto por la lección de MH1. El conde se está refiriendo al mundo de ultratumba en el que él se encuentra, de modo que parece más conveniente que se valga de *este*. Con todo, sintácticamente sería preferible que el sintagma preposicional estuviese encabezado por otra preposición (*de*) y no por *a*, mas, dado que en último término el sentido no se pierde, he preferido no intervenir.

Mundo non buelto: alude al mundo del más allá, un mundo ‘no revuelto, sin turbación ni alboroto’ (DME: *s.v. volver*). Nadie puede escapar de él (*ser suelto*).

12. *Deque*: ‘desde que’, valor temporal que otros ejemplos registrados en el CORDE ofrecen entre 1230 y 1495. Convive con la forma *desque*, muy común a lo largo de la Edad Media (*s.v.*).

Viene atal clausura: la utilización del verbo *venir* sitúa en el mundo de los muertos al portavoz poético.

13. El apóstrofe aclara quién es el destinatario de la composición, como adelanta la rúbrica de MN55, posiblemente debida al compilador que recogió el texto. El difunto se dirige a otros jóvenes para prevenirlos de la muerte inexorable, lo que nos permite deducir que la pieza fue difundida en un entorno cortesano.

14. *Fïës*: me valgo de esta forma verbal, presente en MH1 y MN55, en favor de la isometría, pues el texto base hace el verso hipermétrico; además, la consigno con diéresis y tilde porque se trata de la segunda persona del plural del presente de subjuntivo (modo exigido para expresar una orden o exhortación en forma negativa).

Ese: el conde advierte a los jóvenes de que no se fíen del mundo en que ellos viven (del que él se halla alejado), por lo que el demostrativo de SA7, *ese*, es el que tiene pleno sentido, frente a la forma *este* de MH1 y MN55.

15-16. El poeta no obvia la faz desagradable de la muerte y alude a los gusanos que se apoderan del cadáver. Se trata de una imagen nada excepcional en la literatura medieval, como puede comprobarse en estos versos de la conocida *Dança General de la Muerte*: «[...] gusanos royentes / que coman de dentro su carne podrida», (Morreale 1991: 30; vv. 79-80).

17. *E*: aun cuando en el manuscrito se lee *a*, solo la conjunción copulativa que une los sustantivos *moçedat* y *valentía* tiene sentido aquí, pues eran dos rasgos que caracterizaban a Mayorga antes de su muerte.

18. *Pudo*: conservo la forma del pretérito perfecto simple del texto base, pues, a pesar de que el sujeto es plural, cabe entenderlo como conjunto integrado por miembros inseparables. En MH1 se lee *pueden*, solución también aceptable.

21-24. *Debdo*: ‘parentesco’, forma antigua de *deudo* (DCECH: *s.v. deber*).

Criança: ‘trato’, significado con el que ya se utiliza en el *Libro de buen amor* (Joset 1990: 623). Es esta la primera vez que el poeta destaca la poca efectividad del poder de la realeza para evitar la muerte del conde: ni su parentesco (*debdo*), pues el de Mayorga es cuñado de Enrique de Aragón, primo de Juan II, ni la relación (*criança*) que los une ni el gran poder del rey parecen ser suficientes.

En esta primera semiestrofa, el poeta formula una pregunta a la que él mismo responde en la segunda, lo que dota al conjunto de mayor fuerza y coherencia.

Malandança: ‘infortunio, desdicha’, también utilizado por Mena en «O rabiosas temptaçiones» referido al mal de amor (Pérez Priego 1979: 114).

27. *Que todo quanto nasçió*: en SA7 se lee *que todombre que nasçió*, secuencia en la que se percibe la actuación de un copista corrector; este escribe *todombre* entre las palabras *que...nasçió*, motivado, posiblemente, por la omisión de lo que traía el verso originalmente, o porque ya estaba ilegible en el manuscrito. Aun cuando su versión encaja en forma y fondo en el octosílabo, he decidido restituirlo a partir de la lección conjunta de MH1 y MN55 (*e todo quanto nasçió*), si bien conservo la conjunción causal *que*, solo presente en SA7, pues se ajusta mejor al sentido del pasaje.

28. *Ordenança*: ‘orden de fila’ (DME: *s.v. ordenanza*), aquí ‘tránsito ordenado hacia la muerte’.

29-32. Como en la estrofa anterior, el portavoz poético formula una pregunta que responde a continuación. Si antes cuestionaba el poder real ante la muerte, ahora hace lo mismo con la riqueza y títulos de su familia.

De: es esta la lección de SA7 (también la de MH1), por la que opto en detrimento de la conjunción *nin* de MN55; aun cuando el sentido de la secuencia («*nin* tal padre ni ermanos») no se resiente con la solución de *Barrantes*, lo cierto es que la preposición *de* mejora notablemente el de toda la semiestrofa, de ahí la puntuación: «¿Qué me valió la riqueza / de tal padre, ni ermanos / et parientes tan çercanos / en quien es tanta grandeza?». Y es que el portavoz poético incide primero en la riqueza de los Benavente, de los que su padre es cabeza visible, para continuar con la posición aristocrática de la que goza todo su entorno familiar. Por otra parte, no es imposible que el amanuense de MN55 copiase *nin* influido por el otro que figura en el verso.

33-36. *Ardimento:* ‘valor, coraje’, pues proviene del adjetivo *ardido*, cuyo significado es ‘intrépido’ (DCECH: *s.v. ardido*). En su edición de MH1, Plaza Cuervo ofrece los significados de ‘valor, fogosidad’, lo que me lleva a pensar que hace derivar el término de *arder*. Aun cuando *ardimiento* parece ser la única variante posible, el CORDE registra 86 casos de *ardimento* en textos del siglo XV (*s.v.*), opción a la que recurre el poeta para ajustar el término a *impedimento* (v. 34) y *momento* (v. 35), las otras palabras rima de esta estrofa.

Impedimento: el copista corrector redondea la segunda *i* por abajo para simular una *e* y tacha una tercera *i* entre la *m* y la *e*.

A questa: aun cuando en SA7 figura en una sola palabra, dado que la forma *questa* se registra con frecuencia como alomorfo de *esta*, me inclino por la segmentación que propongo, que permite la inclusión de la preposición *a* en el complemento verbal. Es esta una perífrasis con la que alude a la muerte. El propio fallecido contesta a su anterior demanda: nada puede detener a la cruel muerte.

41-43. *Mi noble muxer condesa:* se trata de Elvira de Zúñiga y Guzmán, miembro del noble linaje de los Estúñiga (Sánchez Saus 1991, I: 296 y II: 413).

En la quexa más impresa: ‘profundamente afectada por la pena’. Así ha de entenderse el verso a partir de *impresa*, forma de participio irregular, aquí en función de adjetivo, del verbo *imprimir* (DCECH: *s.v. exprimir*), que el CORDE registra tan solo a fines del siglo XV; no obstante, dado que otras formas de este verbo se localizan con anterioridad en distintas obras, estaríamos ante la primera documentación del participio, que, en mi

opinión, en cuanto al sentido, ha de ponerse en relación con la voz *impresión* ‘efecto que las cosas causan en el ánimo’ (DME: *s.v.*).

La expresión de la pena por la partida del conde cobra especial relevancia en estos versos, pues el propio fallecido afirma haber pedido perdón a su mujer por su muerte repentina; y es que ello implica dejar una viuda joven tras dos años de matrimonio, dato que se deduce del poema siguiente, en el que Agraz nos informa de que el noble «duró en su buen espera / fasta *dos años casado*» (7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», vv. 39-40; 3.3.1; cursiva mía).

45-46. Considero muy posible que la insistencia por parte de Agraz en incluir a los familiares más cercanos del poeta en el planto (el padre, los hermanos —ya mencionados en la estrofa V—, la mujer) se explique porque aquel habría compuesto el poema por petición de la familia o, *motu proprio*, para granjearse su simpatía.

49-52. *Qu’el*: en tinta más oscura y con trazo más grueso el copista corrector añade la *l*.

El poeta hace alusión al apocalipsis o juicio final, profecía según la cual, Dios (*el gran jugador*) manda a siete ángeles tocar sus siete trompetas (*trompas*), tras cuyo sonido (*clamor*) se desencadenan muerte y destrucción; al tocar la última, la ira de Dios se consuma y se procede al juicio a los muertos (*los defuntos llamarán*) (*Biblia*, Apoc, 8, 9-11).

Clamor: ‘toque de la campana cuando tañe a finados’ (TLC: *s.v.*); aquí son las trompetas las que realizan el llamamiento.

Remor: ‘resquemor’ (TLHA: *s.v.*). El poeta se vale de este término, común en Andalucía, para describir la amargura del momento del juicio final. En MN55 se lee *rumor, lectio facilior* por parte del copista que, desconocedor del término, debió de pensar en el ruido producido por las trompetas; y es que, aun cuando casa con el contexto, estaría incurriendo en una redundancia tras el uso del sustantivo *clamor* en relación con los instrumentos mencionados. MH1 y SA7 también leen *remor*, mas en su edición del *Cancionero de Palacio*, Álvarez Pellitero ofrece el significado de ‘sonido confuso provocado por una multitud o una tempestad’; el hecho de que esta sea la acepción de la misma voz con origen catalán me obliga a desecharla, pues no es Agraz un escritor adscrito a los círculos poéticos aragoneses o del oriente peninsular.

53-56. A través de estos versos la voz del conde de Mayorga recuerda a los vivos que en el momento del juicio final se tendrá en cuenta nuestro comportamiento en vida.

Fuemos: el poeta utiliza esta forma en lugar de *fuimos* por exigencias de la rima con *levantaremos* (v. 53) y *pasemos* (v. 60).

58. *Divinal esençia*: perífrasis referida a Dios.

61-68. En la primera semiestrofa, Agraz describe dos tipos de persona que confluirán en el tribunal de Dios: los justos, que alabarán al creador (vv. 61-62), y aquellos que injurien a quienes hayan salido victoriosos del juicio (vv. 63-64).

Ovieron: aun cuando en SA7 figura *oviron* ha de ser error por *ovieron*.

Fallesçible: ‘perecedera’; es adjetivo formado a partir de *fallescer*, ‘perecer’ (DME: *s.v.*). Sin embargo, solo he localizado una ocurrencia de esta forma en Martínez de Toledo y otra de *falleçible* en la *General Estoria*; esta última ilustra con claridad el significado de la palabra: «el de sin piedat faze obra *falleçible*, mas el qui siembra justicia avrá fiel gualardón» (cursiva mía). Con pocos ejemplos también, se documentan algunos casos más del adjetivo *fallesçedero*, del que sería sinónimo (CORDE *s.v.* *fallesçible*, *falleçible*, *falleçedero* y *fallesçedero*; 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», nota 33).

Se ve la mano del copista corrector en una *l* que superpone a la *e*, que no queda clara.

Y el: Álvarez Pellitero hace una lectura errónea del manuscrito e interpreta *del*, mas un detenido examen de las capitales me lleva a pensar que la de este verso no es una *D*, por lo que ofrezco la misma solución que los demás editores.

Empeçible: ‘perjudicial, dañino’, adjetivo derivado de *empecer*, verbo bien documentado desde el siglo XIV, si bien el adjetivo, en cambio, no parece de uso frecuente; de hecho, el CORDE da cuenta tan solo de ocho ocurrencias, la primera de ellas en ID 1256 «Lo blanco es tornado color de axenuz», poema de Villasandino que Dutton y González Cuenca datan hacia 1405 (1993: 148). Sería este un ejemplo más, también de la primera mitad del siglo XV (CORDE *s.v.* *empeçible* y *empecer*). El término califica aquí al dragón en lo que cabe considerar como una nueva referencia bíblica del poeta, esta vez a Satanás, que nos remite al Apocalipsis: «Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero» (*Biblia*, Apoc, 12, 3-9). Lo cierto es que esta identificación perdura en algún bestiario medieval, como puede comprobarse en el de Cambridge, en cuya descripción del animal se asegura que «el demonio, que es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón» (Malaxecheverría 1999: 223). Y es que en el Medievo es bien conocido el mucho daño que causa el diablo, que, adoptando incluso distintas figuras, llega a engañar a monjes y eremitas, como bien nos muestra Berceo (Baños Vallejo 2015: 155-159). De ahí que Agraz se valga de la imagen del dragón como símbolo del mal en otras dos ocasiones:

14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes» (v. 39) y 18-ID 0398 «El maestre don Gutierre» (v. 28).

Movible: ‘inconstante, voluble’, sentido figurado que hemos de deducir a partir del significado recto del término (DCECH: *s.v. mover*). El adjetivo califica a *dragón*.

En esta estrofa el poeta contrapone justos, a los que espera el paraíso y son bendecidos, y pecadores, que son maldecidos; estos no alcanzan la gloria, pues su victoria se funda en logros ligados al mundo, al demonio (el dragón) y a la carne, que ya en la Edad Media eran vistos como adversarios del hombre. Agraz parece presentarlos en un orden que semeja responder a la dificultad de sortearlos, jerarquía que sigue siglos después San Juan de la Cruz cuando reflexiona sobre el tema en su «Instrucción y cautelas de que debe usar el que desea ser verdadero religioso y llegar a la perfección» y que, en cambio, se aparta del adoptado por el catecismo católico cuando establece como enemigos del alma el diablo, el mundo y la carne (Baños Vallejo 2015: 145), adversarios a los que quizás alude la estrofa XV (vv. 115-116).

70. *Sin arte*: ‘sin engaño, honestamente’ (3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra»; nota 35-36).

71-72. He optado por la forma de imperativo que figura en SA7 y en MH1: Mayorga insta a sus amigos a que dejen su cuerpo con los muertos. No obstante, la variante de MN55 (*dexado*) resulta también aceptable, aun cuando requeriría otra puntuación de la estrofa, cuya interpretación sería distinta.

Morar: con el significado de ‘quedarse, permanecer’ (DCECH: *s.v.*), parece tener más sentido que *morir* (MN55), pues la muerte del conde ya se ha producido.

73-74. Continúa Pimentel dirigiéndose a sus amigos: ya que por el cuerpo nada se puede hacer, les pide que rueguen por su alma; de ahí que la preposición *por* (SA7 y MH1) resulte más conveniente como nexos que *con* (MN55), que cambia el significado de la estrofa.

Esa: el portavoz poético reitera su alejamiento del mundo de los vivos (nota 14).

75-76. *De mis culpas e pecados*: es la lección de SA7, por la que opto en detrimento de *de mis yerros acusados*, que figura en MH1 y MN55.

78. *Afliga*: aun cuando la solución esperable es *aflija*, en SA7 se lee *afliga*, que también figura en MH1, quizás mera variante gráfica; lo cierto es que el CORDE registra en algún otro autor esta forma *afliga* (*s.v.*). En MN55 encontramos, en cambio, *aflixa*.

En SA7 se percibe la mano del copista corrector, que repasa los grafemas *a*, *l* y *g*.

81-84. *O*: a diferencia de los demás editores —que transcriben *a* o *de*—, procedo como Álvarez Pellitero y opto por esta interjección tras cerciorarme de que en el texto base el trazo del copista es idéntico en la capital que inicia «Oirés lo que razono» y «O, Clemens Virgo María» (vv. 161 y 128 respectivamente; cursiva mía); por otra parte, esta es también la lección de MN55: MH1 se aparta, en cambio, y trae *Et a*. Además, semánticamente la secuencia resulta más coherente.

Así perplexo: ‘tan desconcertado, sorprendido’. Este sintagma adjetivo describe el estado del padre de Mayorga, conde de Benavente, al saber la triste noticia de la muerte de su hijo.

Quexo: ‘queja’, acepción habitual a partir del siglo XV (DCECH: *s.v.* *quejar*).

La repentina venida de la muerte provoca en el conde deseos de zanjar asuntos pendientes en vida; por eso, el apóstrofe mediante el que recuerda a su padre se une a lo que de él solicita, a saber: le encarga salde las deudas que no ha podido atender. Es esta una consonancia difícil, que encontramos también en el *Laberinto de Fortuna* cuando Mena pone en rima *quexo* y *perplexo*: «veyéndome triste e tanto perplexo, / ovo por bueno de dar a mi quexo» (Pérez Priego 2003: 19).

86. *Querría*: el copista corrector repasa las tres últimas letras, tapando lo que había debajo.

87-88. *Paso tan esquivo de penas et de pavor*: se trata de una perífrasis para aludir a la muerte; de hecho, *paso* conoce el significado de ‘trance de la muerte’ (DME: *s.v.*), idea que amplía en los versos siguientes.

La lectura de SA7 es, sin duda, la que más se acerca a lo que el poeta escribió, pues MH1 posiblemente altera el adverbio *oy* en *oyr* (aun cuando no es imposible que el orden de la oración fuese el que, corrigiendo el error, aquí se reproduce —*non querría oy ser bivo*—, ya que desde esta secuencia, no atestiguada en ninguna de las fuentes, se comprende mejor la errónea solución *non querría servy bivo*).

En esta primera parte de la estrofa el joven fallecido expone a sus amigos la inutilidad de ostentar cargos y poder en vida, que nada ayuda en la muerte.

89. *De l’agonía*: es la lección de MH1 y MN55, ya que en SA7, como apunta Dutton, una mano posterior escribe *por atal vía*, secuencia que el copista dejó en blanco, posiblemente porque su fuente era ilegible o incompleta; no descarto que este corrector solucionase con ingenio el problema y completase el inacabado verso. A ello cabe unir el hecho de que el sustantivo *agonía* resulta mucho más pertinente, pues significa

‘angustia del moribundo’ (DME: *s.v.*), momento difícil que le toca vivir y que ya anticipa (vv. 87-88).

90. *Adverso*: ‘adversario’ (DCECH: *s.v. verter*), perífrasis aquí referida al demonio.

Conquería: ‘conquistaba’. En este caso, enmiendo la lección *congría* de SA7, fácilmente explicable a partir del testimonio de MH1 y MN55, *conquería*. Y es que cabe pensar que el copista del código salmantino se valiese de una fuente en la que figuraba *congría*, forma abreviada de *conquería*; lo cierto es que el sentido del pasaje resulta más claro aceptando esta variante en detrimento de *congría*, ya que, del mismo modo en que es clara la oposición *mi adverso* / *el ángel, que tove por guardador*, también lo es *conquería* (*mi adverso*) / *defendía* (*el ángel*). Álvarez Pellitero, conocedora de la variante de MH1, conserva, sin embargo, *congría*, que toma como «derivado de *gradi*, del mismo tipo que *agredir*. Su etimología más inmediata sería la de *congrēdi*, de la que fácilmente se deduce la voz *congrēdim*»; en cuanto al significado precisa: «su sentido inicial de ‘encontrarse’ se ampliaría al de enfrentamiento que el texto indica». Obvio otras explicaciones que más que venir en apoyo de su selección (como una posible influencia del catalán *congriar*), refuerzan, a mi juicio, la solución que propongo.

92. *Que*: introduce una oración de relativo que incide sobre *ángel* y que, tal vez, fuese especificativa, mas, debido al hipébaton, he insertado una coma.

93-96. *Vanidat*: ‘inutilidad de los logros del hombre ante la muerte, con la que todo lo humano desaparece’, concepto bíblico que parte del topos *Vanitas Vanitatum* (*Biblia*, Eccl, 1-, 2-9).

Pasada la agonía y ante el juicio divino, el conde prosigue detallando su experiencia y anuncia que, al hacer balance de lo vivido («En el libro de mi cuenta»), el resultado arroja un claro predominio de la vanidad: la limosna, que podría ejercer de contrapeso y mitigar otros comportamientos negativos, no le ayuda, pues apenas se nota (*calla*). Tampoco juega en su favor la cuenta (*relación*) que debe hacer de la *renta* (haber) de la que disfrutó en vida, una situación paralela a la que encontramos hacia el final del *Libro de buen amor* en las cuadernas que conforman el apartado rotulado en el código salmantino como *De cómo los escolares demandan por Dios*, en el que Juan Ruiz nos insta a dar limosna al escolar: «la limosna que a mí dierdes, / quando d’este mundo salierdes, / esto voa a de ayudar. / Quando a Dios dierdes cuenta / de los algos e de la renta, / escusarvos ha de afruenta / la limosna por Él far» (Joset 1990: 691).

99-100. *Contrición*: según el *Catecismo de la Iglesia Católica*, es ‘un dolor del alma y una detestación del pecado cometido con la resolución de no volver a pecar’, y ocupa el primer lugar entre los actos del penitente (Concilio de Trento: DS 1676).

Tormenta: ‘desgracia, infelicidad’ (DCECH: *s.v. torcer*), que sufriría sin fin si no fuese por la contrición; edito, pues, esta secuencia como Álvarez Pellitero, mas la interpreto y puntúo de distinta manera.

Reconoce aquí que su acto de contrición lo ha salvado de las penas del infierno; en este sentido, hemos de recordar la importancia concedida en la época a la confesión y la penitencia: la contrición era elemento necesario para alcanzar el perdón de los pecados. El tema era objeto de discusión y preocupación entre los clérigos, pero también la literatura se hace eco de él, como ocurre en el *Libro de buen amor*, en el que Juan Ruiz trata de la confesión de don Carnal y se refiere también a la contrición (Joset 1990: 485-497). Y la inquietud de Agraz por este acto de penitencia se deja ver en otros poemas suyos: **7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado», nota 25-28; **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», nota 71-72; y **18-ID 0398** «El maestre don Gutierre», notas 55-63 y 66-69.

101-106. El fallecido, que ha dedicado las estrofas anteriores a exponer su situación particular en el tránsito hacia la muerte, dedica esta copla a prevenir a los mozos cortesanos del peligro de gastar la vida en valores que poco pesan en el juicio final, para que escarmienten en cabeza ajena con su ejemplo. La estrofa está integrada por una larga oración coordinada, cuyo primer miembro ocupa los cinco versos iniciales y el segundo los dos siguientes: los advierte, en primer lugar, de que no deben confiar en el saber, el linaje, el poder o la destreza militar; luego añade que no deben confiar (*ni tengades gran firmeza*) en la *fortaleza*, porque tampoco de este modo se salvarán. Finaliza, así, la enumeración de todas aquellas características (sabiduría, cuna, poder...) en las que no ha de centrarse el hombre.

107-108. *Caridastes*: no he encontrado documentación para este verbo, que figura en los distintos testimonios que transmiten esta estrofa, mas dado que el sentido resulta claro y que puede tomarse como creación léxica a partir de *caridad* (‘si con caridad socorriste la pobreza’), he optado por no intervenir. Otros editores se decantan por la solución *caridat es pobreza*, mas no explican el significado de la secuencia.

Como no es infrecuente, Agraz cierra la copla con una rotunda afirmación en la que señala el camino para la salvación a sus coetáneos: los dos últimos versos de esta octava introducen una de las tres virtudes teologales, que se toman en consideración *acá*, es

decir, en el otro mundo (*caridad*); el adverbio nos remite, por tanto, al lugar en que se halla el portavoz poético, el conde (como ocurre con los demostrativos).

109-110. En esta estrofa, el conde se detiene en presentar la conducta que ha de seguir el hombre durante su vida para vencer al pecado; para ello se vale de la construcción condicional: la prótasis está integrada por varias secuencias yuxtapuestas que conocen una misma apódosis, localizada en los dos versos finales. Comienza por recordar dos de las obras de misericordia recogidas en la narración del juicio de las naciones: vestir al desnudo y dar de comer al hambriento (*Biblia*, Mt, 25,31-46); todavía mencionará el visitar a los enfermos, pero no olvida tampoco los sacramentos, ni el acercamiento a los pobres. El cumplimiento de estos condicionantes, como veremos, abre la posibilidad de que se cumpla la apódosis.

111-112. SA7 y SA10b leen, en sendos versos, *tomáis* y *sois*, formas de presente de indicativo de *tomar* y *ser*, y cabría pensar que no se mantiene la secuencia de los tiempos verbales que se da en el resto de la octava (*vestistes, fartastes, allegastes...*), especialmente porque en MH1 y MN55 figura *tomastes* en el verso 111, aun cuando en el 112 reaparece el presente *soes* (MH1) y *sodes* (MN55). Sin embargo, solo las formas de presente *tomáis* y *sois* se ajustan al cómputo silábico, pues MH1 y MN55 presentan una clara hipermetría.

Tenudos: ‘obligados’, como ya recoge Nebrija en 1495 (NTLLE: *s.v.*). Sigo, por tanto, a Álvarez Pellitero, que anota el término a partir del DA: *tenudo* «regularmente se junta con el verbo ser y significa estar obligado». Este participio irregular de *tener* es común en los siglos XIII y XIV (DME: *s.v. tenudo*), pues el CORDE solo registra nueve ocurrencias de la voz en singular (*tenudo*) y 17 en plural (*tenudos*) en el XV (*s.v.*), de lo que se deduce que el poeta se vale de un arcaísmo, quizás utilizado en razón de la rima.

113. *Dolientes*: como es habitual en la Edad Media el término es común para ‘enfermo’ y, además, según he señalado, visitarlos es otra de las obras de misericordia; por otra parte y, aun cuando en SA7 encontramos *de lieves*, otros testimonios ofrecen *dolientes*. Álvarez Pellitero, a diferencia de Vendrell, mantiene *de lieves*, que explica a partir del adjetivo *lieve* o ‘leve, ligero’ (DCECH: *s.v. leve*): interpreta una contraposición de esta acepción, referida a gentes de escasa consistencia social, a la gravedad de un personaje de rango, opción que resulta un tanto forzada. No ocurre así, por ejemplo, en un poema de Álvaro de Cañizares, en el que *lieves* cumple su función de complemento nominal y se ajusta a su significado real: se trata de ID 1543 «Amigo, señor, yo non

visto sayo», cuyo segundo verso dice «de gloria tan vana e *lieves* pesares» (Chas Aguión 2017: 130-131; cursiva mía).

114. *Allegastes*: ‘os acercasteis a los pobres’, una de las muchas acepciones de *allegar* (DME: *s.v. allegar*), frecuente en la Edad Media en uso transitivo, como en este caso (DCECH: *s.v. llegar*). Por otra parte, lo que aquí se expone retoma lo aconsejado sobre la caridad en la estrofa anterior (v. 107).

115-116. *Ligastes*: ‘atar, unir con ligaduras’ (DME: *s.v. ligar*); al parecer alternó con *legar*, aun cuando pronto acabó predominando la forma culta con *i* (DCECH: *s.v. ligar*).

Habiendo seguido en vida un comportamiento cristiano, los enemigos quedan ligados, esto es, atados, y también mudos: vence, así, las tentaciones del pecado (mundo, diablo y carne).

117-118. *El enemigo*: sintagma que aplica al diablo y que hemos de oponer a *el ángel* del verso 120.

Cuaderno: ‘libro en que se lleva la cuenta y razón’, según explica Álvarez Pellitero a partir de la definición del término en Alonso (DME: *s.v.*); portado por el diablo, contiene la relación de los excesos cometidos por el difunto.

120. *El*: enmiendo un error del copista y sustituyo la contracción *al* por el artículo determinado, que figura en los demás testimonios.

121. *Plana*: ‘cara de una hoja de papel’ (DCECH: *s.v. llano*). El ángel pretendía enseñar la plana que daba cuenta de las obras cristianas realizadas por Pimentel con el objeto de librarlo de las penas infernales.

123. *Fallar*: ‘hallar’ (DCECH: *s.v. ballar*); desecho la lección *favlar* de SA7 en favor de la solución de MH1, MN55 y SA10b, ya que aquella carece de sentido; además, puede explicarse como error a partir de una grafía *falar* que el copista modifica en *favlar*.

Vana: ‘inútil, infructuosa’ (DME: *s.v. vano*). MH1 ofrece *buena*, opción contradictoria que deja sin sentido el verso siguiente.

125-126. *Luç que guía*: perífrasis referida a la Virgen, a quien alude más adelante.

Descaminados: ‘los pecadores’. Es frecuente en la Edad Media el verbo *descaminar* y sus distintas formas verbales, que el CORDE registra ya desde el siglo XIII. Sin embargo, son muy pocas las ocurrencias de *descaminar* (*s.v. desencam**); de hecho, para el siglo XV el único ejemplo que se recoge es el de Agraz. Quizás por ello, el copista de MH1 opta por la forma más común *descaminados*, que causa hipometría y se aparta de los demás testimonios (SA7, SA10b y MN55).

La referencia a la Virgen como guía de los desamparados es motivo religioso que, en la poesía amorosa, frecuentemente se utiliza para referirse a la dama y sus enamorados, como puede apreciarse en «Señora de hermosura, / guía de los desdichados», del Vizconde de Altamira (Caravaggi, Wunster, Mazzocchi y Toninelli 1986: 255).

127. *Inojos fincados*: ‘arrodillados’. La combinación del sustantivo y el verbo es común en castellano medieval desde Berceo (DCECH: *s.v. hincar*).

128. *O clemens Virgo María*: invocación que figura en la *Salve Regina Misericordiae* («O clemens, o pia, o dulcis Maria»), que el poeta adapta al octosílabo. San Bernardo añade estas exclamaciones finales a la oración original en el siglo XII y, en realidad, puede decirse que todo el poema de Agraz remite a la tradición cristiana de dicha plegaria, descrita como «el gemido del alma que camina por el oscuro valle del destierro hacia las luminosas alturas de la patria celeste, e implora la ayuda de la celeste abogada». Además, uno de los manuscritos que la contiene nos informa de que el santo «es el abad del convento de los mancebos, y el que impetra el conocimiento de su salvación» (Canal 1963: 28, 46 y 76), lo cual permite establecer una clara similitud con el *dezir* de nuestro poeta, quien, por boca de Juan Pimentel, pretende instruir a los *mançebos de la casa del rey* a fin de que salven su alma.

Tanto la oración como la invocación añadida debían de ser bien conocidas en un mundo medieval guiado por la religión, pues perviven en textos cancioneriles a lo largo de todo el siglo XV: en ID 0532 «En dos setecientos e mas dos e tres», *dezir* que Francisco Imperial dedica al nacimiento del rey don Juan (Dutton 1990-1991: III, 165; v. 388); en ID 0706 «O mi Dios mi giador», plegaria que Garci Sánchez de Badajoz dirige, entre otras, a la Virgen María (Dutton 1990-1991: I, 143; v. 59); y en *La Salve Regina, rogando por los Reyes, nuestros señores*, que Pedro Marcuello compone para los Reyes Católicos (Blecua 1987: 253; vv. 121 y 131).

130. *Purgue*: ‘limpie, purifique’ (DME: *s.v. purgar*). El texto base trae *punge*, que podría entenderse como forma del verbo *pungir*, es decir, ‘afligir con vivo dolor’ (DME: *s.v.*), aunque lo esperable sería la primera persona del subjuntivo; por ello desecho esa solución en favor de *purgue*, que MN55 y SA10b escriben como *purgue* y *purge* respectivamente (MH1 lee *pulge*, que no hace sentido). Y es que no solo desde el punto de vista morfológico, sino también desde su significado resulta mejor, tanto más cuanto que en la estrofa XXII recuerda que su alma se encamina al purgatorio.

134. *Interçedente*: participio de presente de *interceder*, de la familia de *intercesión*, sustantivo de origen griego que se traduce en el Nuevo Testamento por ‘súplica’ u ‘oración’ (GTB:

s.v. interceder). Ambos conceptos están relacionados, pues la oración ¡O *clemens Virgo Maria!*, analizada en la estrofa anterior, sirve al penitente para pedirle a esta que interceda por su alma ante Dios.

El sintagma *La sin fin inteçedente* es perífrasis para la Virgen María.

138. *Delíbrres*: forma de *delibrar*, muy usual a lo largo de la Edad Media (1R5-ID 2461 «Buen señor, si libertado», nota 4).

139. *Perdurable*: opto por esta forma tras comprobar que el CORDE no registra casos de *predurable*, variante de SA7 y MH1 (*s.v.*). El adjetivo incide sobre *fuego* y la secuencia (*perdurable fuego*), como recoge Alonso, es perífrasis de *infierno* ya desde el siglo XIII (DME: *s.v. fuego*). Estamos ante la referencia bíblica al momento en que Dios condena al diablo al fuego eterno: «y de Dios descendió fuego del cielo, y los devoró. Y el diablo que los engañaba, fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde está la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche para siempre jamás» (*Biblia*, Apoc, 20, 9-13).

140. *Tiranos*: ‘cruels, injustos’ (DCECH: *s.v. tirano*). Obsérvese la conexión entre el *perdurable fuego* de la nota anterior y el adjetivo *devorante* de este verso, en el que el participio de presente, del que el CORDE tan solo aporta este ejemplo para la Edad Media (*s.v. devorante y devorantes*), describe la acción del fuego sobre los *tiranos*. Al tratarse de un término relativo a los gobernantes, cabe la posibilidad de que el poeta se dirija no solo a los *mançebos* a quienes dedica el poema, sino al mismo rey, en cuya presencia parecen hallarse todos en el momento de su composición o lectura (vv. 1-4).

141. *Letargía*: ‘letargo, enfermedad caracterizada por un estado de insensibilidad y somnolencia profunda y prolongada’; de hecho, un tratado médico del siglo XV explica «el adormecimiento muy fuerte a vueltas con velar quel dizen letargia» (DETMA: *s.v.*). Modifico el acento de *letargia* a *letargía* en favor de la rima con *sabiduría* (v. 144). Por otro lado, el CORDE (*s.v.*) registra de esta voz en documentos anteriores, lo que acerca su uso al momento de composición del poema y la trayectoria vital de Agraz.

142. *Catat*: ‘mirad, ved’, acepciones más usuales en la Edad Media (DCECH: *s.v. catar*). *Vos aviséis*: ‘vengáis en conocimiento’, acepción frecuente en los siglos XV-XVI cuando el verbo adopta forma reflexiva (DCECH: *s.v. avisar*).

143-144. El poeta exhorta a los jóvenes a adoptar una actitud sabia en la vida, lo que resume todos los consejos vertidos a lo largo del poema.

145-148. *Provea*: ‘abastezca, aprovisone’, en uso pasivo reflejo con la preposición *de* (DCR: *s.v. proveer*); en este caso, el conde reitera el consejo ofrecido a los mancebos en los versos anteriores, es decir, ‘se provean de sabiduría’ (vv. 141-144).

Tras la advertencia anterior, la voz de Pimentel recuerda la imprevisible llegada de la muerte, en la que resuena el eco de otros versículos del Apocalipsis que así exponen la amenaza divina: «Acuérdate, pues, de lo que has recibido y oído; y guárdalo, y arrepiéntete. Pues si no velas, vendré sobre ti como ladrón, y no sabrás a qué hora vendré sobre ti» (*Biblia*, Apoc, 3, 3); o estos otros, en los que la noche equivale a la vía en la que que, por sorpresa, el ladrón nos asalta: «Pero el día del Señor vendrá como ladrón en la noche; en el cual los cielos pasarán con grande estruendo, y los elementos ardiendo serán deshechos, y la tierra y las obras que en ella hay serán quemadas» (*Biblia*, II Ptr, 3, 10).

149-152. En estos versos Agraz, por boca del conde, presenta una de las principales actividades del joven Pimentel, las armas, para cuyo ejercicio parece haber buscado, en efecto, ocasiones en las que participar en pasos y justas (3.3.1).

153. *Açesible*: ‘cercano’. Tan solo contamos con otro ejemplo de esta voz en la Edad Media, pues, como explica el DCECH, «no vuelve a aparecer hasta el siglo XVIII» (*s.v. ceder*); se trata de ID 0028 «La fortuna que non çessa», de Íñigo López de Mendoza, poema en el que el término se usa en la misma acepción (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 262; v. 70).

Aun cuando ya en el XV los enfrentamientos armados entre caballeros habían perdido buena parte del peligro que entrañaban al introducir cambios en el armamento con el objeto de no causar daño mortal y habían entrado en la esfera de las fiestas (Zotz 2006: 203-204), todavía provocaban a menudo heridas de consideración y aun muertes. Aquí el portavoz poético confiesa cómo no tenía en cuenta el daño intrínseco que esas actividades, de las que parece haber sido asiduo, podían traer.

155-156. En estos versos el conde se hace aborrecible a los demás porque la muerte es causa de que los vivos aborrezcan al fallecido, tal como también recuerda Juan Ruiz en su obra: «Eres e ntal manera de mundo aborrida, / que, por bien que lo amen al omne en la vida, / en punto que tú vienes, [...] / todos fuyen d’él luego como de res podrida» (Joset 1990: 645). Pimentel parte de esta vida ante la presencia de aquellos a quienes se dirige, los mozos, algunos de los cuales debieron de presenciar el desgraciado accidente que sufrió.

157-160. *Arreos*: ‘atavío, adorno’; sustantivo derivado del verbo *arrear*, que se documenta a principios del siglo XV (DCECH *s.v.* *arrear* y CORDE: *s.v.*). Aquí la voz se coordina con *justas* y son los elementos en los que el portavoz poético pensaba, sin preocupación, en vida, por lo que hemos de pensar en que esos *arreos* son los adornos que los caballeros portaban en las justas, a veces incluso criticados por algunos tratadistas que ponían en cuestión el adocenamiento de la caballería, más preocupada por la apariencia de las armas que llevaban que por la lucha (Tato 2013: 58).

Su estado es el de los reos, los culpables, pues es sometido al juicio de Dios con aquellos que han dejado la vida.

163-164. El uso del presente de indicativo de los verbos *pedir*, *perdonar* y *partir* se debe a la forma *razono* con la que el conde anuncia su confesión en el momento final, que semeja realizar con auténtica contrición, pues la oraliza «en suave, manso tono», sinestesia que subraya su arrepentimiento. Entiendo, pues, como Álvarez Pellitero que, tras esta secuencia, el oyente escucha la petición de perdón, lo cual confiere mayor fuerza y patetismo a su súplica. Por ello, descarto la variante *pedí* de MH1 y MN55, con la que el discurso del fallecido a sus destinatarios pierde fuerza: ha llegado el final, ya no se refiere a hechos de su pasado, sino al presente, en el que ha de afrontar de manera inminente su propia muerte.

165-168. *Purgatorio*: enmiendo el sustantivo a partir de los demás testimonios, pues *prugatorio* (SA7) ha de ser fruto de una metátesis en que incurre el copista.

El conde es consciente de que ha de purgar sus pecados, como ya había anticipado en la estrofa XVII, mas ahora precisa con claridad que su alma no va al cielo, sino al purgatorio, idea que la Iglesia asume a partir del siglo XIII y que vino a aliviar el temor ante la muerte (Haindl Ugarte 2016).

172. *Al atroçe*: difiero de la transcripción que ofrecen los demás editores de SA7, que consignan *a la cárçel*, que se ajusta menos al sentido. En primer lugar, porque la *l* final del sustantivo es claramente añadida por otra mano en un momento posterior (así se percibe a partir de la tinta y del grafema, cerrado anómalamente en la parte superior); además, si nos fijamos bien en el inicio del verso, la primera *a* parece unirse con la *l* y la *a* siguientes (*ala*), de modo que, obviando la *l* final añadida, la lectura nos lleva a *ala tarçe*, con una *t* no fácilmente perceptible que se confunde con una *c*. Esta secuencia no hace sentido, pero encuentra su explicación a partir de *al atroçe*, la que figura en SA10b y MN55; al tiempo, el espacio en blanco que deja el copista de MH1 podría sugerir que

alguno de los códigos interpuestos, cuya existencia podemos suponer, planteaba problemas de lectura en ese verso que afectaron tanto en MH1 como en SA7.

El DCECH documenta el primer caso de *atroz* en un texto de 1514 (*s.v.*); en el CORDE tampoco se registran ejemplos con anterioridad a 1500, momento en que recogen seis ocurrencias (*s.v.*). Sin embargo, tampoco *atroce* o *atroçe* son usuales en la Edad Media: en el CORDE (*s.v. atroçe*) tan solo se localiza el término en el *Omero romançado* de Mena (Pérez Priego 1989: 345).

Consistorio: ‘lugar de reunión’ (DCECH: *s.v. existir*); aquí se refiere al purgatorio, mencionado antes (v. 168), pues allí también se sufre hasta alcanzar la gloria. Otros poetas de cancionero le aplican otro adjetivo, lo que cambia el significado: *çeleste consistorio*, (CORDE: *s.v. çeleste*).

174-175. *Emendéis*: ‘corrijáis las faltas’; la forma *emendar* predomina ampliamente en la Edad Media (DCECH: *s.v.*).

Desaméis: en SA7 figura *desmaeys*, variante escogida por los editores de este cancionero; Álvarez Pellitero lo explica como forma de *desmayar*, precisando que en esta época tan solo era habitual el uso del adjetivo *desmaído*. Sin embargo, tanto MN55 como MH1 nos remiten al paradigma de *desamar*: en el primero *desamedes*, que es causa de hipermetría; es MH1 el que trae la lección correcta *desaméis*.

A través del discurso del conde el poeta aconseja a los mancebos de la casa del rey que sigan el mandamiento más importante de Jesús: profesar amor al prójimo (*Biblia*, Mc, 12, 28-31). La idea nos lleva también a la máxima «Ama e serás amado», atribuida a Hecatón y recogida en *De vita et moribus philosophorum*, del inglés Walter Burley, cuyo texto en castellano fue manejado por muchos autores cuatrocentistas, entre otros, el marqués de Santillana (Lapesa 1957a: 7 y 14).

180. *Duradero*: en SA7 figura *dara deseo*, que no hace sentido y tampoco se ajusta a la rima; nuevamente enmiendo esta lectura gracias al control de los demás testimonios, que ofrecen *duradero*.

Cierra la estrofa aludiendo al único premio que dura y merece la pena, por ello, que codiciemos.

181-184. Tras las muestras de arrepentimiento por los pecados cometidos y los consejos que ofrece a los jóvenes cortesanos, la voz de Pimentel se oye por última vez para expresar su esperanza en alcanzar la alegría, algo que solo logrará merced a la intervención de Jesús.

Espiró: ‘murió’; utilizado por otros poetas como Francisco Imperial o Juan de Mena, se trata de un cultismo cuyo significado nos ha llegado a través del moderno *expirar* (DCECH: *s.v. espirar*). Ofrezco esta forma del verbo *expirar*, al igual que aparece en las demás fuentes, en lugar de *esperó* (SA7), evidente error del copista de *Palacio*, en el que pudo influir el presente de indicativo *espero* del verso siguiente.

La voz del conde se despide aludiendo a la muerte del hijo de Dios en la cruz, uno de los lugares comunes en la literatura religiosa, muy presente en la poesía de cancionero (Toro Pascua 2008, I: 136).

De mi letiçia: se concentran, como se percibe, varios errores en SA7 hacia el final del poema, posiblemente debidos al cansancio del copista; en esta ocasión allí leemos *como yo quiero*, que ni siquiera se ajusta a la rima esperada. Es posible, además, que en el códice salmantino la secuencia haya sido retocada después; MN55 ofrece *noticia*, cuyo encaje resulta mucho más forzado. Por ello, me apoyo en los otros dos testimonios, pues tanto SA10b como MH1 permiten recuperar lo que presumiblemente Agraz habría escrito, *de mi letiçia*.

Ítem era muy valiente,
—en el arnés muy asido—, 10
causa que fue fallesçido,
sin dubda, tan brevemente;
a su rey muy obediente
e por la honra pugnante;
más absente que presente, 15
a los amigos constante.

Más avía: buen semblante
amador de la verdat,
en guardar el amistat
era muy perseverante. 20

Un cruçifixo delante
el su postrimero día,
la estrema voz clamante
fue «¡valme, santa María!»

En la su postrimería 25
ovo mucha contriçión:
demandando redención
sus lágrimas despendía,
qu'el temor le afligía
de la temida carrera. 30

Dexó nuestra compañía:
está donde nos espera.

Su vida fallesçedera
fueron veinte siete años;
partir a reinos estraños 35
su deseo todo era:
de levar empresa fuera
por él era publicado.

Duró en su buen espera
 fasta dos años casado. 40

En el año que nombrado
 fue, de mil e quatroçientos
 et tres diezes —vet los cuentos—,
 el seteno acreçentado,
 este número llegado, 45
 en catorçe de febrero
 fue del mundo arrebatado
 el valiente caballero.

0. Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde Mayorga] La tarja que fizo Johán Agraz en la sepultura del conde de Mayorga SA7, Otro dezir del dicho Juan Agraz sobre la muerte del conde de Mayorga MH1 || 2. aquel] d'aquel SA7, de aquel MH1 || 3. Juan Pimentel] Juan Pementel MN55, Johán Pimentel SA7 || 5. moço e avisado] moço avisado || 6. esforçado e bien trayente] esforçado, bien trayente SA7 || 9. muy] bien || 14. honra] onra || 11. causa] caso MH1 | fue] fuese SA7 || 18. amador] et amava MH1 || 21. cruçifixo] cruçixo SA7 || 23. estrema] postrera || 25. postrimería] postremería || 29. qu'el] el MH1 | afligía] confrigía SA7 || 32. está] es | donde] adonde || 34. veinte siete] veinte et siete MH1, xxvii MN55 || 40. casado] pasados SA7 || 43. diezes] días SA7 || 44. el seteno] seteno SA7 || 46. en] a | catorçe] xiiii MN55 || 47. arrebatado] rebatado SA7.

NOTAS

0. *Tarja*: 'escudo' (DCECH: *s.v.*); se trata de una voz derivada del francés *targe* que, según especifica Gago-Jover, viene a ser un 'escudo grande' (*s.v.*). El sentido del término tiene que ver con la nobleza del difunto, pues el conde de Mayorga muere ejercitándose con las armas, como corresponde a un miembro de este estamento, y el escudo es elemento caracterizador del guerrero. A ello ha de sumarse que, como miembro de la casa de Benavente, poseía su propio blasón; de hecho, la urna que en la actualidad conserva los restos del noble, custodiada en el Museo de los Caminantes (Astorga), está coronada por una crestería en cuyo interior campea un escudo ahora liso (Regueras Grande 1998: 38-40).

Creo muy posible que la rúbrica de MN55 que introduce el epitafio que Agraz compone (*Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde Mayorga*) aludiese al hecho de que sobre su escudo, que se habría colocado en la sepultura del joven, se hubiese desplegado un pergamino con la letra del poema que nos ocupa (tal vez incluso podría haberse grabado sobre el metal), sin descartar que, antes del sepelio y a modo despedida, se hubiesen recitado los versos. Lo cierto es que algo semejante a lo que aquí planteo sucede en la despedida de Macías, de la que Gonzalo Argote de Molina da cuenta: «El cuerpo de Macías fue sepultado en la Iglesia de Santa Catalina del castillo de Arjonilla, donde llevado en hombros de los nobles caballeros y escuderos de la comarca, le dieron honrosa sepultura. *Y poniendo la sangrienta lanza encima de ella, quedó allí su lastimosa memoria en una letra, que así decía* [se copian a continuación unos versos que recoge el andaluz]» (1866: 546; cursiva mía).

1. *Aquí*: adverbio locativo, en este caso con clara función deíctica, que sitúa tanto al portavoz poético como, posiblemente, a quienes escuchaban el texto, ante la propia sepultura.

4. *Estado*: ‘situación en que está una persona o cosa’ (DME: *s.v.*). Entiendo que a continuación Agraz precisa cuál era la situación o estado en que se encontraba Pimentel, de la cual da cuenta en esta estrofa, mas también en la segunda y en parte de la tercera; de ahí el empleo de los dos puntos, puntuación que difiere de la propuesta por otros editores.

5-6. *Avisado*: ‘instruido’ (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», nota 142).

Trayente: ‘atractivo’ (DCECH: *s.v. traer*).

En MN55 las dos secuencias están coordinadas por medio de la conjunción *e*, lo que confiere a los versos un ritmo algo diferente del que ofrece SA7, en el que se hallan yuxtapuestas.

9-12. *Ítem*: ‘también’ (4-ID 0191 «Excelente rey, señor», nota 17).

Arnés: ‘cada una de las piezas que componen las guarniciones de las caballerías’ (DCECH: *s.v.*); el jinete se agarraba, así, a su montura. No se menciona, pues, al caballo, que, sin embargo, queda implícito y que es elemento esencial para diferenciar al caballero del mero peón.

Causa: es la lección de MN55, que lee como SA7, y cobra más sentido que *caso*, como figura en MH1.

Fue: a diferencia de SA7, que trae *fuese*, la solución *fue* de MN55 y MH1 evita la hipermetría del octosílabo.

En estos versos, cuya sintaxis es poco fácil, cabe entender la secuencia en que se engasta el término *arnés* como inciso aclaratorio; tras él figura un sintagma encabezado por el sustantivo *causa* que introduce una oración de relativo (“causa por la que”) con la que constituye un conjunto que incide sobre *era muy valiente* explicando el efecto o consecuencia que acarrea ese arrojamiento.

13-14. Prosigue con la enumeración de virtudes, incidiendo en que era obediente al monarca y defensor (*pugnante*) del honor (*onra*).

15-16. La última de sus virtudes es la lealtad a sus amigos, constante pese a que el conde no solía tenerlos cerca (*más absente que presente*), tal vez por su afán de participar en empresas y otras actividades caballerescas, que lo obligaban a alejarse de su entorno.

17-18. *Más:* frente a otros editores, lo entiendo como adverbio que modifica a *avía*, ‘tenía’. Es decir, en estos versos prosigue con la enumeración de características positivas del fallecido iniciada en la primera estrofa; de ahí también que me valga de los dos puntos.

Semblante: ‘aspecto, apariencia’ (DME: *s.v.*). A mi juicio, es el amor a la verdad del conde lo que origina y explica su buen semblante, interpretación que parece reforzar las precisiones que Covarrubias ofrece para esta voz: «el modo en que mostramos en el rostro alegría o tristeza, saña, temor o otro cualquier accidente [...] porque semeja en el rostro lo que uno tiene en el corazón» (TLC: *s.v.*).

21. *Cruçifixo:* interesa recordar que la finida de la composición anterior también recordaba al *muy santo cordero / qu’espíró en el madero*.

24. *¡Valme, santa María!*: al igual que hizo en 6-ID 0380 «En casa del rey d’España» (v. 128), la voz de Mayorga invoca a la Virgen por medio de una fórmula bastante común en la Edad Media, según puede comprobarse en el CORDE (*s.v. valme*). Me valgo de las comillas y de las exclamaciones porque el poeta reproduce la exclamación del conde, como evidencia la primera persona.

25-28. *Postremería:* ‘muerte’; es sustantivo ya empleado en 4-ID 0191 «Excelente rey, señor» (v. 29), si bien allí su significado es distinto. En este caso, ha de tenerse en cuenta su sentido religioso: ‘cada uno de los cuatro novísimos del ser humano’ (muerte, juicio, infierno y gloria), etapas del *Quattor hominum novissima* sobre los que el hombre debía meditar (Ferrer García 2007: 115). Se trata de elementos que no habrían de resultar desconocidos en la época, presentes ya en la *Dança General de la Muerte*, obra cuyo propósito es la «enseñanza del bien vivir» y una invitación al ejercicio activo (Morreale 1991: 9-10).

Contrición: el arrepentimiento era necesario para obtener el perdón de los pecados (6-ID 0380 «En casa del rey d'España», nota 99-100; 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», nota 71-72; y 18-ID 0398 «El maestro don Gutierre», notas 55-63 y 66-69). De hecho, para la iglesia era preciso que el penitente diese muestras externas que reflejasen su contrición; en el *Libro de buen amor* Juan Ruiz dedica un amplio pasaje a la penitencia y a los signos que el arrepentido debe evidenciar: con ellos el pecador puede salvarse del infierno (Joset 1990: 487-488). Antes de morir, el conde manifiesta su contrición: vierte lágrimas y clama redención. El público entendía que, por esta vía, evitaba las penas infernales.

Despendía: 'gastaba, derrochaba' (DCECH: *s.v. dispendio*).

29. *Afligía*: es esta la lección de MH1 y MN55, frente a SA7, que trae *confrigía*, mas no hace sentido.

30. *Carrera*: 'vía, camino', como muchos otros derivados de *carro* (DCECH: *s.v.*); aquí tiene el sentido metafórico del viaje al otro mundo.

31-32. El portavoz poético reitera la partida del conde y también el destino de toda persona, como puede deducirse del segundo verso aquí analizado: «*está donde nos espera*» (cursiva mía). SA7 y MH1 leen conjuntamente *es adonde*, que también casa en la secuencia, mas me atengo al texto base.

33. *Fallesçedera*: 'perecedera'; si en 6-ID 0380 «En casa del rey d'España» (v. 65) emplea la forma *fallesçible* en este sentido, ahora se vale de otro adjetivo de la misma familia con idéntica significación, si bien, dado el contexto, como ocurre con otros derivados de *fallir*, podría entenderse como 'pecadora', que no es infrecuente en textos de los siglos XII al XIV (DCECH: *s.v.*).

34. *Veinte siete*: edad del joven Pimentel cuando murió; en MN55 figura en números romanos (*xxvii*), mas he optado por ofrecer la cifra en letra, como así leen SA7 y MH1.

37. *Empresa*: 'acción considerable', significado que el DCECH registra más tarde en Alonso de Palacio (*s.v. emprender*), por más que en el CORDE hay ejemplos anteriores (*s.v. empresa*). A mi juicio, teniendo en cuenta el contexto en que tal voz se inscribe, es posible, además, entenderla como 'voto caballeresco', también llamado *empresa*, palabra que, según precisa Martín de Riquer, «con el tiempo pasó a designar las divisas pintadas y 'motes' de pocas palabras que usaban los caballeros en sus contiendas deportivas y, más adelante, los emblemas tan cultivados por los escritores, a partir de Alciato» (2008: 18). El caballero que hacía una promesa se abstenía de algo o bien portaba algún elemento llamativo, a veces humillante, hasta enfrentarse o participar en hechos de

armas en determinadas condiciones (ibídem: 16). Lo cierto es que el profesor catalán da cuenta de distintos votos de esta especie, el más antiguo de los cuales data de 1397 (ibídem: 19); a ello ha de añadirse que en agosto de 1435 el joven Pimentel, tras tocar la empresa del caballero alemán Roberto de Balse, se enfrenta a él, al igual que Pedro de Quiñones lo hace con el tío del señor de Balse (Basilea) y Pedro de Estúñiga con otro caballero alemán (Rosell 1953: 625; 3.3.1). Este tipo de voto «era una especie de cebo para provocar la lucha» (ibídem), que era anunciada en distintos entornos, incluso fuera del reino. Cabe, pues, suponer que el joven conde hubiese formulado algún voto y pretendiese enfrentarse a distintos caballeros, tal vez fuera de su reino, como se entrevé en los versos 35-38, y que de ellos se hubiese dado noticia; en este sentido, ha de recordarse que fallece justamente preparándose para la lucha.

40. *Casado*: el escritor nos recuerda que el conde de Mayorga murió tras dos años de matrimonio con Elvira de Zúñiga y Guzmán, con quien había contraído nupcias en Sevilla en 1435 (3.3.1; 6-ID 0380 «En casa del rey d'España», nota 41).

41-46. En estos versos se precisa con exactitud la fecha de la muerte del conde, 1437; por ello, opto por *diezes* (MH1 y MN55) en lugar de *días* (SA7), ya que especifica las decenas con que ha de contar la fecha aludida.

El Seteno: en referencia a 'siete', unidad que completa el año de la muerte de Mayorga; el artículo, que no figura en SA7, favorece la isometría.

Catorçe: día de *febrero* en que muere Pimentel; al igual que procedo en el verso 34, desarrollo el número romano (*xiii*) en letra, como se lee en SA7 y MH1.

47. *Arrebatado*: 'quitado con violencia'; término de origen árabe con el mismo sentido que tenía en el siglo XIII (DCECH: *s.v. rebato*).

8-ID 0383 «Señora doña Marina»

Dezir de loores que presumo dedica a doña Marina, probablemente relacionada con la familia del conde de Mayorga llorado en los poemas anteriores y, por ende, con los Benavente. Asociado a esta noble casa durante algún tiempo, no descarto que el propio Agraz conociese y aun tratase a esta dama, con la que coincidiría en tierras castellanas del condado o en Andalucía, en los dominios del conde de Niebla, a cuya corte también estuvo vinculado (3.3.1).

Desde el punto de vista formal, la composición presenta una combinación de tres rimas que no se repite en el vasto conjunto cancioneril (3.4.2.1), si bien coincide literalmente en gran parte con la cuarta estrofa de ID 2329 «Más clara que non la luna» de Juan de Mena, que añade un quebrado más. Y es que, en cuanto al cómputo silábico, en Agraz todos los versos son octosílabos menos el segundo de cada estrofa, que es siempre pentasílabo; en Mena el esquema métrico es similar, mas las estrofas están integradas por diez versos, de los cuales el segundo y el quinto son quebrados de cuatro sílabas.

Testimonios: MH1-126 (301^{r-v}) y MN23-34 (253^v).

Ediciones: de MH1: M (1980: 83), D-MH1 (1990-1991, I: 475), PC (2004: 981-983); de MN23: D-MN23 (1990-91, II: 198). Texto base: MH1.

Métrica: 5x9, 4; a8, a5, b8, b8, a8, c8, c8, c8, a8 // a8, 5a, c8, c8. Rimas: a: -ina, -isa, -çida, -osas, -ençia; b: -ad, -ebla, -ellas, -arças, -ales; c: -aya, -ada, -osa, -eto, -ante; los cuatro versos de la finida retoman las rimas a y c presentes en los dos últimos versos de la estrofa inmediatamente anterior (Gómez-Bravo 1998: nn. 238, 1345-1...2, 1346-1...3).

Otro dezir de Juan Agraz

Señora doña Marina,
discreta, digna
de muy grand felicidad,
donde toda la bondad

e la distreza se afina: 5
yo vos juro, si bien aya,
que la vuestra vista gaya
las desembeltas desmaya
e de vós toman dotrina.

Por aquella misma guisa 10 [301v]
que se devisa
el sol fuerte de la niebla,
e la luz de la tiniebla,
e de los llantos la risa,
es, señora, devisada 15
vuestra faz muy esmerada:
ante vós es desdonada
la que finge de más lisa.

Como luna muy cresçida,
esclaresçida, 20
que desfaze las estrellas,
pierden su beldad las bellas
ante vós, dueña garrida;
pues después de tan fermosa,
muy onesta, virtuosa, 25
fízovos Dios abundosa,
de riquezas proveída.

Vedes vós cómo las rosas
deleitosas
determinan de las çarças, 30
e de las cuervas las garças,
de los adoves las losas,
e lo blanco de lo prieto,
de lo simple, lo discreto:

¡es el vuestro gesto neto, 35
estremado en las hermosas!

Ved qué tanta diferencia
en paresçençia:
d'oro fino a los metales,
de rubís a los corales, 40
dueña de linda presencia,
así en vuestro semblante
van —alegre, radiante—;
¡non la sé tan bienandante
que vos quite la obediencia! 45

Finida

En beldad e continençia
da sentençia
aqueste pobre ditante:
¡que vos den todas el guante!

0. Otro dezir de Juan Agraz] Un incógnito a su dama || 1. Marina] María || 3-49. *omit.* MN23 || 17. desdonada] desordonada (*con or tachados*) || 30. determinan] se determinan || 32. adoves] adones || 39. a los] los || 46. En] Et n.

3. grand] grad PC || 5. distreza] destresa M, discreza PC || 18. lisa] visa M || 30. çarças] çalças M || 32. adoves] adones M || 33. lo] los PC || 38. paresçençia] presçençia PC || 45. quite] quede D-MH1, PC || 47. da] de PC || 49. todas] todos.

NOTAS

0. El epígrafe de MH1 resulta fundamental para establecer la autoría de Agraz, información ausente en MN23, en el que ninguno de los que anuncian las tres composiciones del autor allí recogidas ofrece esta información. Creo posible que el sintagma *Un incógnito* se deba a Floranes (en el *Cancionero de Martínez de Burgos* tal vez no había rúbrica alguna).

1. Marina: posiblemente Marina Pimentel, sobrina de Juan Alfonso, conde de Mayorga, perteneciente, por tanto, a la casa de Benavente, que contraería matrimonio con Gonzalo Osorio (Fernández del Hoyo 2013: 343; 3.3.1). MN23 ofrece *María*, hecho que debió de motivar a Dutton a considerar que se trataba de una composición distinta y, por tanto, a otorgarles un número ID diferente (4355 en MN23 y 0383 en MH1). No obstante, como ya he señalado, pienso que estamos ante dos testimonios de la misma pieza en la que, probablemente, algún copista no desarrolló la abreviatura que, interpretando una tilde de nasalidad, modificaría *María* en *Marina* (3.2.2 y 4.2.3.1).

2. Discreta: ‘sensata’, a partir del verbo DISCERNERE, ‘discernir, distinguir’ (DCECH: *s.v. cerner*). Este adjetivo reúne las cualidades de la inteligencia y la prudencia, y su uso es muy corriente en textos cuatrocentistas (González Cuenca 2004, V: 205-206; **12P-ID 0329** «Si gran fortaleza, templança y saber», nota 25; y **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», nota 44).

En MN23 se coordinan los adjetivos mediante la conjunción *e* («discreta e dina»), opción válida que desecho en favor de la ofrecida por el texto base.

2-5. Distreza: ‘cualidad del que por arte o práctica ejecuta las cosas materiales bien y prestamente’ (DCR: *s.v.*); más frecuente que *destreza* en el primer tercio del siglo XV (CORDE: *s.v.*).

Afina: ‘vuelve perfecta’ a partir del adjetivo *fino* (DCECH: *s.v.*).

El poeta elogia algunas cualidades que conforman la personalidad de la dama.

7-9. Gaya: ‘alegre, vistosa’ (DCECH: *s.v. gayo*).

Desembueltas: ‘desenfadas’ (DME: *s.v. desenvuelto*).

Dotrina: ‘ejemplo, enseñanza’ a partir de *doctor*; por lo común se escribió como figura en el manuscrito durante toda la Edad Media (DCECH: *s.v.*).

Hemos de entender que su presencia anula al resto de las damas, incluidas las más atrevidas y graciosas, que aprenden de ella. Es este el primer ejemplo de sobrepujamiento como manifestación de la superioridad de doña Marina, *superlatio* en la que el poeta se extiende a lo largo del *dezir* (vv. 17-18, 20-23, 35-36 y 44-45).

10-14. Por aquella misma guisa: ‘de igual manera’, a partir del significado del sustantivo *guisa* (DCECH: *s.v.*).

Devisa: ‘distingue’ (DME: *s.v. devisar*).

Frente a lo que ocurre en la primera estrofa, en la que apenas se limita a enunciar las características de doña Marina, el poeta despliega a partir de este momento una serie

de comparaciones con elementos naturales, poco frecuentes en la poesía cancioneril, que le permiten destacar de modo poético la figura de la dama.

15. *Devisada*: al igual que la forma verbal anterior, ‘distinguida’ o ‘destacada’ en referencia al rostro de la dama. Prescindo de otras acepciones, a las que recurre algún editor, pues no encajan en el contexto.

17-18. *Desdonada*: ‘sin gracia, insulsa’ (DCECH: *s.v. desdonado*).

Finge: ‘se muestra’, en referencia a la simulación de un comportamiento o actitud (DCR: *s.v. fingir*).

Lisa: ‘sin adornos, sin realces’ (DME: *s.v.*).

Según Cuervo, una de las construcciones de *fingir* rige la preposición *de* y un predicado referido al sujeto (ibídem), como ocurre en este caso, de modo que, deshecho el hipérbaton, la secuencia podría explicarse así: ‘la que aparenta poseer una belleza natural, es decir, «la que finge de más lisa», queda destronada o «ante vós es desdonada».

19-23. *Desfaze*: ‘disipa, disuelve’, con valor transitivo (DCR: *s.v. deshacer*); el poeta equipara el efecto que la luna llena tiene sobre las estrellas, a las que anula, con la belleza de la dama, que disipa la de otras mujeres presentadas como hermosas.

Dueña: ‘señora, dama’ (DCECH: *s.v. dueño*), sustantivo que conviene a una mujer casada como lo era doña Marina (nota 1; 3.3.1). El poeta retoma el término en el verso 41 de la composición.

Garrida: ‘elegante’, aunque también podía hacer referencia a la ‘hermosura natural’ (DCECH: *s.v. garrido*). La combinación del sustantivo y el adjetivo aparece ya en el *Libro de buen amor* y también en algún verso de poetas de cancionero como Vélez de Guevara: «entiende bien mi libro e avrás dueña garrida» (Joset 1990: 105) o «la dueña garrida está demudada» (Dutton y González Cuenca 1993: 562). No obstante, el adjetivo se aplica también con frecuencia a la protagonista de la canción tradicional.

24-27. Una vez la ha singularizado por su belleza, se demora en atribuirle otras cualidades que la caracterizan positivamente, como honestidad o virtud (Salvador Miguel 1977: 274-275), pero no olvida tampoco los adornos que debe a su alto estatus social.

28-36. El texto de Agraz comparte casi en su totalidad esta novena con ID 2329 «Más clara que non la luna», de Mena; no obstante, este añade un quebrado más, al tiempo que hace todos los versos cortos tetrasílabos. Difícil resulta establecer la dirección en que hemos de apuntar para determinar esta evidente deuda literaria, aun cuando no

cabe duda de que afianza la hipótesis de que entre ambos autores existió una relación en vida (3.3.1).

Determinan: ‘distinguen’ (DCR: *s.v. determinar*). Para favorecer la isometría he intervenido eliminando el pronombre *se* que figura en el manuscrito antes de esta forma verbal: como puede comprobarse en los versos siguientes, las secuencias dependientes de *determinan* no lo necesitan, mas sí la preposición *de*. El poeta se vale de esta voz para continuar la estela de comparaciones, ahora por medio de distintos binomios que, a lo largo de la estrofa, resaltan las cualidades de la dama. En la copla gemela de ID 2329 «Más clara que non la luna» Mena escribe «*se terminan* de las çarças», verbo que el editor explica con la acepción ‘son término’: «para realzar más el elogio de la dama, Mena va enumerando una serie de cosas imperfectas que contraponen a sus perfectos términos» (Pérez Priego 1999: 11).

Adoves: ‘ladrillos de barro crudo’ (DCECH: *s.v. adobe*) que el poeta hace contrastar con las *losas* en este mismo verso. En el manuscrito el copista escribe *adones*.

Prieto: ‘negro’ (DCECH: *s.v. apretar*).

Neto: ‘brillante’ (DCECH: *s.v. nítido*).

En esta estrofa, al igual que en la que sigue, Agraz parece establecer una gradación entre términos más y menos perfectos diferenciando, por parejas, dos elementos que marcan los extremos de la escala; al final concluye que doña Marina es la perfección en hermosura: ninguna dama se le acerca porque no es comparable.

37-45. *Ved*: la forma de imperativo establece ya una clara conexión con la estrofa que antecede; el poeta interpela a la dama y le presenta ahora nuevos elementos entre los que existe diferencia en la apariencia

Paresçençia: ‘apariencia’ (DCECH: *s.v. parecer*).

D’oro fino a los metales: aun cuando falta la preposición en el códice, la restituí a partir del verso siguiente, pues solo así la secuencia sintáctica se sostiene.

Bienandante: ‘feliz, dichosa, afortunada’ (DME: *s.v.*).

Quite: ‘retire’, a partir de ‘eximir o dispensar de una obligación’ (DCECH: *s.v. quitar*).

Descarto *quede*, solución ofrecida por los demás editores, que carece de sentido; además, al examinar el manuscrito puede comprobarse que la lección es *quite*, pues la palabra acaba en *-te*, al igual que sucede como *andante* (v. 44) o *guante* (v. 50).

En estos versos el poeta evidencia la diferencia existente entre otros elementos: el oro en apariencia se distingue del resto de los metales, al igual que los rubís y los corales; el semblante de la dama, alegre y radiante (ambos adjetivos inciden, pues, sobre

semblante), es oro y rubí. Por ello, concluye que todas las damas están sujetas a su superioridad. Creo, además, que, bajo los colores del oro y los rubís, puede subyacer la descripción de uno de los emblemas de los Pimentel, en concreto el de Rodrigo Alfonso, II conde de Benavente, a cuya casa pertenece la dama que inspira estos versos: «sostenido por un ángel tenante en la orla iluminada de la primera página de un códice, el escudo cuartelado trae *oros* y tres fajas de *gules* sobre el mismo metal» (Regueras Grande 1998: 27; cursiva mía; 3.3.1).

46. *En*: aunque en el códice se lee *Et n*, parece claro que es error del copista, pues la preposición ha de encabezar el complemento del predicado *da sentença* (v. 47); además, la expresión *dar sentencia en* (vv. 46-47), con el significado de ‘juzgar’, es una fórmula de la que dan cuenta diversos ejemplos entre 1348 y 1499 (CORDE. *s.v.*).

Continencia: ‘porte, compostura’ (DCECH: *s.v. tener*).

48. *Ditante*: ‘escritor, redactor’, a partir de *ditado*, cultismo castellano antiguo en la acepción de ‘contenido de un texto’ (DCECH: *s.v. dechado*); sobre el sustantivo incide el adjetivo *pobre* que el poeta, modestamente, se aplica a sí mismo.

49. La expresión *dar el guante* tiene el significado de ‘renunciar a la pelea’, gesto de cobardía y sumisión que Agraz recomienda a las otras damas, pues ninguna esperanza pueden albergar de superar a doña Marina en lo tocante a la belleza y a las demás cualidades que ella ostenta. Mediante esta señal simbólica de derrota, alude directamente a un motivo muy conocido en la época e inmortalizado en el *Libro del Passo Honroso*, torneo celebrado en el puente de la localidad leonesa de Hospital de Órbigo en 1434: el caballero Suero de Quiñones pide al rey Juan II de Castilla permiso para llevar a cabo un paso en que tendrían que participar obligatoriamente todos los caballeros que transitasen por el lugar elegido, situado en la ruta del Camino de Santiago, mas aquellos que se negasen debían depositar un guante en señal de cobardía y vadear el río (Pineda 1783: 3-6 y 45-46). Parece esta una costumbre que perdura a lo largo del siglo XV, como bien refleja el paso que Beltrán de la Cueva organiza para el rey Enrique, su mujer y el embajador del duque de Bretaña, de camino a Madrid: «estaba puesta una tela barreada en derredor de madera con sus puertas por donde avían de entrar los que venían del Perdón [Pardo], en cuya guarda estaban ciertos salvajes, que no consentían entrar a los cavalleros y gentiles onbres que llevavan damas de la reyna, y, si no quisiesen justar, que dexasen el guante derecho» (Sánchez Martín 1994: 169).

Si en 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado» Agraz se valía con precisión del término *empresa* (v. 37), ahora lo hace con la expresión *dar el guante*, lo cual nos permite colegir que era un hombre familiarizado con las prácticas caballerescas del momento (3.3.1).

NOTAS

1-2. *Fortuna*: ‘mala suerte’, a partir de ‘suerte, azar’ (DCECH: *s.v.*); en este se aplica, como en otros poemas, al infortunio amoroso (Rodado Ruiz 2000: 90-97).

Combate: ‘ataca’, en relación a las pasiones, afectos y, en general, a todo lo que agita y perturba el ánimo (DCR: *s.v. combatir*); aquí es el *triste corazón* del portavoz lírico el que es combatido, órgano que es el centro de los sentimientos y emociones, y que, en ocasiones, llega a convertirse en una entidad autónoma, aun cuando, por sinécdoque, representa también al enamorado. Es uno de los ejemplos de silepsis más comunes en los cancioneros (Casas Rigall 1995: 131-136); el amante se disocia, así, de su propio corazón e incluso entra en conflicto con él.

Estos dos primeros versos conforman la prótasis de una oración condicional, cuya apódosis u oración principal es la que cierra la cabeza de la canción.

3-4. *Es*: con el significado de ‘lo hace’, en referencia al efecto de la mala suerte en su corazón.

Trate: ‘maneje’ (DME: *s.v. manejar*). El sujeto de la forma verbal nos lleva a la primera persona, de modo que ya no remite al corazón sino al yo lírico; se introduce, así, la disociación comentada.

Desvarío: ‘equivocación, yerro, desacierto’, a partir del sentido figurado de *desvariar*, ‘resbalar’ (DCECH: *s.v.*). Este es el complemento directo de *trate*, entre los cuales se interpone un circunstancial de causa (*por sospecha*) que permite entender la secuencia, pues nos sitúa ante un amante al que la sospecha lo aparta de la realidad y lo hace desvariar. La tribulación amorosa del yo lírico es, pues, pensar en cómo afrontar su *desvarío* (v. 4).

5-8. Obsérvese la alusión perifrástica a la dama por medio de una expresión locativa introducida por el adverbio *donde*: la señora del poema cortés es el lugar en donde el galán ha depositado su amor (Casas Rigall 1995: 40). Por otra parte, la políptoton verbal *amé-amar* resalta el motivo central del poema: el conflicto amoroso es la fuente de la tristeza y desazón del enamorado. Por ello no es casual que el sustantivo *pena* y su opuesto *alegría* se hallen en el vértice de los versos siguientes: la primera es causa de la desaparición de la segunda, así como de la *vida buena* del portavoz lírico. Todo ello subraya el dolor y el sufrimiento amoroso.

9-12. *Catívo*: ‘prisionero’, significado que aquí anticipa ya el sustantivo *cadena* del verso anterior. Estamos ante el típico cautivo de amor, cuya cadena no es fácil de romper.

Ser esento: el adjetivo significa ‘exento’ o ‘libre’, como anota Álvarez Pellitero, mas, a diferencia de ella, conecta la frase con la secuencia anterior a modo de inciso que evidencia la dificultad del cautivo que, paradójicamente, pese a estar libre, no puede romper su cadena a causa de la sospecha.

Sospechando: el verbo nos lleva al sustantivo *sospecha* anticipado ya en el verso 4, de manera que las dudas, suposiciones o imaginaciones que asaltan su mente le impiden liberarse. Es preciso destacar el encabalgamiento abrupto, que resalta aún más la paradoja del prisionero libre.

Su señoría: el de la dama. Estamos ante una de las particularidades del amor cancioneril: el poeta sufre la cuita y el dolor, pero se siente contento por seguir prestando servicio a su dama.

10-ID 2618 «Pensaría villanía»

Al igual que la anterior, esta segunda canción es una queja de amor, esta vez dirigida a la dama, a quien el yo lírico expresa su sufrimiento porque no reconoce la lealtad que le profesa. Cronológicamente, cabe pensar que fue compuesta en el mismo período que la anterior, es decir, alrededor de 1439, fecha para la que tanto la cronología de SA7 como las piezas de algunos autores que preceden y siguen a la canción resultan fundamentales (3.3.1).

Testimonio: SA7-246 (105^r).

Ediciones: PGN (1884: 17-18), FD (1912-1915: II, 210), V (1945: 311-312), D-SA7 (1990-91, IV: 143), AP (1993: 232).

Métrica: 5, 9; x8, y8, y8, x8, x8 // a8, x8, x8, a8, a8, b8, b8, x8, x8. Rimas: x: -ía; y: -ase; a: -at, b: -exas (Gómez-Bravo 1998: nn. 430-1, 1504-1).

Cançión Johán Agraz

¿Pensaría villanía,
mi señora, quien pensase
que tu coraçón amasse
quien servido no t'avía
e dexar quien te servía? 5

Señora, tu soledat
más la siento que la mía;
no te vença tal porfía
por que falses lealtat,
que, según la crüeldat 10
que de mí agora queexas,
en tanta duda me dexas
qu'esperança d'alegría
esta pena me desvía.

8. no] que FD | | 9. por que] porque PGN, FD, D-SA7, AP | falses] fals'es AP.

NOTAS

1-3. El poema comienza con una políptoton verbal (*pensaría-pensase*), figura de repetición característica de la poesía amorosa del siglo XV (Casas Rigall 1995: 224) que, a mi juicio, plantea una pregunta retórica a la dama (evidentemente no espera respuesta) a propósito de su proceder en amores: implícitamente, entendemos que es el portavoz lírico el que la ha servido y no ha sido correspondido, situación que daría pie a calificar a la mujer de villana.

Villanía: ‘acto innoble, bajo’, a partir de la evolución semántica de *villano* como ‘hombre bajo, vil’ (DCECH: *s.v. villa*). Como en **9-ID** 2574 «Si la fortuna combate» (v. 2), el *coraçón*, único término concreto del texto, es el núcleo de la pasión amorosa.

4-5. Perífrasis referida a la elección amorosa de la dama, formulada como una oración coordinada de relativo sustantivada, procedimiento muy usual en la poesía amorosa de cancionero (Casas Rigall 1995: 39-40). Nótese, además, una nueva políptoton, esta vez con una función semántica muy marcada: el binomio *servido no t'avía-te servía*, con la segunda forma verbal en posición de rima, incide en la importancia del servicio amoroso, que, sin embargo, la dama parece ignorar.

6-7. El uso del apóstrofe confiere mayor fuerza y expresividad a las palabras del enamorado: está solo (hemos de suponer que debido a que la dama cometió villanía), mas su sufrimiento se acrecienta ante la soledad en que se halla la mujer (se ha quedado sin servidor).

8-9. *Porfía*: ‘empeño’ (DCECH: *s.v.*). En mi opinión, tras este sustantivo figura una oración de relativo encabezada por la preposición *por*, de ahí la segmentación que ofrezco (*por que*); en el códice figura *porque*, lección que, a excepción de Vendrell, ofrecen los demás editores sin explicar el significado de los versos.

Falses: ‘quiebres, rompas’ (DCECH: *s.v. falso*).

El sentido es difícil, mas cabe entender que la dama no ha otorgado su amor al fiel servidor y que tampoco cuenta con el de aquel a quien ella parece haber elegido. Ante esta situación, el portavoz lírico insta a su señora a que no se deje vencer por ese empeño y rompa la lealtad que su fiel servidor le profesa, por cuanto las quejas que ella ahora le dirige lo hacen dudar y concebir esperanzas de que lo ame.

10-13. *Quexas*: de *quejar*, ‘quejarse, querellarse’ (DCECH: *s.v. quejar*).

Las palabras *lealtat-criieldat* hemos de asociarlas al enamorado: este es leal a la dama, pues, como fiel servidor, mantiene su lealtad aun cuando ella ha preferido dirigir su anhelo amoroso a quien no la servía; la crueldad, en cambio, es acusación que ella profiere contra él, tal vez descontenta con la pérdida de los desvelos de su vasallo.

14. *Desvía*: ‘aleja’, sentido figurado a partir del recto ‘apartar de un lugar’ (DME: *s.v. desviar*); la *pena* del enamorado resulta desviada por la esperanza de la alegría.

11-ID 1805 «De vós se parte vençida» (Juan de Mena)

11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida»

11R2-ID 1807 «O gente tanto sentida» (Antón de Montoro)

Los tres poemas integrados en este intercambio exaltan la figura de Juan de Guzmán, conde de Niebla y sucesor del fallecido Enrique, por su papel en los acontecimientos que tuvieron lugar en Córdoba en 1444: en el mes de mayo el sevillano liberó la ciudad, que se hallaba en manos de Diego Fernández de Córdoba y demás partidarios del infante Enrique y los de Aragón. Su participación a favor del rey fue decisiva en la contienda y le valdría el nombramiento de duque de Medina-Sidonia en 1445 (3.3.1).

Aun cuando los poetas participantes, Mena, Agraz y Montoro, dedican sus versos al conde de Niebla y su hazaña bélica, lo cierto es que cada uno de ellos se centra en el motivo de un modo particular: en **11-ID 1895** «De vós se parte vençida» Mena reitera la importancia del servicio que Juan de Guzmán prestó a la corona; en **11R1-ID 1806** «Esta tierra sostenida» Agraz se presenta como testigo de los acontecimientos —y así se lo hace saber a Mena— para acentuar la intervención del conde en la batalla, incidiendo en las tribulaciones y esfuerzos realizados con tal fin (Tosar 2021a: 357-360); finalmente, en **11R2-ID 1807** «O gente tanto sentida» Montoro se incorpora a la loa, mas no desaprovecha la ocasión de emitir algún juicio sobre el relato de los hechos. Y es que el grave asunto que motiva estos poemas parece haberse gestado de manera espontánea en una corte; así lo demuestran su tono dialógico, el empleo de *vós* por parte de los tres poetas, de la tercera persona para aludir al conde y el cambio de receptor al que dirigen sus versos Agraz y Montoro: mientras Mena recita sus estrofas al conde de Niebla, los otros dos poetas parecen entrar en un juego dialéctico improvisado, pues ambos destinan algunos octosílabos al noble y al público, presentes en el acto, pero también cruzan versos con el escribano de Juan II.

11-ID 1805 «De vós se parte vençida» (Juan de Mena)

Testimonio: SA10b-140 (147^r).

Ediciones: PP (1979: 200-201), DN (1988: 345-347), D-SA10b (1990-1991, IV: 250).

Métrica: 3x8; a8, b8, a8, b8, c8, d8, c8, d8. Rimas: a: -ida -er, -undo; b: -una, -ado, -os; c: -ía, -echo, -oria; d: -ado, -ones, -alma (Gómez-Bravo 1998: nn. 1032-455...457).

Coplas que fizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdoba y estava sobre por el infante

De vós se parte vençida,
ínlito conde, Fortuna,
por saver que vuestra vida
fue más ferir que ninguna.
Amostró vuestra porfía 5
más fruto d'esforçado
de quanto favor vos tenía
de la razón obligado.

Por seguir e fe tener
con el rey, segund es dado, 10
vos osábades perder,
por do sois todo cobrado.
Irán unos d'este fecho
bien contentos, con perdones,
vós non, mas yo satisfecho 15
con muy grandes galardones.

Este onor es tan profundo
d'este fecho tan de Dios,
que será fecha en el mundo
singular nota de vós. 20

En una tan gran vitoria
 avés ganado la palma
 que vos puede dar la gloria
 para el cuerpo y para el alma.

22. palma] plama.

NOTAS

2. *Íncrito*: ‘famoso, célebre’ (DCECH: *s.v.*); registrado con anterioridad en autores como Santillana, es este un latinismo que Mena utiliza con frecuencia (CORDE: *s.v.*). El autor, estrechamente vinculado a la casa de estos Guzmanes sevillanos (Carriazo Rubio 2015: 40-41), se dirige al conde de Niebla mediante este apóstrofe elogioso (*Íncrito conde*).

Fortuna: ‘suerte’ (DME: *s.v.*). Actúa como sujeto del predicado (*se parte*) y se halla apartado del predicativo (*vençida*); su posición en el vértice del verso aún la destaca más.

3-4. ‘Porque sabe que tenía intención de herir vuestra vida más que cualquier otra’, según explica Alonso Miguel (2003: 153).

5-8. *Amostró*: ‘mostró’ (DCECH: *s.v. mostrar*); aunque menos frecuente que *mostrar*, existen no pocos ejemplos de esta variante en documentos de los siglos XIV y XV (CORDE: *s.v. amostrar*).

Porfía: ‘perseverancia’, como consigna Pérez Priego. Según recuerda Alonso Miguel, «la porfía del conde dio más frutos de valor de los que estaba obligado a dar en pago del favor real» (2003: 153).

11-12. *Perder*: ‘dar completamente’, a partir de su sentido primitivo (DCECH: *s.v.*). Desde este significado del verbo *perder* (v. 11) hemos de entender que ‘dándolo todo por el rey, el conde ha cumplido sobradamente su deber con la corona’.

13-14. *Con perdones*: ‘sin reparos’, según apunta De Nigris. Es posible que se trate de una referencia a los que apoyaron a los infantes de Aragón, que, tras perder la contienda, fueron perdonados fácilmente «para mantener el equilibrio de poderes entre nobles» (Ladero Quesada 2015: 137). Sin embargo, el conde no parece estar conforme con esta medida, a juzgar por las palabras de Mena: *vós non*.

15. *Yo*: se antoja enfático en el verso, por lo que, siguiendo a De Nigris, no descarto que quizás se trate de una autoalusión del propio Mena, que se alegra por el conde.

22. *Palma*: «atributo y homenaje por la victoria conseguida», según explica Pérez Priego.

11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida»

Testimonio: SA10b-141 (147^{r-v}).

Ediciones: PP (1979: 300-301), DN (1988: 348-349), D-SA10b (1990-1991, IV: 250).

Métrica: 3x8; a8, b8, a8, b8, c8, d8, c8, d8. Rimas: a: -ida -er, -undo; b: -una, -ado, -os; c: -ía, -echo, -oria; d: -ado, -ones, -alma (Gómez-Bravo 1998: nn. 1032-455...457).

Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena

Esta tierra sostenida
anda por la tal coluna:
¡o ánima bien naçida,
sereno claro con luna,
que, por seguir la tal vía, 5
justo es de ser amado;
en autos de varonía
para siempre memorado!

¡No vistas el padeçer
e trabajo afortunado: 10
animar, regradeçer,
truncar desordenado!
Aflegido, d'él sospecho
muy bibas las presunciones:
en un caso tan estrecho 15 [147^v]
túrbanse los coraçones.

Por la vista yo me fundo,
vós por fama: ambos a dos
un diálogo segundo
ordenemos de yo a vós, 20

alto, dino de memoria,
 pues la çisma faze calma
 este que, sin vanagloria,
 es más llano que la palma.

2. anda] quando (q *con una tilde*) || 12. truncar] fruncar || 19. diálogo] phalugo || 20.
 de yo a vós] de jo (*interlineado*) vós.

2. anda] PP, D-SA10b || 3. o] so PP, D-SA10b || 12. truncar] fiuncar PP, fruncar D-
 SA10b || 19. diálogo] --- PP, para habugo D-SA10b || 20. ordenemos de yo a vós]
 ordenémoslo yo y vos PP, D-SA10b.

NOTAS

1-4. *Sostenida*: ‘defendida’, a partir de las acepciones ‘sustentar, apoyar’ (DCR: *s.v. sostener*), pues hace referencia a la ciudad de Córdoba y otras poblaciones andaluzas liberadas en 1444 y en paz gracias al conde de Niebla.

Anda: a pesar de que en el código se lee *quando*, con una tilde sobre la *q*, la secuencia no hace sentido, por lo que me inclino a aceptar la enmienda que proponen De Nigris y, más adelante, Pérez Priego, quienes entienden que este verbo es el auxiliar de *sostenida*. Y lo cierto es que entre 1400 y 1450, el CORDE arroja varios ejemplos de tal uso de *andar*, en unos casos con gerundio, mas también con participio (*s.v. anda*).

Columna: don Juan de Guzmán, conde de Niebla, como explica De Nigris.

O: exclamación que introduce una secuencia laudatoria dirigida al conde. Aun cuando en el código se percibe antes de la vocal una débil marca vertical, parece más un rasgo de pluma accidental (incluso posterior); y es que, además de que el trazo no se corresponde con el grosor de la letra empleada, tampoco el tono de la tinta es semejante. Pese a ello, tanto Dutton como Pérez Priego lo entienden como *s* y ofrecen *so*; coincido, en cambio, con la lección propuesta por De Nigris.

5.8. *Vía*: ‘camino’ (DCECH: *s.v.*); aquí alude a la actuación del conde, que elige defender al rey y a sus partidarios en lugar de la facción del infante Enrique.

7. *Autos de varonía*: ‘acciones positivas, propias de un varón que se precie de tal’; Agraz emplea este mismo sustantivo *varonía*, también en el vértice del verso, en 4-ID 0191 «Excelente rey, señor», v. 28).

9-12. *Truncar*: aunque en el manuscrito parece leerse *fruncar*, como advierten otros editores, no he conseguido documentar esta forma; Pérez Priego, por su parte, lee *fiuncar*, que no explica. Opto, al igual que De Nigris, por la enmienda *truncar*, ‘mutilar, truncar’, voz que ya utiliza Mena (DCECH: *s.v. tronco*). Podría entenderse como ‘rematar o poner fin repentinamente (de ahí el desorden) a las acciones y emociones producidas en el enfrentamiento’; De Nigris considera que haría referencia al ‘golpear’ desordenado de la batalla. Con todo, no es imposible que hubiese intentado escribir *trunfar* (bajo la *t inicial* se percibe otro trazo poco claro), forma no registrada en el período medieval por el CORDE, que recoge, en cambio, un ejemplo del sustantivo *trunfo* en el siglo XIII.

13-15. *Aflegido*: parece actuar como un participio absoluto aplicado al portavoz poético. A diferencia de De Nigris, considero que la secuencia que sigue (*de él*) no incide sobre el participio, sino sobre el verbo *sospecho*.

Sospecho: forma del verbo *sospechar*. De Nigris no ve claro el pasaje e incluso apunta la idea de que *sospecho* podría ser también sustantivo, pues el DCECH recoge algún ejemplo de la forma *suspecto*, equivalente a *sospecha* (*s.v.*). Sin embargo, en mi opinión, y pese a la dificultad que puede presentar la construcción sintáctica, el sentido está claro: el yo, afligido, sospecha de lo que pasa por la mente del conde en esos momentos.

Bibas: ‘intensas, fuertes’; es una palabra de uso general en todas las épocas y común a todos los romances, y tiene muchas aplicaciones figuradas, como en este caso (DCECH: *s.v. vivo*). Actúa como complemento predicativo del objeto directo (*las presunciones*).

Presunciones: ‘expectativas, esperanzas’ tras los acontecimientos. Hemos de tomar este significado a partir del verbo *presumir* o ‘imaginar de antemano’ (DCECH: *s.v.*).

Estrecho: ‘severo’, acepción común del adjetivo en el siglo XV (DME: *s.v.*); la secuencia debe interpretarse ‘en un caso tan difícil’, que haría referencia a la situación en que se hallaba el de Niebla.

17-18. *Fundo*: ‘baso, fundo’; el poeta afirma que lo que dice proviene de aquello que ha presenciado como testigo.

Vós por fama: contrapone su propia visión (se basa en la observación directa) a la de Mena, de modo que viene a decirle ‘vós sabéis de la batalla por lo que habéis oído’. Con ello, Agraz recalca la diferencia entre su papel y el de Mena, que solo parece conocer los acontecimientos por vía indirecta (3.3.1).

Ambos a dos: De Nigris nos recuerda la recurrencia de este pleonasma en el *Cid* y textos de Berceo.

19-21. Diálogo: en el manuscrito figura *phalugo, para habugo* según Dutton; por su parte, De Nigris lee *pha bugo*, en tanto Pérez Priego no alcanza a descifrarlo. Es evidente que el copista no entendió lo que su fuente le ofrecía y privó a estos versos de sentido; como De Nigris, me inclino por la solución *diálogo* que, además, justifica el uso del ordinal *segundo*, ya que Agraz le propone al cordobés entablar un nuevo intercambio.

Ordenemos: ‘dispongamos’ o, como precisa De Nigris, ‘compongamos’, acepciones que hemos de ver en esta forma del presente de subjuntivo de *ordenar* (DCR: *s.v.*); el objeto directo es *diálogo*.

De yo a vos: en el códice no figura la preposición *a* que transcribe De Nigris; tampoco parece que haya una conjunción *y* como ofrecen Dutton y Pérez Priego. De hecho, tras la preposición *de* aparece interlineado por la misma mano *jo*: quizás también hubiese omitido aquella preposición. Desde el punto de vista del significado la secuencia no carecería de sentido: Agraz le propone a Mena un nuevo diálogo que él abriría y al que Mena daría la réplica (*de yo a vos*).

Los adjetivos del verso 21 inciden sobre *diálogo*; es decir, el poeta anticipa ya cómo va a ser ese intercambio (tal vez sutilmente sugiera también que mejoraría al que nos ocupa).

22-24. Çisma: ‘discordia, desavenencia’, a partir del significado ‘hendidamiento, separación’ del étimo (DCECH: *s.v.*). Tomo el sustantivo como objeto directo de *faze*, cuyo sujeto es *este*, demostrativo que, en mi opinión, hemos de asociar al conde, quien es, así, nuevamente elogiado: convierte la discordia en calma.

23. Según De Nigris, *este* es el sujeto de *faze calma* (v. 22) y también de *es más llano...* (v. 24); sin duda ha de referirse al conde de Niebla y su papel pacificador en el acontecimiento de Córdoba.

24. Más llano que la palma: tras hacer gala de la modestia del conde Juan de Guzmán en el verso anterior (*sin vanagloria*), Agraz la reitera aquí por medio de esta frase hecha con la que describe su sencillez; la expresión no resulta desconocida a los poetas cancioneriles, algunos de los cuales la insertan en sus textos con mínimas variaciones, como puede observarse en los siguientes ejemplos: «tan llana como la palma» (ID 0032 «En altas ondas del mar», v. 57), de Juan de Dueñas al rey; «llana bien como la palma» (ID 1148 «Virgen digna de alabança», v. 8), de Villasandino a la Virgen; «tan llana como la palma» (ID 2920 «Defensa nota de nos», v. 398), de Montoro al rey; o «do tan llano

como palma» (ID 2959 «Vuestra gentil [--]», v. 48), de Gómez Manrique a Guevara. No he podido, sin embargo, localizar el texto de Dueñas en el que O’Kane localiza «más llana que non la palma», al que la estudiosa adjudica el número 120 en el *Cancionero de Estúñiga* (1959: 146). Resulta interesante destacar que en todos estos poemas la frase va dirigida al interlocutor o al destinatario como elogio de su persona y, al igual que en este texto, en todos los casos se trata de personajes de importancia social, religiosa o intelectual (el rey, la Virgen y Guevara respectivamente). Por otra parte, el motivo de la llaneza como síntoma de naturalidad y sencillez ha dado su fruto en otros refranes que contienen términos de la familia léxica de *llano* (Martínez Kleiser 1989: 512).

11R2-ID 1807 «O gente tanto sentida» (Antón de Montoro)

Testimonio: SA10b-142 (147^v).

Ediciones: CM (1900: 50-51), C (1990: 293-294), D-SA10b (1990-1991, IV: 250), CR (1991: 133-134).

Métrica: 3x8; a8, b8, a8, b8, c8, d8, c8, d8. Rimas: a: -ida -er, -undo; b: -una, -ado, -os; c: -ía, -echo, -oria; d: -ado, -ones, -alma (Gómez-Bravo 1998: nn. 1032-455...457).

Respuesta de Antón de Montoro a Juan de Mena y a Juan Agraz sobre estas coplas que hizo Juan de Mena al conde de Niebla quando tomaron a Córdoba, que estaba por el infante.

¡O gente tanto sentida
 quanto jóvenes de cuna!
 nunca vi tan resumida
 mal sentencia por ser una
 la que, çiertos, vos traía 5
 concluir lo procesado.
 Quien reparte en cortesía
 por sus manos es pagado.

Este que, por sostener
 la verdad, es tan osado, 10
 él nos fizo rey aver
 contra los mal de su grado;
 quien con su braço derecho
 a su rey dio tales dones,
 de lo qu'el dio, tomar pecho 15
 no quiere: justas razones.

Mas lo fizo tan jocundo
 quanto bien: ¿criéronvos
 los que tan *pretereundo*
 vïen vieron más que nós? 20
 Con su lança secutoria
 a sus contrarios ensalma
 y vós, por paga notoria,
 ponés brocado con xalma.

8. sus manos es pagado] sus sus (*tachado*) manos ser es pa (*caracteres ilegibles*) do
 (*interlineado*) || 20. vïen] do vien.

5. que] qual CR | çiertos] yertos || 8. es pagado] ser espantado C || 12. los] vos CM
 || 18. crieron], criaron CR || 20. vïen] do vien.

NOTAS

1-2. La exclamación de estos versos parece dirigida a los oyentes. Según Costa, Montoro aprovecha la ocasión para lanzar una diatriba contra sus vecinos cordobeses que ahora lamentan haber tomado una decisión errónea, es decir, haber apoyado a la facción de los infantes de Aragón, opuestos a Juan II (Costa 2001: 90). Sin embargo, las noticias de la época parecen asegurar lo contrario, pues estos conciudadanos «se habían levantado contra su presencia [la del infante invasor], de modo que no quedó otro remedio que dejar Andalucía» (Porrás Arboledas 2009: 217). De lo que no cabe

duda es de que en su apelación el poeta destaca la intensidad del sentimiento que afecta a sus destinatarios y, por ello, parece equipararlos a los niños de cuna.

3-6. *Sentencia*: ‘dictamen’ (DME: *s.v.*). Este es el núcleo del complemento directo de *vi* (v. 3), cuyo predicativo hemos de ordenar deshaciendo el hipérbaton que el poeta introduce en los versos 3-4: *tan mal resumida*.

Çiertos: aun cuando la lectura del manuscrito no es clara, me inclino por la lección de Ciceri y Rodríguez Puértolas y entiendo que el adjetivo actúa como predicativo de *traía*, de ahí la puntuación. Otros editores ofrecen *yertos*.

Montoro parece dirigirse a Mena con el fin de desestimar la loa que dedica al noble, interpretación que, a partir de los términos empleados, podría entenderse como ‘nunca vi tan mal elaborada (*resumida*) la *sentencia* sobre Guzmán que, pensando estabais en lo cierto (*çiertos*), os llevó a ofrecer tal conclusión (*lo procesado*).

7-8. *Por sus manos es pagado*: como puede apreciarse en el aparato crítico, se perciben varios errores acumulados del copista debidos a una mala interpretación de su fuente que, quizás, estuviese ya deturpada. Costa propone *por sus manos ser espantado*, que no aclara y, además, causa hipermetría, lo que me lleva a seguir la solución de los demás editores (*por sus manos es pagado*), pues otorga sentido a estos dos versos y a toda la estrofa: el autor critica a su compañero poeta que tan solo ha dedicado lisonjas al conde (la *cortesía* repartida), por las que recibiría (*por sus manos*) una compensación monetaria (*pagado*). Refuerza esta idea la existencia de alguna paremia cercana a este significado, como «cortesía de boca, gana mucho a poca costa» o «cortesía y bien hablar, cien puertas nos abrirán» (Martínez Kleiser 1989: nn. 13689 y 13693).

9-12. *Este*: Juan de Guzmán, restaurador de la autoridad real en Córdoba, como recogen Ciceri y Rodríguez Puértolas, a quien dedica todos los versos de la octava.

13-16. *Pecho*: ‘tributo’ (DME: *s.v.*). Tal es la calidad humana del conde y su sentido del deber hacia su rey, por el que luchó en la batalla (*dio tales dones*), que rechaza (*no quiere*) cualquier recompensa (*tomar pecho*); y el poeta valora esta actitud, que considera de justicia, mediante la sentencia final en el verso 16: *justas razones*.

17. *Jocundo*: ‘agradable’ (DME: *s.v.*), adjetivo que, junto al adverbio *bien* del verso siguiente, califica la acción del noble.

18-20. *Criéronvos*: ‘os creyeron’, voz de la que el CORDE tan solo ofrece un ejemplo del siglo XV (*s.v.*).

Pretereundo: ‘al pasar’, latinismo sobre el participio de PRAETEREO, como afirma Costa. En el convento dominico de San Marcos de Florencia se halla un mural de Fra

Angélico que representa una escena con la Virgen y el Ángel Anunciador, bajo la que reza la inscripción VIRGINIS INTACTAE CUM VENERIS ANTE FIGURAM *PRETEREUNDO* CAVE NE SILEATUR AVE, cuya traducción viene a ser ‘*al pasar* ante la figura de la Virgen intacta no olvides rezar el Ave María’ (Borcía 2010: 66; cursiva mía). Por su parte, Ciceri y Rodríguez Puértolas otorgan a esta expresión latina la acepción ‘excepto los que’ o ‘excepción hecha’, mas no ofrecen explicación sobre su significado en la secuencia en que se imbrica.

En el manuscrito figura *do vien* al principio del verso 20: es posible que se trate de una lectura errónea del amanuense, que copia *do* teniendo en mente la última sílaba de *praetereundo* del verso anterior. Ello me ha decidido a eliminar ese *do*, pues no hace sentido y, además, la isometría se consigue con la dialefa en *vien*.

Nós: el pronombre representa a Montoro y Agraz, pues ambos rebaten la versión laudatoria de Mena a Guzmán, según explico a continuación.

La voz *criéronvos* (v. 18) inicia una interrogación de Montoro a Mena que finaliza en el verso 20 y podría interpretarse así: ‘¿han creído vuestra narración aquellos que, simplemente de pasada, dicen haber visto más que nosotros?’. De esta manera, parece que el Roperio se erige, al igual que Agraz y a diferencia de Mena, en testigo de los acontecimientos, hecho que refuerza las palabras de su predecesor en el intercambio y, al tiempo, infravalora el testimonio laudatorio del primer participante.

21-22. *Secutoria*: ‘ejecutoria’, forma utilizada, además, por Mena y Manrique (DCECH: *s.v.*).

Ensalma: ‘aplaca’, a partir de ‘cura con salmos’ (DME: *s.v. ensalmar*), como anota Costa. Montoro dedica este dístico al conde, a juzgar por el tratamiento en tercera persona y el mensaje que transmite, en el que se destaca su función como pacificador en la zona de conflicto.

23-24. *Vós*: mediante este vocativo el poeta redirige sus versos a Mena.

Notoria: ‘pública y sabida de todos’ (DME: *s.v.*); este adjetivo complementa a *paga*, secuencia que sirve al autor para públicamente anunciar la compensación de Mena al conde, según se deduce de los versos finales.

Brocado: ‘tela entretejida con oro y plata’ (DME: *s.v.*); el DCECH registra la primera documentación de este término en textos de Tafur, Santillana y Rodríguez de la Cámara alrededor de 1440 (*s.v.*).

Xalma: ‘albardoncillo morisco’, como anota Costa, elaborado de tela corriente, a juzgar por el significado de la variante *salma* o ‘saco de paja’ (DCECH: *s.v. enjalma*). Por medio

de esta metáfora textil Montoro parece concluir lo dicho en la estrofa anterior, acudiendo, nuevamente, al menosprecio de las palabras de Mena: la acción del noble se encumbra al identificarla con una tela rica (*brocado*), mas el escribano de Juan II corresponde con unas palabras (*paga notoria*) que no cumplen las expectativas, por lo que se equiparan a la prenda confeccionada con una tela de ínfima calidad (*xalma*).

12P-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber» (Juan de Mena)

12R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer» (Marqués de Santillana)

12R2-ID 1765 «A bos a quien sobra poder y querer» (Antón de Montoro)

12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer»

Juan de Mena formula a Íñigo López de Mendoza esta pregunta, que, por tanto, tiene un destinatario concreto; pese a ello, el texto sirve de punto de partida para un juego dialógico en el que, además del marqués de Santillana, intervienen Antón de Montoro y Juan Agraz. El conjunto de las respuestas da solución al enigma planteado por Mena, subgénero inscrito en la que conocemos como poesía de circunstancias y de la que el poeta cordobés nos legó varios ejemplos (Pérez Priego 1979: 44-46).

Cabe suponer que, después de que don Íñigo se titulase marqués (1445) y antes del fallecimiento de Mena (1456), alguna reunión cortesana propiciase el encuentro entre estos autores: en ese marco cruzarían sus versos para plantear y resolver el acertijo sobre el año, los meses y los días, colmarse de elogios entre sí y, al tiempo, demostrar su pericia en el versificar, como era habitual en los círculos poéticos (Hartnett 2015: 111). En la primera intervención Mena interpela a Santillana y alude a su «fortaleza, templança y saber», virtudes que Gómez Manrique atribuye al marqués (ID 3350 «O fuente manante de sabiduría»; De Nigris 1988: 385); don Íñigo no se queda atrás y, antes de descifrar la adivinanza, devuelve el elogio a su compañero, equiparando su hacer literario al de Homero, Virgilio y Lucano («méritamente igual de los tres», v. 15; Pérez Priego 1979: 221); en su turno, Antón de Montoro presenta al poeta cordobés como un maestro («a todos facedes mudar la conciencia», v. 21; Costa 1990: 275); y, finalmente, toma Agraz la voz para asumir una posición inferior frente a Mena, a quien también trata de maestro («quando yo leo, señor, vuestra plana, / vós sois el mástel y yo la mezana», vv. 12 y 13), más cabe destacar que se prodiga con mayor énfasis en el elogio de Santillana, a quien dice con amor «servir y su voz defender» (v. 4).

12P-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber» (Juan de Mena)

Tanto vos quiso la manifiçençia
 dotar de virtudes e congloriar,
 que muchos procuran de vós imitar
 en vida y virtudes y en toda prudençia.

Mostradme, caudillo e luz de discretos, 25
 cuál es el padre, señor, sí se suena,
 que á de los fijos complida dozena
 e de cada uno él á treinta nietos:
 son a meitades blancos e prietos,
 los medios rientes, los otros llorosos, 30
 seyendo inmortales son defetuosos
 y nunca reposan nin son más quietos.

10. e] de || 12. funde lo] funde y (*tachado*) lo.

2. prestarnos] prestarvos || 6. igual] igual D-SA10b || 10. e] de || 32. nin] ni D-SA10b, PP.

NOTAS

1. *Fortaleza, templança y saber*: son tres de las virtudes cardinales de las que Mena hace a Santillana propietario en este elogio inicial, que, junto con la justicia, también le atribuye Gómez Manrique en ID 3350 «O fuente manante de sabiduría».
2. *Prestarnos*: ‘ayudarnos, favorecernos’ (DME: *s.v. prestar*), acepción que entronca con las virtudes enumeradas en el verso anterior.
6. *Gesto*: ‘comportamiento general de una persona’ (DCECH: *s.v.*) o ‘actitud moral’, como consigna De Nigris. Lo que parece decir Mena es que Santillana sabe enfrentar sin estridencia alegrías y penas.
8. *Atender*: ‘aguardar’ en la Edad Media (DCECH: *s.v. tender*) o ‘esperar’, como recoge De Nigris.
9. *Luz Soberana*: perífrasis referida a Dios, mediante la que el autor hiperboliza su loa al marqués, pues parece que sus dotes como guerrero y erudito, especificadas en el verso siguiente, son de origen divino.

10. *Armas e toga*: aun cuando SA10b ofrece *armas de toga*, como el resto de los editores, sustituyo la preposición *de*, que no hace sentido, por la conjunción *e*; de este modo la secuencia indica que en Santillana, precursor del tipo de hombre habitual en el Renacimiento, concurren ambos elementos, símbolos de la guerra y el estudio. Como apunta Pérez Priego, se trata de los ideales de Santillana sobre la conjugación de la vida caballeresca y las letras, que Pero Guillén de Segovia nos recuerda en el proemio de *La Gaya Ciencia*: «don Íñigo López de Mendoza...meresció gozar aquellas dos coronas que las armas y la toga a toda virtud permiten» (Casas Homs 1962, I: 4).

11. *Ál*: ‘otra cosa’, del latín arcaico (DCECH: *s.v.*). El verso hace hincapié en la armonización de la espada y la pluma.

15-16. Referencia al título de marqués de Santillana, concedido a Íñigo López de Mendoza por Juan II tras la batalla de Olmedo en 1445 (3.3.1). Como hacen notar Pérez Priego y De Nigris, la confección del poema y de todo el conjunto ha de ser posterior a esta fecha; cabe, además, establecer como término *ante quem* el año 1456, momento en que fallece Mena.

17-20. *Eçelencia*: esta es la forma que parece leerse en SA10b, aun cuando la segunda *e* no es del todo clara.

Según M. Rosa Lida, estos versos encierran una referencia bíblica, algo muy poco común en el autor (*apud* Pérez Priego); en concreto, se trata de uno de los salmos centrado en la importancia de los hijos como bendición concedida por Dios y herencia real del hombre (*Biblia*, Ps. 127, 3).

19. *Pimpollos d’oliva*: ‘olivos jóvenes’, a partir de *pimpollo*, cuyo significado en distintas lenguas romances peninsulares es ‘germen, vástago o árbol nuevo’ (DCECH: *s.v. pino*).

25. *Mostradme*: he aquí el inicio de la pregunta que Mena formula a Santillana, a quien continúa alabando en este verso.

Luz de discretos: ‘ejemplo de sensatez’, a partir de ‘inteligente y prudente’, acepciones implícitas en el adjetivo *discreto* (González Cuenca 2004, V: 205-206; 8-ID 0383 «Señora doña Marina», nota 2; y 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», nota 44).

26-32. *Sz*: ‘así’ (DCECH: *s.v. asz*).

Según Pérez Priego, el enigma contenido en estos versos puede tener su origen en otro, citado por Lecoy en *Recherches sur le Libro de buen amor*, de la *Antología Palatina* (XIV, 101) que se remontaría a la leyenda del sabio Cleóbulo y que podría haber dejado su huella en la pintura alegórica de la tienda de don Amor que hace Juan Ruiz en las coplas 1270-1300.

12R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer» (Marqués de Santillana)

Testimonios LB2-164 (179^{r-v}), ME1-24 (46^v), MH1-67 (258^v), MN8-41 (89^v-91^r), SA1-22 (88^{r-v}), SA10b-81 (103^{r-v}), TP1-19 (88^v-89^r), YB2-19 (85^{r-v}), 11CG-689 (151^v) y 14CG-766 (131^{r-v}).

Ediciones: de MH1: DN (1988: 388-391); de SA1: PP (1979: 220-222) y KG (2003: 590-592); de SA10b: D-SA10b (1990-1991, IV: 233).

Métrica: 4x8; A12, B12, B12, A12, A12, C12, C12, A12. Rimas: A: -er, -ana, -ençia, -etos; B: -esto, -oga, -iva, -ena; C: -uro, -éis, -onar, -osos (Gómez-Bravo 1998: nn. 1134-848...851).

Respuesta del marqués

Si algo yo siento o sé conoçer,
poeta de Mena, lo por vós propuesto,
se dirigirá a varón modesto
e non a mí, por cierto, nin puede caber.

Pero non me escuso de regradeçer 5
las vuestras loanças de ánimo puro,
en todas las cosas, vos aseguro,
que vuestro será mi todo poder.

La vuestra eloqüençia es fuente que mana
dulçura de metros que nunca retroga, 10
la mi obra çía e la vuestra boga
por los altos mares con gloria mundana.

Y si mi pluma lo vero ella esplana,
yo non dudaría que presto serés
méritamente igual de los tres 15
qu'en la poesía son lumbre diafana.

Por çierto yo apruevo aquella sentençia
por moral enxemplo agora se escriba,

agora se fable, que non se prescriua
 a quien no á manos ninguna çiençia. 20 [103^v]
 Así nos muestra obrando espirençia
 que quien feo ama en todo lugar
 fermoso l parece, no es de dudar:
 c'así vos errades con benibolençia.

Tomando el intento de vuestros efetos 25
 e gran enimato, no con poca pena,
 por desenvolberme de vuestra cadena,
 a mi ver respondo, según mis conçetos,
 qu'el año es el padre, que por cursos retos,
 enjendra los meses, feos e fermosos, 30
 e d'ellos proçeden los días graçiosos
 por medio noturnos, escuros y netos.

19. por criva] por vcriva (*con la primera v tachada*) || 26. enimato] inamato || 27. desenvolberme (*la v corregida sobre una b inicial*)

2. Mena] manera D-SA10b || 20. çiençia] sçiençia D-SA10b || 21. nos muestra] nos le muestra D-SA10b || 24. c'así] e así D-SA10b || 26. enimato] inimato D-SA10b || cursos] años D-SA10b.

NOTAS

3. *Modesto*: 'moderado', como derivado de *moderar* (DCECH: *s.v. modo*); Kerkhof y Gómez Moreno proponen 'virtuoso', 'benigno', acepciones extraídas a partir de la definición 'el que aun injuriado no se ensaña', ofrecida por Alonso de Palencia.

8. Santillana pone su sabiduría al servicio de Mena, es decir, acepta dar respuesta a la adivinanza propuesta.

9-16. Siguiendo las reglas del juego, el marqués procede con una loa a Mena, igualmente hiperbólica que la recibida por él, como nos recuerda De Nigris.

10. *Retroga*: 'retrocede', acepción sugerida por De Nigris como variante de *retrogradar*, utilizada aquí por exigencias de la rima.

11. *Çía*: ‘retrocede’, término náutico del que nos informa De Nigris; según el DCECH, *ciar* es ‘remar hacia atrás’ (*s.v.*). Además de ser empleado por Santillana en *El Sueño* («mis sentidos reposaron / como nave cuando çía»; ID 0299 «Oyan, oyan los mortales», verso 180 de la edición de Kerkhof y Gómez Moreno), Mena se vale del término en otra ocasión, como indica Pérez Priego («por fallarla cada día / desarmada cuando çía / floxamente con los remos»; ID 0328 «Rey umano, poderoso», vv. 38-40). También lo utiliza Montoro, poeta que ofrece en sus versos la oposición *çía-boga* presente en este poema («En esos tiempos bogaba / lealtad, la qual hoy çía»; ID 1774 «En esos tiempos bogaba», vv. 1 y 2); según vemos, se trata de una metáfora náutica bien conocida.

13. *Lo vero*: ‘la verdad’, sintagma que así aparece en las demás fuentes.

Esplana: ‘explica’, como derivado de *desplanar*, ya usado en tiempos de Berceo (DCECH: *s.v. llano*).

15. *Los tres*: se trata de una referencia a Homero, Virgilio y Lucano, que, como nos informa Pérez Priego, son figuras presentes en la *Coronación*.

16. *Diáfana*: la acentuación grave del término para adaptarlo a las exigencias de la rima no es nueva: Santillana, por ejemplo, ofrece «porque vino muy temprana / dexe nuestra luz diaffana» (ID 3440 «Esta noche por mañana», vv. 98-99).

17-20. Resulta difícil la comprensión de estos versos, en los que, además, la secuencia *es por criva* (v. 19), que figura en el código, no ayuda. Con todo, De Nigris propone *prescriva*, solución que contribuye a dotar de sentido al verso y, en mi opinión, a todo el pasaje: el poeta aprueba que su *sentençia* (v. 17), su loa a Mena en la estrofa anterior, se recuerde y no *prescriva* (v. 19), para lo cual es necesario que *se escriba* y *se fable* (vv. 18-19).

22-24. Según indica De Nigris, los versos 22-23 remiten a una secuencia paremiológica utilizada por Gómez Manrique y otros autores posteriores. Se trata de un proverbio que, iniciado de modos diversos (*El que feo...*, *Cualquier que feo...*), evidencia el engaño de Amor (O’Kane 1959: 115). Santillana se vale de la expresión de manera metafórica: Mena, como los amantes cegados por el amor, todo lo ve positivo en Santillana; este viene, así, a decir que el elogio es hiperbólico, pues el cordobés se equivoca, pero sin maldad.

26. *Enimato*: ‘enigma’, como consigna Pérez Priego; soluciono los errores del copista, que reproduce *inamato*.

29-32. En este último cuarteto Santillana da solución al enigma planteado por Mena en la pregunta inicial.

12R3-ID 1766 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer»

Testimonio: SA10b-83 (103^v-104^r).

Ediciones: CM (1900: 53-54) y D-SA10b (1990-1991, IV: 233).

Métrica: 4x8; A12, B12, B12, A12, A12, C12, C12, A12. Rimas: A: -er, -ana, -ençia, -etos; B: -esto, -oga, -iva, -ena; C: -uro, -éis, -onar, -osos (Gómez-Bravo 1998: nn. 1134-848...851).

Respuesta de Juan Agraz a Juan de Mena desta pregunta que hizo al marqués de Santillana

Yo huelgo, poeta, de regradeçer,
y aquí vos lo noto con tal presopuesto,
por quanto alavastes virtudes y gesto
del que amo servir y su voz defender,
que ovo por graçia segunda dester 5
y Dios les otorga premio futuro;
amigo, señor, con verdad yo vos juro
que embidia me faze con vós contender.

Mal de vértigo, la cabeça qu'es vana
responde de no a quien interroga: 10
reos me hallo, vós sois la sogas
quando yo leo, señor, vuestra plana.
Vós sois el mástel e yo la mezana
del nudo de gracias que vós avéis;
por quien vós latís, loado seréis 15
pues, con virtudes, por suyo me gana.

Fállase digno de gran eminencia,
pues de defectos a tanto s'esquiva
aquella, su clara inteletiva,
que siempre s'avraça con la buena çiençia. 20

A muchos á puesto en la continençia, [103^v]
 de armas vestidos y bien razonar,
 por tanto, su nombre jamás á logar
 ser inmortal después de la absençia.

Los padres son años —¡que nos vengan retos!— 25
 y los hijos meses, sabed, Juan de Mena;
 nietos los días, do media dozena
 furtastes y más, porque vos dix retos;
 oscuras las noches y los días muy netos,
 claros veranos, inviernos lloviosos. 30
 Es pasar tiempo los qu'están ociosos
 en una pregunta do fallan defectos.

16. pues] pus || 27. do] de || 28. dix] di.

5. dester] de Ester CM || 11. hallo vós] hallo y vós D-SA10b

NOTAS

1. *Huelgo*: 'me alegro' (DCECH: *s.v. holgar*).

2. *Nota*: 'escribo' (DCECH: *s.v. nota*).

Presopuesto: 'propósito' (DCECH: *s.v. poner*).

4. El poeta se refiere a Santillana, alabado por Mena en las estrofas que dan inicio al intercambio, hacia quien Agraz muestra gran respeto y admiración (mayor de la que evidencia por el iniciador del diálogo). De hecho, esta loa al noble supone un acto de sumisión a una de las plumas más importantes del momento, por lo que cabe interpretarla como una muestra de *captatio benevolentiae* por parte de Agraz en busca del favor de la familia Mendoza, ahora liderada por el ya nombrado marqués. Es este otro ejemplo del oportunismo literario y vital, parecido al que le movió a escribir sus grandes poemas funerarios a Enrique de Guzmán y a Juan Alfonso Pimentel; sin embargo, a diferencia de la protección de que parece haber gozado por parte de sendas casas, no existen datos que lo relacionen con el marqués más allá de su participación en este intercambio.

5. *Dester*: ‘destreza’, en alusión a la dualidad armas-letras ejemplificada en el marqués, modelo de caballero ya resaltado por Mena en **12P-ID 0329** «Si gran fortaleza, templança y saber» (v. 10). Utilizada aquí como sustantivo en función de complemento directo de *ovo*, se trata de una voz que habríamos de relacionar con el adjetivo DĒXTER, étimo del que podría derivar. Aun cuando el único término cercano a *dester* es el sustantivo *destreza* (DCECH: *s.v. diestro*) y el CORDE no registra ocurrencias de aquella voz en esa función en textos castellanos (*s.v.*), lo cierto es que parece razonable pensar que, más allá de su significación, las exigencias de la rima podrían haber llevado a Agraz a decantarse por él.

6. Este verso engloba a todos aquellos que, al igual que el marqués de Santillana, gozan de esta doble habilidad bélico-intelectual. Consigno la diéresis en *Dios* para favorecer la isometría.

7. Apóstrofe que sirve al poeta para dirigirse a Mena, su interlocutor.

8. *Embidia*: ‘deseo honesto del bien ajeno’ (DCR: *s.v. envidia*).

Faze: verbo al que acompaña el sustantivo *embidia* en función sujeto. Hemos de entender, por tanto, que la envidia es el motor (*me faze*) de la participación de Agraz en el intercambio (*con vós contender*).

9-10. *Vértigo*: al igual que Dutton, desarrollo *vtigo*, pues semeja abreviatura de *vértigo*. En la Edad Media esta enfermedad, o *mal*, conoce, entre otras acepciones similares, la de ‘flaqueza de los nervios e de todo el cuerpo [...] que aduze todos los males en el cuerpo del hombre e non faze en él ningún bien salvo que efloxa el vientre’ (DETMA: *s.v.*). Parece voz rara en el siglo XV, pues el CORDE solo registra cuatro ejemplos extraídos de sendas traducciones de manuales de medicina, mas no consigna el presente en este poema (*s.v.*).

Vana: ‘que no tiene fundamento, razón o prueba’ o ‘inútil, infructuosa o sin efecto’ (DETMA: *s.v. vano*).

La secuencia se inicia por medio de una frase nominal (*mal de vértigo*) que actúa a la manera de un ablativo absoluto y, por tanto, como complemento circunstancial de toda la oración, en la que el sujeto (*la cabeça qu’es vana*) tiene como verbo *responde*, en el segundo verso. De este modo, podría interpretarse ‘solo quien, a causa del vértigo, no está bien de la cabeza, no responderá al acertijo’, significado al que Agraz parece dotar de cierta comicidad y que, en el fondo, no deja de ser una pulla a Mena, pues da a entender que el enigma resulta muy fácil de descifrar.

11-12. Agraz prosigue su loa a Mena por medio de la metáfora *reo-soga*, prueba irrefutable de una sumisión total a la maestría del cordobés.

13. *Mástel*: forma común en los siglos XIV al XVI que dará ‘mástil’ o ‘palo mayor’ de una embarcación (DCECH: *s.v. mástil*).

Mezana: ‘mesana’ o ‘palo más cercano a la popa del barco’ (Gago-Jover 2002: *s.v. mesana*).

La elección de estos dos términos para reiterar la autoridad del poeta cordobés sobre Agraz no es casual, pues la identificación de Mena con el mástil y la del propio poeta con la mesana son elementos que continúan la metáfora náutica iniciada por el marqués en su respuesta a Mena cuando declara que «la mi obra çía y la vuestra boga» (12R1-ID 0330 «Si algo yo siento o sé conoçer», v. 11). Así, pues, estamos ante una clara conexión interna del intercambio.

14. *Nudo de gracias*: nueva referencia al ámbito náutico a través del nudo marinerero, que es el que, de forma segura, aglutina todas las cualidades que Mena posee.

15. *Por quien vós latís*: alusión al marqués de Santillana, exaltado por Mena.

16. *Por suyo*: Agraz añade otra declaración de subordinación al marqués análoga a la del verso 4.

17-24. *Continençia*: ‘porte, compostura’ (DCECH: *s.v. tener*).

Jamás: ‘siempre’, acepción que toma en otros versos de Agraz, como «do seré jamás embuelto» (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», v. 9); y también en Juan de Mena (DCECH: *s.v. ya*).

Tras ofrecer una imagen superlativa de Santillana (carente de defectos, con gran raciocinio, estudioso de la ciencia), el poeta afirma que ha puesto a muchos en la senda de la virtud (*continençia*), conjugando armas y saber.

25-32. Al igual que Santillana y Montoro, Agraz dedica esta última estrofa a la resolución del acertijo. No obstante, su interpretación ha resultado complicada, tanto desde el punto de vista de la sintaxis, como por la lectura del códice, no siempre clara.

25. *Retos*: ‘justos’ en referencia a los padres metafóricos que, en sentido real son los años, mas también en sentido literal, es decir, ‘exactos’, como puede deducirse de la interpretación de los versos siguientes.

27-28. *Do*: resulta difícil discernir si en el códice es *de*, como consignan los editores, o *do*, pues la vocal no está clara. No obstante, pienso que la sintaxis y el sentido exigen el adverbio de lugar *do*, ‘de donde’, que se refiere a los *días* de los que parece Mena ha robado algunos, según explico a continuación: el poeta aprovecha estos versos para

informar a Mena del error que ha cometido en el cómputo de los nietos al formular su pregunta (12P-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber»), que también ocupa los versos 27-28; allí especifica «que á de los fijos complida dozena / e de cada uno él á treinta nietos», es decir, descarta el día 31 de seis de los meses que cuentan con él, lo que explica que Agraz le reproche el hurto de *media dozena*.

Y más: a los seis anteriores es necesario sumar un nuevo día 31, pues hay un séptimo mes que también consta de este número de días.

Conviene recordar que «a lo largo de la Edad Media el calendario vigente en toda la Europa cristiana fue el juliano», que constaba de 365'25 días repartidos en 12 meses (Ortega Cervigón 1999: 26); y, en efecto, de estos son siete los que ya por entonces incluían un día 31: enero, marzo, mayo, julio, agosto, octubre y diciembre.

Vos dix retos: en el manuscrito se lee *di*, forma de la primera persona del singular del pretérito perfecto simple del verbo *dar*; sin embargo, en aras del sentido de la secuencia en que se imbrica, pienso que podría tratarse de una forma del verbo *decir*, por lo que he propuesto *dix*. Y es que el poeta recordaría a Mena que ya le ha informado de la exactitud del cómputo cronológico (*porque vos dix retos*), como podemos comprobar en el verso 25 (*que nos vengan retos*). Con todo, no ha de perderse de vista que la repetición de un término en posición de rima (*retos*) no es rasgo que caracterice al poeta, pues es esta la única ocasión en que sucede, lo que me lleva a pensar que pueda tratarse de un error del copista; no obstante, ha resultado imposible localizar una palabra que permita ajustarse a la rima en *-etos* en cualquiera de los dos versos para evitar la redundancia, por lo que me atengo a la lección del códice.

32. Finaliza Agraz su intervención sin obviar muestras del carácter lúdico de este tipo de poesía cortesana; solo así puede explicarse la equivocación (*defectos*) de la que acusa a Mena en su pregunta inicial sobre los 30 días y los nietos del acertijo.

13-ID 0399 «El tragón gusano coma»

Es esta una composición singular dentro del corpus de Agraz, por cuanto se trata de la única muestra de esparsa que nos ha legado. Los escasos versos que la conforman (una copla de arte menor y cuatro octosílabos que sirven de finida) no son óbice, sin embargo, para que el poeta siga la tónica de los asuntos graves a la que nos tiene acostumbrados, de modo que nos hallamos ante una esparsa que desarrolla un tema no muy habitual en este tipo de composiciones (Beltran 2016: 585; 3.4.2.4). En este caso, la pieza se centra en la ejecución del maestre de la Orden de Santiago, don Álvaro de Luna el 2 de junio de 1453. Su decapitación, ordenada por Juan II, puso fin a la era del que, además de condestable de Castilla, había sido privado del monarca, a quien comenzó a servir como paje a los 18 años. Los ardides y atropellos de que fue acusado por parte de la oligarquía castellana del momento fueron esenciales en la acumulación de poder y fortuna, especialmente porque se convirtió en el gran beneficiario de los expolios de los nobles derrotados en las batallas en que había tomado parte; a ello se sumó el despecho de otros iguales que no consiguieron nada tras haber luchado por el rey, lo que suscitó envidia entre los cortesanos (Calderón Ortega 1998: 27-102). Todos estos hechos resultaron definitivos y acabaron por escribir su destino como si de una maniobra de la Fortuna se tratase.

Testimonio: MH1-143 (313^v).

Ediciones: D-MH1 (1990-1991, I: 482) y PC (2004: 1034).

Métrica: 8, 4; a8, b8, b8, a8, a8, c8, c8, a8 // a8, c8, c8, a8. Rimas: a: -oma; b: -ía; c: -ud (Gómez-Bravo 1998: nn. 305-274, 1135-460).

Coplas fechas quando el maestre de Santiago fue degollado

El tragón gusano coma

non al modo que solía:

reveze la glotonía,

non se farte de carcoma.

Sobre'l gran trono de Roma 5

reine con luenga salud
quien desfizo la virtud
malina de la redoma.

Fin

El qual, sintiendo la toma
de sobrada ingratitude 10
pasada en su juventud,
tome, que lo suyo toma.

0-8b. *Añadido del copista revisor* || 9-12. *Añadidos por el copista revisor en la columna b y tachados por una tercera mano, que los copia debajo de Fin, el último guillotinado.*

NOTAS

0. La rúbrica resulta fundamental para la comprensión del texto, habida cuenta de que sin ella no lograríamos identificar al *mabestre de Santiago* con el *tragón gusano* del primer verso; y todavía más complicado sería interpretar los versos de la segunda semiestrofa y la finida, que, como se verá, hacen referencia a Juan II y su sabia decisión de ejecutar al condestable, información que únicamente podemos deducir a partir de la que brinda el título de la composición.

Álvaro de Luna fue la mano derecha de Juan II: condestable de Castilla desde 1423 y maestre de la Orden de Santiago desde 1445, dignidad que el rey le concede tras la batalla de Olmedo y a la que hace referencia la rúbrica del poema. Sus intrigas y abusos sirvieron a sus oponentes para hacerle perder el favor del monarca, que, finalmente, cede a la presión de los nobles rivales y consiente la caída del condestable, decapitado en Valladolid en junio de 1453. Plaza Cuervo ofrece erróneamente 1454 como año de la ejecución, y no se sabe con cuánto tino propone también esta fecha para la confección del poema; lo cierto es que el momento de gestación no ha de alejarse mucho de 1453, como se desprende de la información extraída del título (3.3.1).

1-4. *Gusano*: el poeta utiliza la referencia a la larva del insecto que nace en un cuerpo en descomposición para identificarla con Álvaro de Luna, es decir, con el ajusticiado. En este sentido, difiere de su uso en «mi cuerpo comen gusanos», palabras puestas en boca del difunto Pimentel (6-ID 0380 «En casa del rey d'España», v. 16), pues el

condestable es el propio animal, imagen que se materializa en el verso 2: si ahora es un gusano, ha de comer de forma distinta a como lo hacía siendo un humano vivo.

Revezar: 'vomite' (DCECH: *s.v. verter*), como consigna Plaza Cuervo en su edición. El significado de *revesar* queda claro en el siguiente ejemplo de *La Celestina*, a través de la reacción de Elicia cuando Sempronio alaba la belleza de Melibea y ella responde «*revesar* quiero cuanto tengo en el cuerpo de asco de oírte de llamar a aquella gentil» (Lobera y otros 2011: 206; cursiva mía).

Glotonía: sustantivo común hasta fines del siglo XVI, en que fue reemplazado por el actual *glotonería* (DCECH: *s.v. glotón*). Se trata de una metáfora en la que esta voracidad hace referencia a la acumulación de poder y riquezas del condestable, germen de la envidia de sus adversarios. Según relata Zurita, «los mayores enemigos de don Álvaro de Luna, aunque tuvo muchos, fueron sus tesoros»; más adelante, al narrar el momento de su ejecución, aduce su «desenfrenada codicia, que escureció la grandeza y valor de su ánimo», como causa real de su trágico final (Canellas López 1967-1977, 7: 45 y 49 respectivamente).

Carcoma: según Covarrubias, es 'cierta pudrición de la madera' (TLC: *s.v.*), que ha de referirse, como en la actualidad, al 'polvo que producen los insectos que la comen tras digerirla' (DLE: *s.v.*). Muerto el condestable —posiblemente, también enterrado—, parece que la madera de su féretro será lo único que pueda ingerir para satisfacer su gran *glotonería*. Tres días después de su ejecución en Valladolid, los frailes de la Misericordia se hicieron cargo de su cuerpo y lo llevaron con mucha solemnidad «a la iglesia de San Andrés, cuyo cementerio estaba destinado a malhechores y bandidos» (García Simón 2021: 229).

Más allá de su tono corrosivo, la expresiva caracterización que Agraz ofrece del maestre incluye los conceptos de parodia y de grotesco, componentes habituales en el conocido género temático de las Danzas de la Muerte (Infantes 1997: 61).

5-6. El poeta felicita a Juan II por haber tomado la decisión de ejecutar a don Álvaro. Así se deduce del deseo de que ocupe el trono de Roma, cuya simbología religiosa se levanta por encima de los reyes y encumbraría a don Juan a lo más alto de la pirámide del poder de la cristiandad. Se trata de una vinculación directa entre la divinidad y el monarca, imagen teocéntrica que lo presenta como vicario de Dios y reafirma el origen divino de su autoridad real (Nieto Soria 1987: 1228).

7-8. *Virtud*: 'propiedad', acepción con que ya utilizaba el sustantivo Juan Ruiz (Joset 1990: 672-673).

Malina: ‘maligna’ (DCECH: *s.v. malo*). Además de emplearse en el campo de la medicina para describir afecciones o estados (*fiebre, podrimiento, ponzoña...*), el CORDE registra numerosos casos en los que *malina* califica sustantivos como *condición, gente, ánima...* durante los siglos XV y XVI (*s.v.*).

Redoma: ‘vasija de vidrio ancha en su fondo que va angostándose hasta la boca’ (3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», nota 61), que se utilizaba para contener agua y otros líquidos, como puede comprobarse en los ejemplos que ofrece el CORDE (*s.v.*). Así pues, estos tres términos constituyen una metáfora en la que pueden identificarse la *virtud malina* con don Álvaro y la *redoma* con Castilla, de modo que el poeta viene a decir que el rey ‘extirpó el mal del reino’; de ahí que este permanezca limpio una vez liberado del condestable, al igual que una redoma que ha sido vaciada de suciedad. La asociación entre el recipiente y la impureza de su contenido no es nueva, a juzgar por lo que sabemos de «La redoma encantada del IV Gran Maestre templario de Portugal, Galdín Páez», historia que remonta al siglo XII. Según Alarcón Herrera, un nigromante que decía poseer la fórmula de la inmortalidad se la ofreció a Maese Galdín Páez explicando que, tras exhalar el último suspiro, su cuerpo debía ser «troceado, introducido en una redoma y puesto a fermentar a fuego lento, dentro de un caldo de hierbas mágicas maceradas»; tras los conjuros apropiados y una espera de tres días, el maestre nacería de nuevo «cual de vientre de mujer, rejuvenecido y restaurado en [su] poder vital» (2004: 159). Aun cuando no es posible saber si los castellanos conocían la historia, lo cierto es que, de ser así, la imagen de un cuerpo troceado puesto a fermentar en una redoma resultaría impactante; si, además, lo asociasen al condestable, es fácil suponer la repugnancia y el rechazo que produciría. La tradición hechicera también tiene presencia a principios del siglo XV en una historia protagonizada por Enrique de Villena, «cuya aureola de mago y de astrólogo era ampliamente conocida» (Marcos Celestino 2004: 165): se le atribuye haberse escondido en una tinaja —redoma en épocas posteriores— y hacerse pasar por desaparecido con el fin de evitar pagar una deuda (ibídem: 165-169).

8b. *Fin*: a partir de aquí figuran los cuatro versos de la finida (el último guillotinado), debidos a otra mano, y a la derecha de la pieza se leen los mismos octosílabos, copiados por el mismo que se encarga de la primera parte del poema, pero tachados por el segundo amanuense. Afortunadamente, el examen del código permite ofrecer una explicación sobre estas dos intervenciones en la pieza de Agraz: un copista fija los primeros ocho versos del poema y el término *Fin*, pero se da cuenta de que, a

continuación, ha de copiar cuatro versos más y de que el espacio restante puede no ser suficiente; por ello utiliza la columna derecha del folio, pues dispone del sitio necesario para finalizar la transcripción del texto. En otro momento, otra mano —con una tinta completamente distinta— decide reproducir los cuatro versos copiados en la columna *b* debajo del anunciador *Fin*, tras lo que tacha profusamente su modelo, pues ya no le resulta útil. Finalmente, en época posterior el último verso debido a la segunda mano es guillotinado con el folio, lo que podría truncar el poema; sin embargo, es posible completarlo a partir de la finida copiada a la derecha, pues, a pesar de estar tachada, es perfectamente legible. A este azaroso hecho cabe añadir, además, que estas dos manos involucradas en la fijación de poema no son las únicas que intervienen en el folio, pues tan solo se encargan de esta pieza de Agraz, copiada en la parte inferior, mientras que otro distinto rellena la mitad superior con las últimas estrofas de **18-ID 0398** «El mahestre don Gutierre», también de nuestro poeta. Y es que, aun cuando el tipo de letra empleado en esta pieza se antoja similar al del copista encargado del texto aquí estudiado, algunos trazos verticales, como los que se aprecian en los grafemas *g* y *f*, revelan diferencias notables entre ambas manos (4.2.3.2).

9-12. Redondea la pieza esta finida dirigida al rey (*El qual*), en la que se trasluce una doble finalidad informativa por parte del poeta: mientras en los versos 9-11 reitera la *ingratitude* debida al condestable por el efecto de su dominio sobre la figura del monarca durante buena parte de su vida (*en su juventud*), muerto Luna, en el último lo anima a tomar las riendas de Castilla (*tome*), pues es lo que le corresponde por derecho (*lo suyo*). *Toma*: cabe destacar la cercanía de uno de los *Proverbios* de Santillana, sobre la conveniencia de la continencia ante la codicia, con el que me ocupa, pues, al igual que Agraz, el autor integra *toma* y *carcoma* también posición de rima, aunque en distintos versos: «De los bienes de Fortuna / tantos *toma* / que conserves de *carcoma* / tu columpna; / tal cupididad repugna, / ca de fecho / non sé turable provecho / so la luna» (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 418-419; cursiva mía). A la vista de las concordancias entre ambos textos, no es imposible pensar que Agraz bebiese de la obra de Santillana y de otros refranes que bien podrían resumir las razones del ajusticiamiento de don Álvaro de Luna, como «la copdiçia mala, saco rompe» y sus variantes (O’Kane 1959: 85), todavía visibles hoy en día. También cabe pensar que Agraz, como Santillana y otros poetas de su tiempo, conociese las fuentes de literatura moral que gozaron de éxito durante la Edad Media (Lapesa 1957a: 5-19).

14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes»

La ejecución de don Álvaro de Luna sirve de pretexto a Agraz para elaborar este *dezir* dirigido a Juan II, de quien pretende destacar su labor como monarca y su papel como máximo responsable de la muerte del maestre de Santiago. Lejos de reproches, el poeta halaga la decisión tomada por el consejo de nobles enfrentados con el condestable que, refrendada por el rey, llevó a Luna al cadalso en junio de 1453 (13-ID 0399 «El tragón gusano coma»). Además, el vate aprovecha la ocasión para sugerir a Juan II toda una serie de preceptos que un buen regente debe seguir, entre los que no faltan la firmeza —«mano dura» en palabras de Marino (1980: 80)—, igual que la empleada con don Álvaro, pero también la bondad, la sabiduría, la justicia o la misericordia. La pieza debió de ser compuesta entre 1453 y 1454, fecha de la muerte del rey, como proponen Dutton y Plaza Cuervo (1990-1991, I: 479 y 2004: 1021), en un momento de conmoción por esta muestra de justicia ejemplar llevada a cabo por Juan II, a cuyo lado convendría posicionarse.

Testimonio: MH1-140 (310^v-311^v).

Ediciones: M (1980: 80-81), D-MH1 (1990-1991, I: 479-480) y PC (2004: 1021-1024).

Métrica: 10x8, 4; a8, b8, a8, b8, b8, c8, b8, c8 //c8, b8, c8, b8. Rimas: a: -astes, -ada, -utos, -ero, -içio, -etra, -ad, -içia, -astes, -ida; b: -ir, -ero, -ados, -er, -ena, -etos, -eza, -ere, -ón, -oria; c: -ona, -ençia, -eria, -ad, -enal, -ales, -oso, -ençia, -ante (Gómez-Bravo 1998: nn. 261-9, 923-1...10).

Ihesus

Coplas de Juan Agraz al rey don Juan quando murió el maestre de Santiago, don Álvaro de Luna

I

Rey, que siempre deseastes
vien fazer e bien bevir,
pues del sueño despertastes,
non vos tornés a dormir,
que Dios quiere consentir

5

que vuestra real persona
presto pueda redemir
lo que cumple a la corona.

II

Vuestra mano levantada
con justicia, lo primero, 10
y non digo destemplada,
como fuese la de Nero;
mas grant rey, buen cavallero
con términos de prudencia,
figuradvos justiciero 15
a la iniqua andolencia.

III

Y quitad, vós, los tributos [311^r]
que tenedes inobados
e Dios vos dará sus frutos
más y más, y mejorados. 20
Nuestros fijos increpados,
señor, biven de lazeria,
días há que molestados
con los tragos de miseria.

IV

Así como rey Asuero, 25
inçitado por Ester,
el Vien Sumo Verdadero
alumbró vuestro entender.
Non impidades el poder
que vos dio la dignidad 30
nin tornés a someter
vuestra exçelsa potestad.

V

Galardones por serviçio,
 a los trasgresores, pena:
 este es un exerçio 35
 que graçiosamente suena.
 Mi motivo non condena
 a ninguno en espeçial:
 quien los dragones enfrena
 farto es buena seña. 40

VI

El mi seso non penetra
 a las leyes nin decretos,
 empero al pie de la letra
 conténtanse los discretos.
 Yo non curo de secretos 45
 divinos, çelestiales,
 mas conosco los defetos
 quáles son más criminales.

VII

Abraçado con bondad
 conosçed vuestra grandeza, 50
 mantened vuestra verdad
 non çesante la franqueza,
 y preçiadvos de sabieza,
 que rey misericordioso
 non caresçe de nobleza 55
 en su reino de reposo.

VIII

Reposar sobre justicia

hedad vuestra lo requiere:
«rey adverso de abariçia»
vos diré mientras beviere. 60
Mas, señor, quien vos dixiere
que apartedes la clemençia,
si su señor requiriere:
¡rota va la conçiencia!

IX

En lo alto prinçipastes, 65 [311^v]
bien así como león,
que en la mano lo fallastes
de Dios vuestro coraçón.
Conserbad la región,
reparad los disipados 70
ya movido a compasión
si conosçen sus pecados.

X

Como breve nuestra vida
y la muerte así notoria,
toda carne convertida 75
á la tierra por memoria:
los que procuran vitoria,
con que maten mal talante,
alcançan aquella gloria
soberana, triunfante. 80

Fin

Rey alto, dominante,
con mano satisfactoria
proseguid más adelante
aquesta real estoria.

0. Coplas... Luna (*epígrafe completo añadido por una mano posterior*) || 16. iniqua] (*segunda i añadida por el copista revisor*) | andolençia] fandolençia || 17. tributos (*b sobrepuesta sobre v*) || 26. Ester] Estor || 39. enfrena] enferma (*ferma tachado por el copista revisor*) frena (*añadido del copista revisor*) || 44. conténtanse los discretos (*añadido del copista revisor ocupando el blanco que deja el primer copista*) || 53. preçiadvos] (*v interlineado*) || 55. non caresçe de] do non caresçe t (*t tachada*) || 63. señor] seño || 73. breve] bebre ve (*interlineado*) || 78. que maten] que mas (*tachado*) maten || 79. alcançan] alcança.

0. maestre] mestre D-MH1 || 2. bien] buen PC || 16. andolençia] fraudulençia M || 39. enfrena] frena M, enferma PC || 40. farto] farta || 45. yo] ya || 50. conosçed] conosçes D-MH1, PC || 55. de] do PC || 63. requiriere] requiere PC || 64. rota va] trataba M || 65. lo] los M || 73. brebe nuestra] breve va nuestra M.

NOTAS

0. *Ihesus*: la secuencia que precede al poema está constituida por dos elementos introducidos por distintas manos. El nombre de Jesús, abreviado en el códice, aparece como primer epígrafe y es debido a la mano que copia el texto; en otro momento, un copista revisor soluciona el problema de la anonimia y en el espacio que quedaba libre acomoda como puede una nueva rúbrica informativa de gran interés, pues, sin las precisiones que en ella se aportan, la interpretación del poema y su vinculación con don Álvaro de Luna sería difícil de desentrañar.

1-4. En este apóstrofe Agraz parece combinar el elogio y la admonición, pues, al tiempo que insta al rey a cumplir con su deber, mediante la imagen del despertar de un sueño, le recuerda su letargo durante el largo período en que ha permanecido bajo la influencia del condestable, causante de no pocos excesos y desmanes. En el cuarto verso con claridad lo anima a no permitir la repetición de similares prácticas, lo que anticipa el contenido de otras estrofas posteriores en las que, a modo de *espejo de príncipes*, recomienda pautas que un rey ha de seguir para que su labor sea la de un gobernante ejemplar.

7-8. *Redemir*: ‘redimir, rescatar’ (DCECH: *s.v.*). La mayoría de los 220 ejemplos de esta forma entre los siglos XII y XV guarda relación con la tradición cristiana, en concreto con la muerte de Jesús como símbolo de la liberación del pecado en los hombres (CORDE: *s.v.*); aquí la mención de Dios parece incidir en ese sentido, si bien el poeta

pide a Juan II que rescate lo que a la corona se le debe, es decir, que la redima del mal infligido por don Álvaro.

9-12. *Nero*: ‘Nerón’ (37-68 d.C.). Fue un emperador romano conocido por su iniquidad, según nos recuerda Santillana cuando habla de su «corrompida e poca vergüença» en la *Questión fecha a don Alfonso de Cartagena* sobre la caballería (Gómez Moreno 1998: 416); también el marqués se refiere a él como tirano en uno de sus proverbios (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 428 y 431). Se trata, por tanto, de uno de los personajes que constituyen un paradigma eminente, en este caso de la perversión (Crosas 1995: 89); de ahí que Agraz aconseje al rey alejarse de este modelo de *justiça destemplada* (vv. 10 y 11).

15. *Figuradvos justiciero*: ‘representaos o haceos justiciero’. Es este un uso de *figurar*, cuyo significado es ‘simbolizar, representar’, que exige un acusativo para denotar lo representado (DCR: *s.v.*), en este caso, el pronombre átono *vos*; el adjetivo *justiciero* sería un predicativo que incidiría tanto sobre el complemento directo como sobre el verbo. El sintagma «a la iniqua andolençia» es complemento de *justiciero*: el poeta pide, de este modo, que se haga justicia.

16. *Iniqua*: ‘injusta’ (DCECH: *s.v. igual*). El copista revisor añade la segunda *i*, que falta en el códice.

Andolençia: ‘indulgencia’ (DCECH: *s.v. andulencia*), voz que el DCECH documenta por primera vez en Nebrija con la forma *endolencia* y, como *andolencia*, en San Juan de la Cruz (*s.v.*), de modo que sería esta una ocurrencia anterior. El CORDE, sin embargo, no recoge ninguna de las variantes de la palabra en época medieval (*s.v.*). El poeta se refiere a una posible muestra de piedad del rey hacia el maestro de Santiago, pero la califica de *iniqua*, lo que viene a corroborar el acierto del monarca al firmar la sentencia de muerte. Así confirma Agraz el carácter parcial de la compasión cuando prima la importancia de la defensa de la justicia por parte del rey, idea que domina toda la estrofa.

Enmiendo el término *fandolençia* del manuscrito, pues se trata de un error del copista.

17-20. *Tributos*: el copista revisor corrige atinadamente la *v* en *b*, grafía habitual en esta voz durante toda la Edad Media, según se desprende de los numerosos ejemplos registrados por el CORDE (*s.v.*).

Inobados: la forma esperable sería *innovados*, cultismo que, en cuanto al significado, tiene el mismo sentido que *renovados*; tal vez debamos entender que el rey ha actualizado (subido) los impuestos. Aquí se construye con *tenedes*, perífrasis que denota la acción

perfectiva del verbo principal y solo puede usarse en castellano cuando el participio es de verbo transitivo (DCR: *s.v. tener*); en este caso, el complemento directo de *inobados* es el relativo *que*, que sustituye a *tributos* (v. 17). Aun cuando el DCECH registra el verbo *innovar* en un texto del siglo XVI (*s.v.*), el CORDE cuenta con algún ejemplo cuatrocentista que se inscribe en el ámbito jurídico. Así se entiende el uso de *inovadas* en un documento de concordia sobre una escritura de propiedad correspondiente al año 1404: «las quales dichas cláusulas vos los dichos vesinos disides que deven ser *inovadas* et mejorados et intrepetados a mejor parte» (*s.v.*; cursiva mía).

Como vemos en estos versos, el poeta no pierde la ocasión de realizar una petición muy precisa, situada no mucho después de dirigir al monarca los apelativos *grant rey* y *buen cavallero* (v. 13) a modo de *captatio benevolentiae*. Es más, en los dos últimos octosílabos que siguen a su demanda (vv. 19-20), se atreve a asegurarle que el cumplimiento de lo solicitado será recompensado con creces por Dios, recordándole, en cierto modo, las enseñanzas cristianas transmitidas por Mateo: «el Hijo del Hombre [...] recompensará a cada uno según su conducta» (*Biblia*, Mt, 16, 27).

21-24. *Increpados*: ‘reprendidos con dureza’ (DME: *s.v. increpar*), como puede comprobarse a través de los ejemplos registrados en el CORDE, muchos de los cuales ofrecen la forma *reprender* acompañada de los sinónimos *denostar* y *amonestar* (*s.v.*). Este adjetivo describe la situación de los castellanos (*nuestros fijos*), de modo que hemos de entender la reprobación que el pueblo sufre por culpa de la pobreza, que les impediría pagar los tributos.

Molestados: ‘perturbados’ (DME: *s.v. molestia*).

Lazeria: ‘miseria’ (DCECH: *s.v. lacerar*), en referencia a las necesidades que soportan los castellanos. Tanto el término como la idea que expresa serán reiterados por Agraz al declarar «la lazeria / que pasamos en la corte» (16-ID 1860 «Leerán esta materia», vv. 2-3).

Tragos: ‘infortunios, contratiempos’, en referencia a la penuria en la que vive el pueblo, sentido figurado del término del que se valen autores como Baena y Páez de Ribera (CORDE: *s.v.*). También lo hará Jorge Manrique en una de las coplas dedicadas a su padre que gira en torno al momento fatal de la muerte: «vuestro coraçón de azero, / muestre su esfuerço famoso / en este trago» (Beltran 2013: 131). No descarto que, en lugar de *los tragos*, pueda leerse *los stragos*, que encaja perfectamente en el contexto; sin embargo, son tres las ocurrencias de esta voz con *s* líquida (tan solo en singular) en textos medievales, por lo que no parece que su uso haya sido frecuente.

25-28. *Asuero*: ‘rey persa de 127 provincias’ (*Biblia*, Est, 1, 1-18).

Ester: ‘joven hebrea adoptada por su primo Mardoqueo que se casó con Asuero y se convirtió en reina en el séptimo año de su reinado. Entre las cualidades que el rey destaca en ella se hallan la gracia y la benevolencia’ (ibídem, 2, 5-17). Resultó fundamental su intercesión para evitar el exterminio de su pueblo, por lo que decidió «suplicar al rey, cayendo a sus pies, llorando y ganando su benevolencia, que anulara la maldad de Amán, el de Agag, y los proyectos que había concebido contra los judíos» (ibídem, 8, 3). Se trata de un *exemplum actionis* integrado en el conocido como ciclo parahistórico: «historias de comportamiento según la Ley, [una suerte de] breves novelas ejemplares», muy conocidas en la Edad Media (Olmo Lete 2008: 20). Y es que, como afirma Toro Pascua, pocas obras fueron tan utilizadas por la cultura medieval como la Biblia (2008: 125).

Vien Sumo Verdadero: ‘Dios’. A partir de la idea neoplatónica del *summum bonum*, en el mundo occidental cristiano, San Agustín, entre otros, estableció la identificación del sumo Bien con el sumo Ser en los capítulos XVI y XVIII de *De vera religione*: «ipsum enim quantumcumque esse, bonum est; quia summum bonum est summe esse»; y también en su *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, cuyo capítulo III se titula «Dios, Bien supremo» (Fernández 1979: 296 y 405). Esta cristianización del *summum bonum* no ha de restar importancia al origen laico del concepto, que se consideraba amenazado por una serie de vicios ya apuntados por Horacio en su Primera Epístola (ca. 20 a.C.): *avaritia*, *laudis*, *amor*, *invidus*, *iracundus*, *iners*, *vinosus* y *amator* se mantuvieron casi invariables durante toda la Edad Media (Vila-Belda 2016: 20); de hecho, en el poema de Agraz se deja entrever alguno de ellos, como su consejo al rey sobre mantenerse alejado de la ira (vv. 10-11), o el verso en que afirma la falta de *abariçia* del monarca (60).

El ejemplo bíblico de Ester, cuya bondad y benevolencia influyeron en Asuero, se equipara al del rey Juan, pues es el propio Dios quien, en palabras del poeta, ha iluminado su *entender*. Se trata de una apelación a la sabiduría, a la imagen del *rex sapiens*, ampliamente difundida en la Península desde Alfonso X (Kleine 2007: 223).

29-32. El portavoz poético prosigue sus consejos a Juan II siguiendo la tónica empleada en la primera estrofa: incide en el poder que ostenta por su condición de monarca, esta vez mencionando el origen divino (*dignidad*), y le exhorta a no *someter* su autoridad real. Podemos interpretar sus palabras como advertencia o recordatorio sobre su anterior sumisión a la figura del ejecutado condestable, algo que no debería

volver a suceder. Y es que, como sugiere acertadamente García Simón, en todo el reino se sabía que la autoridad real era, en realidad, la de don Álvaro de Luna (2021: 63).

33-36. *Graçiosamente*: hemos de interpretar ‘acertadas’, como referencia al modo de actuar del rey con quienes prestan el debido servicio y reciben una compensación (*galardones*), en tanto aquellos que no cumplen la ley, son merecedores de castigo (*pena*). *Suena*: ‘produce una impresión’ (DCR: *s.v. sonar*); en este caso buena (*acertada*).

39-40. Cierra la segunda semiestrofa expresando, de manera condensada, y por ello con una sintaxis no ortodoxa pero expresiva, una frase de carácter sentencioso.

Dragones: ‘animales dañinos, crueles, hambrientos y peligrosos (Montero Curiel 2005: 324). Se trata de una posible referencia a la voracidad de don Álvaro de Luna, hambriento de poder y bienes, sin olvidar la identificación este animal con el mal y el demonio, de la Agraz se vale en otras piezas (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», v. 66 y 18-ID 0398 «El maestre don Gutierre», v. 28).

Enfrena: ‘detiene’ (DCECH: *s.v. freno*), verbo que alude al rey, que frena al condestable, el cual actúa al modo de un dragón. Inicialmente en el código figuraba *enferma*, error que el copista revisor corrige tachando *-ferma* y escribiendo *frena* a continuación, solución que se amolda al sentido y a la rima, que no cabe pensar es improvisada: ese amanuense está cotejando lo ya copiado con materiales de Agraz de mejor calidad y corrige la lección deturpada.

Farto: ‘bastante’ (DCR: *s.v. barto*). Se trata de un adverbio que modifica a *buena*, adjetivo que incide sobre el núcleo del atributo (*señal*); el sujeto ha de ser la oración del verso 39 (*quien los dragones enfrena*), de modo que el 40 sería el predicado nominal que, deshecho el hipérbaton, entenderíamos ‘es bastante buena señal’. La representación de la última vocal no corresponde con claridad a la *a*, pero tampoco a la *o*; en mi opinión, solo la segunda otorga al término la categoría gramatical necesaria para ajustarse a la sintaxis.

41-42. Expresión de modestia mediante la que Agraz deja constancia de su posición.

43-44. *Empero*: ‘sin embargo’ (DCECH: *s.v. pero*). Es importante notar que el verso 44 es añadido del copista revisor, que no puede recuperarlo por conjetura, sino que ha de tomarlo de una fuente distinta, que él maneja: el primer amanuense no lee bien su modelo o percibe que a la estrofa le falta este octosílabo atendiendo a la rima, pues deja un blanco entre los versos 43 y 45.

Al pie de la letra: ‘literalmente’, como en la actualidad. El poeta se vale de esta locución para afirmar que, sin entrar en profundidad (con el mero sentido común) se alcanza a comprender lo que se debe hacer.

Discretos: ‘sensatos’, como en tantos textos cuatrocentistas (González Cuenca 2004, V: 205-206; 8-ID 0383 «Señora doña Marina», nota 2, y 12P-ID 0329 «Si gran fortaleza, templança y saber», nota 25). Con este adjetivo, mezcla de ‘prudente’ e ‘inteligente’, Agraz valora la actitud de aquellos que no se apartan de las leyes.

45-46. *Yo*: al igual que en *farto* (v. 40), la representación de la última vocal, transcrita por los demás editores como *a*, no resulta del todo clara y puede corresponder a una *o*, solución por la que opto para restituir el pronombre de primera persona, que se ajusta mejor a la secuencia.

Curo: ‘cuido’ (DCECH: *s.v. cura*), acepción que, por extensión, ha de interpretarse como ‘me preocupo’ en relación con los asuntos *divinos* y *celestiales*, el complemento de régimen. En realidad, aclara su intención de prescindir de la cuestión religiosa, pues todas sus palabras al rey guardan conexión con la conducta humana.

Celestiales: resuelvo la isometría por medio de la diéresis.

47-48. *Defetos*: ‘faltas’, significado a partir del étimo latino de DEFICĒRE (DCECH: *s.v. affecto*). Agraz remata la estrofa confesando que, a pesar de no entender de leyes, sabe qué es delito, es decir, discierne entre el bien y el mal; en el fondo, de su reflexión se perciben ecos actuales en la regla comúnmente conocida *ignorantia legis non excusat*, presente en el Código Civil (artículo 6.1).

50. *Conosçed*: Dutton y Plaza Cuervo interpretan *conosçes*, mas en otros términos como *bondad*, *grandeza* o *verdad*, presentes en la estrofa, se aprecia el mismo tipo de *d* con que cuenta esta forma verbal, por lo que, al igual que Marino, consigno la forma plural de imperativo. Y es que su uso abre una serie de exhortaciones paralelas, en las que, además, el imperativo inicia el verso: «*mantened* vuestra verdad» e «y *preçiadvos* de sabieza» (vv. 51 y 53; cursiva mía).

53. *Preçiadvos*: ‘mostraos orgulloso’, como indica Cuervo a partir de su uso con la preposición *de*, y así lo avalan otros ejemplos cuatrocentistas que ofrece el estudioso (DCR: *s.v. preciar*). En el manuscrito se lee *preçiadvos*, participio que no hace sentido, y de ello parece darse cuenta el copista revisor, pues consigna una *v* interlineada sobre la *d*; siguiendo su lectura, enmiendo *preçiadvos* en *preçiadvos*, al igual que Marino, ya que solo la forma de imperativo del verbo se ajusta a la secuencia.

Sabiezça: sinónimo de ‘sabiduría’; es este un sustantivo no muy común (DCECH: *s.v. saber*) del que Agraz echa mano por cuestiones de rima; parece haber gozado incluso de cierto éxito en el siglo XV, pues son 144 los ejemplos de esta voz registrados en textos cuatrocentistas frente a los 11 de épocas posteriores (CORDE: *s.v.*).

55. *Non careçe de nobleza*: el poeta subraya la cualidad de la nobleza y la hace compañera de la misericordia en su búsqueda de atributos que han de definir a un buen rey.

Coincido con Marino en la reconstrucción de este verso, que en el código figura como «do non careçe t nobleza»: suprimo el *do* inicial y, en contrapartida, sustituyo la *t* tachada por la preposición *de*; de esta manera, restauro el sentido y la sintaxis del octosílabo.

56. *Reposo*: sustantivo del que el CORDE ofrece numerosos ejemplos para designar la ‘paz y calma de un reino’ (*s.v.*); así, «el reposo de nuestros súbditos», el «reposo de la cosa pública» o que esta última esté «en reposo e segurança» avalan que se trate de un sustantivo y no de la primera persona del singular del verbo reposar, como interpreta Plaza Cuervo.

58. *Requiere*: Plaza Cuervo afirma que el prefijo *re* de esta forma verbal está tachado, mas el examen del folio revela lo contrario.

59. Entrecomillo la secuencia enunciada por el portavoz poético: es fórmula que acuña para el monarca.

61-64. *Si su señor requiriere*: el engarce con la secuencia anterior resulta difícil y tampoco es fácil encajar las dos oraciones. Sin desechar otras interpretaciones, cabe entender ‘si su señor requiriere’, como una oración condicional aplicable a una tercera persona identificable con *quien vos dixiere*, en la que tal vez se hubiese, además, omitido la preposición *a* («si a su señor requiriere»). El verso final, que sería la apódosis, cambia de sujeto, pues es clara la concordancia en número y persona entre *va* y *conçiencia*. Pese a los problemas sintácticos que estos versos plantean, es posible entender que ‘cualquiera que pida al rey que deje a un lado la clemencia, no procede debidamente’; el ajuste preciso entraña mayor dificultad, aunque no es imposible: «Mas, señor quien vos dixere / que apartedes la clemencia, / si a su señor requiriere: ¡rota va la conciencia» (si, además de decir que deje a un lado la clemencia, apremia a su señor —si a su señor requiriere—, no hay conciencia —rota va la conciencia—).

Conçiencia: la diéresis facilita la isometría. Agraz finaliza la estrofa con un mensaje clave: la consecuencia de que el soberano prescinda de la clemencia es el quebranto de la

conciencia. Si en la estrofa anterior apelaba a la misericordia del rey, ahora introduce la clemencia como cualidad ineludible.

65-68. *Prinçipastes*: ‘governasteis’, del verbo *principar*, que, según el CORDE, se documenta por primera vez en Rodrigo Sánchez de Arévalo hacia 1454-1457; el ejemplo de Agraz viene a sumar una nueva ocurrencia, que hemos de situar hacia 1454. A partir de los ejemplos del siglo XV, en algunos de los cuales se combina con otros verbos de sentido semejante, parece que encierra la idea de ‘governar’ («politizar, principar e dominar», «principar e señorear vuestra gente»; CORDE: *s.v. principar*).

La identificación del *rex ferarum* con el *rex hominorum*, asumida por la erudición medieval, se plasma aquí como compendio de las cualidades del monarca: nobleza, fortaleza y valentía, representadas por el león, se unen a otras como justicia, piedad y misericordia (Montero Curiel 2005: 115-116). De hecho, las estrofas anteriores sirvieron a Agraz para hacer hincapié en la misericordia (v. 54) y en la piedad (v. 62), esta última reiterada más adelante bajo el nombre de compasión (v. 71). En cierto modo, la conjunción de todas estas cualidades convierte a Juan II en el rey cristianísimo y el virtuosísimo, imágenes moralizadoras que lo presentan como modelo del cumplimiento de las virtudes cristianas y, que, además, reafirman el origen divino de su poder real (Nieto Soria 1987: 1232).

69. *Regiõn*: ‘dirección’ (DCECH: *s.v. rey*). Mediante la diéresis resuelvo el cómputo silábico.

70. *Los disipados*: ‘los que no llevan una existencia respetable’; del verbo *disipar*, que, entre otras cosas, significa ‘gastar, desperdiciar’ (DME: *s.v. disipar*). Por medio de este verso Agraz reitera la exhortación anterior en que dice al rey «conservad la región» (v. 70): ahora insta al monarca a ayudar y guiar a su pueblo.

71-72. El poeta aconseja a Juan II mostrar clemencia hacia aquellos que, conscientes de haber obrado mal, manifiesten su arrepentimiento (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», nota 99-100; 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», nota 25-28; y 18-ID 0398 «El maestre don Gutierre», notas 55-63 y 66-69). Estos versos recuerdan, además, la necesidad de que el pecador se muestre abatido, algo en lo que reparaba ya Juan Ruiz al tratar de la contrición de don Amor, incidiendo en que era preciso incluso hacer gestos exteriormente para evidenciar ante la iglesia su compunción (Joset 1990: 489).

73-76. Esta semiestrofa se centra en el tópico de la *brevitas vitae*, uno de los lugares comunes más fecundos de la literatura medieval con raíces en *De brevitate vitae* de Séneca.

Brebe: soluciono la metátesis del amanuense, que escribe *bebre*, y acepto en la segunda sílaba la corrección del copista revisor que interlinea *ue* sobre *bre*.

Convertida: ‘transformada en polvo’ o simplemente ‘muerta’, a partir de la acepción ‘mudar’ (DME: *s.v. convertir*). El poeta recuerda la inexorable llegada de la muerte mediante la imagen de la *carne convertida*, cuya única morada es *la tierra*.

78. Talante: ‘voluntad’, acepción que debió de generalizarse en la Edad Media «por la tendencia eclesiástica a considerar preferible la buena voluntad a la inteligencia» (DCECH: *s.v. talento*). Agraz expone la condición para poder alcanzar la gloria (v. 79), que solo resultará posible a aquellos que ‘no alberguen mala voluntad o conducta’.

Entre las palabras *que* y *maten* se aprecia el adverbio *mas* tachado, lo que me inclina a pensar que el copista, además de transponerlo en la secuencia, lo tomase por *mal*, que figura a continuación de *maten*. Su corrección del error resulta fundamental para la comprensión de esta oración condicional, pues ni el adverbio (*más*) ni la conjunción (*mas*) sostienen el sentido del octosílabo.

Alcançan: el códice lee *alcança*, mas solo la tercera persona del plural resuelve la concordancia entre *alcançan*, núcleo del predicado, y *los que procuran victoria*, que actúa como sujeto.

Triunfante: la diéresis favorece la isometría versal y, además, resalta notablemente el adjetivo que califica a la *gloria* (v. 79).

81-84. Mediante esta finida de cuatro versos Agraz cierra el poema con una última exhortación a Juan II, a quien anima en su futuro como gobernante del reino.

15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar»

Este *dezir* continúa la estela temática centrada en la exaltación de la figura del rey y de sus cualidades como gobernante. Al igual que en el poema anterior, en que la ejecución de don Álvaro servía de punto de partida para elogiar la decisión del monarca (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes»), en este parece percibirse una motivación similar: tanto en la primera redondilla de rimas cruzadas, como en el *exemplum* de los versos 69-76, la alusión al mismo suceso y, sobre todo en el segundo caso, la referencia a la acumulación de poder del condestable, hacen que la pieza guarde una estrecha relación con la precedente, así como con los dardos que Agraz le dedica en 13-ID 0399 «El tragón gusano coma». Sin embargo, ahora la *enumeratio* de las virtudes de Juan II se hace más visible, pues, además de las cardinales mencionadas en el *dezir* anterior, como la justicia y la prudencia (vv. 10 y 14), se suma alguna de las teologales, como la castidad (v. 41). Hacia el final de la composición el poeta confirma la capacidad de piedad del rey (v. 61), quizás en un intento por provocar en él un sentimiento de tranquilidad tras haber refrendado la condena a muerte de su privado.

Testimonio: MH1-125 (300^v-301^r).

Ediciones: M (1980: 81-82), D-MH1 (1990-1991, I: 474-475) y PC (2004: 977-980).

Métrica: 4, 9x8, 4; a8, b8, a8, b8 // c8, d8, c8, d8, d8, e8, d8, e8 // e8, d8, e8, d8.

Rimas: a: -ar;b: -anos // c: -ey, -oma, -ençia, -ados, -ente, -ejas, -al, -or, -ente; d: -ar, -ente, -ad, -idos, -ad, -or, -ima, -ales, -ad; e: -içia, -ión, -igue, -ado, -ales, -ambre, -ad, -imos, -el (Gómez-Bravo 1998: nn. 261-27...28, 923-11...19).

Otro dezir de Juan Agraz

I

Yo vos quiero revelar:

¡los leales castellanos

saben mucho pelear,

mas el rey ata las manos!

guerrear, non guerreados,
 en mucho grado ceñidos
 —muy armados e vestidos—
 e después bien a cavallo:
 a le ser desconosçidos 35
 yo ninguna cabsa fallo.

VI

Perdona de buena mente,
 busca la tranquilidad,
 a ninguno non consiente
 fuerça nin deshonestad. 40
 Conserva la castidad,
 con virtudes theologales,
 e parte con lealtad
 de sus bienes temporales.

VII

Aun el dicho de las viejas 45
 sirve aquí con su favor:
 «como acatan las avejas
 la maestra por mayor,
 todas van en derredor
 quando se va del enxambre 50
 e non dexan su señor
 nin por frío nin por fambre».

VIII

Mas este señor atal
 non las fiere nin lastima
 nin les faze ningún mal, 55
 mas enantes las anima;
 tiélenlo en grant estima,

cántanle con omildad.
Se declara esta, e rima,
en el rey: la piedad. 60

IX

Todos án superior
—las aves, los animales—
e demuestran grant temor
a los que án por mayores;
e nosotros, raçionales, 65
un rey solo que seguimos,
con los piensos desiguales
movimientos enquerimos.

X

Pues dezitme: ¿quál paçiente
da lugar sin voluntad 70
que otro sea presidente
en su casa e potestad?
Que si dio auctoridad
rey Nabuco a Daniel,
conosçió su gran bondad 75
e que le era muy fiel.

Fin

E yo fablo de tropel
e non de çertenidad:
quien vistiere limpia piel
serle ha felisçidad. 80

3. saben] saber || 26. abrigne] abrige || 32. ceñidos] cenidos || 36. cabsa (u
interlineada) | fallo] fallado || 50. enxambre] exanbre || 59. se] ser || 77. tropel] fiel
(*borrado*) tropel.

2. bien] buen PC || 15. zelo] selo M || 24. begninidad] veguinidad M || 25. conosçed] conosces] D-MH1, PC || 31. guerreados] guerredos D-MH1 || 32. ceñidos] tenidos || 36. yo ninguna] ya nunca M || 59. se declara] ser de clara] M.

NOTAS

1-4. Estos cuatro versos forman el arranque del *dezir* y, al igual que en otras ocasiones, sirven al poeta de tema inicial para introducir la pieza (**6-ID** 0380 «En casa del rey d’España», **16-ID** 1860 «Leerán esta materia» y **19-ID** 2890 «Virgen, Madre singular»; 3.4.2.1). Dirigidos a un público real o figurado, como puede deducirse del empleo del pronombre *vos* (v. 1), en estos octosílabos Agraz condensa la idea principal de toda la composición: la incuestionable autoridad real.

Pelear: ‘venir a las manos, reñir’, acepción más común del verbo en época medieval (DCECH: *s.v.*). Agraz afirma la capacidad que los súbditos del rey (*leales castellanos*) tienen para la bronca y la disputa, actitudes que quedan anuladas mediante las ligaduras que el rey pone a aquellos que se apartan del camino. En este sentido, no resulta difícil percibir una alusión clara a don Álvaro en representación de los que pelean, y a la potestad regia, que pone las ataduras.

Saben: al igual que Marino, enmiendo el infinitivo *saber*, copiado en el manuscrito, en la tercera persona del plural del verbo en concordancia con *los leales castellanos* (v. 2), sujeto de la oración.

5-8. Alusión al origen divino del poder real mediante una imagen teocéntrica: la afirmación de la relación directa entre la divinidad y el monarca (Nieto Soria 1987: 1228).

Crió: la tilde resulta necesaria por razones de isometría.

9-12. El poeta destaca la importancia de la justicia para el rey, pues se trata de una de sus principales atribuciones. Lo cierto es que no es esta la primera vez que se afana en recordar la trascendencia de este cometido, como se percibe en los versos de la pieza anterior, en los que afirma «vuestra mano levantada / con justicia lo primero» (**14-ID** 0396 «Rey, que siempre deseastes», vv. 9-10).

13-14. *Paloma*: animal que simboliza pureza, simplicidad y armonía (Chevalier 1982: 289). Aunque posteriormente se asocia al Espíritu Santo, que bajó sobre Jesús en forma de paloma en el momento de su bautismo en el río Jordán (*Biblia*, Lc, 3, 22), aquí ha

de tomarse en el sentido primigenio, es decir, el cúmulo de elementos positivos representados por la paloma caracteriza a Juan II.

Crió: al igual que en el verso 7, la tilde restaura la isometría.

Este: el rey; se trata de un pronombre demostrativo en función de objeto directo, al que el autor adiciona un complemento predicativo (*prudente*).

Prudente: Agraz evoca la idea del *rex prudens*, pues solo la virtud de la prudencia podrá medir las decisiones regias. Santo Tomás postula que la prudencia pertenece a la razón y a la sabiduría (Kleine 2007: 227), atributos que también están presentes en la estrofa (v. 16).

15. *Mal zelo*: ‘intención oculta’, a partir de *celar* u ‘ocultar’ (DCECH: *s.v. celo*).

Carcoma: ‘envidia’ (DME: *s.v.*), acepción que se aleja de ‘cuidado’, significado que Plaza Cuervo otorga al término. Aquí presenta un sentido figurado, común en otros poetas, como el expuesto por Santillana en uno de sus proverbios sobre la codicia (**13-ID 0399** «El tragón gusano coma», notas 4 y 12). La combinación de estos conceptos no parece desconocida en el siglo XV, pues son varios los ejemplos de *embidia e mal zelo* o *mal zelo nin inbidia* registrados por el CORDE (*s.v. mal zelo*).

16-18. *Çiente*: ‘sabio, inteligente’, a partir de su étimo latino SCIENS, -ENTIS o ‘el que sabe’ (DCECH: *s.v. ciencia*). Consigno el término con diéresis por cuestiones métricas.

Tentación: ‘trampas del maligno’ (GTB: 408). Entendido en el sentido bíblico, Juan II, al igual que Jesús, sale triunfante de estas pruebas de la vida humana, pues no cede a ellas («en sí mismo non consiente»). Es esta una muestra de otra de las imágenes moralizadoras que contribuyen a afianzar el origen divino del poder real, en este caso mediante la del rey cristianísimo y virtuosísimo, es decir, la idea de un «monarca modélico en el cumplimiento de las virtudes cristianas» (Nieto Soria 1987: 1232; **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», nota 65-68).

19-20. Epifonema mediante el que Agraz apostrofa a aquellos no conformes con el quehacer del rey a reconocer en él *perfección*, algo que ya desgranaba con la suma de virtudes.

Desacordada: ‘discrepante’, o contraria al rey en este caso, si se sigue la acepción del étimo *acordar* o ‘estar de acuerdo’ (DCECH: *s.v.*); Plaza Cuervo opta por ‘encontrada’. El CORDE registra varios ejemplos de este adjetivo unido al sustantivo *gente*, como ocurre en el poema, pero también a otros como *turba* o *persona*, en los que puede interpretarse el mismo significado (*s.v.*).

21. Tanto el modo imperativo del verbo como el sintagma nominal que ejerce de complemento directo inducen a pensar en un momento en que el poema empezaría a circular y, posiblemente, el rey se hallaría presente.

24. *Begninidad*: en la Edad Media la forma general era *beninidad*, mas conservo el término como se copia en el manuscrito y prescindo de una posible metátesis del copista como causa, válida en otras ocasiones, pues no se trata de un caso aislado, según prueban los 11 ejemplos de esta voz en textos cuatrocentistas frente a los 7 de *beninidad* y a los 6 de *benignidad* registrados por el CORDE (*s.v.*).

25-26. *Iniquidad*: ‘injusticia’ (DCECH: *s.v. igual*). Es posible que el poeta se refiera a don Álvaro y su comportamiento hacia el rey, hecho que aquí utiliza de ejemplo y advertencia a sus oyentes, de los que espera no den cobijo a la vileza.

Abrigue: ‘cobije’, a partir de su significado ‘proteger’ (DCECH: *s.v.*). Tras comprobar que el CORDE no registra más casos de *abrigue*, como figura en el códice, restituí esta forma del presente de subjuntivo como se emplea en otros textos cuatrocentistas (*s.v.*), sin descartar que, pese a la escritura, ese *abrigue* no se leyese como *abrigue*.

Aun cuando no se explicita, tal vez en esa apelación lata la figura de don Álvaro: insta a rechazar este ejemplo en lo sucesivo (*más*), marcando un *terminus post quem* para enfatizar el antes y el después de la presencia del condestable en la corte de Castilla.

27-28. En este dístico el poeta contrasta el camino de la *iniquidad* mencionada (v. 25) con el que de la *santidad* (v. 27) que sigue el rey y ha de servir de ejemplo.

29. *Por él*: este sintagma preposicional referido al rey domina la estrofa y es el inicio de todas las ideas que el poeta expone en los versos siguientes.

Prosperados: ‘felices, afortunados’ (DCECH: *s.v.*).

30. ‘Tratados justamente’, como se deduce del uso de *tener en* para atribuir una cualidad determinada al acusativo (DCR: *s.v.*), en este caso, *nosotros*, es decir, el sujeto omitido de la construcción pasiva que se inicia con el complemento agente en el verso anterior.

31. *Guerrear*: ‘pelear, combatir’ (DCECH: *s.v. guerra*); aquí parece describirse a los castellanos como pueblo guerrero que lucha por el rey. Aun cuando el infinitivo no se ajusta sintácticamente, pues depende de *somos*, como ocurre con otras palabras en la misma estrofa (*prosperados, tenidos, vestidos...*), y, de hecho, lo esperable sería *guerreros*, que, además, no altera el cómputo, he decidido no intervenir dado que el sentido subsiste.

Non guerreados: ‘no atacados’, manifestación del poeta que aclara el papel del rey como defensor de su pueblo.

32. *En mucho grado*: ‘muy’ o muy bien’, adverbio y frase adverbial que modifican al adjetivo *servidos*.

Ceñidos: ‘con armas sujetas al cuerpo por un cinturón’ (DME: *s.v. ceñir*); hace referencia a las armas y a la indumentaria bélica con que los soldados se pertrechan para el combate. La palabra, sin embargo, no es clara en el código, en el que puede leerse *cenidos*; cabe suponer que, como sucede en no pocas ocasiones, estemos ante una *n* con valor palatal en la que se ha omitido el refuerzo para representar tal consonante. No obstante, la mayoría de los editores han transcrito *tenidos*, pese a que es voz que aparece en el verso 30 con una sílaba *te* muy diferente a la que abre *ceñidos*; de hecho, en este mismo folio, encontramos una *ce* muy semejante en la finida, en concreto en la palabra *çertenidad* (v. 78).

Muy armados e vestidos: introduzco la secuencia como inciso explicativo que recae sobre *ceñidos*.

35-36. *Desconocidos*: ‘ingratos’, como también lo usa Mena en una queja amorosa al hablar «de quien fue desconocida / a mis penas desiguales» (Pérez Priego 1979: 153).

Cabsa: el copista escribe una *u* interlineada, mas la voz *canbsa* no aparece registrada en el CORDE (*s.v.*); aun cuando lo habitual es *causa*, son numerosas las ocurrencias de *cabsa*, por lo que he decidido respetar el término como aparece en el código.

Fallo: modifíco el participio *fallado*, presente en el código, que respeta la rima (*caballo*, v. 34) y, además, no rompe la isometría. El significado de estos versos es ‘no encuentro ninguna razón para ser ingratos con el rey’.

38. *Tranquilidad*: sinónimo de *reposo* o ‘paz de un reino’ (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», nota 56).

40. *Fuerça*: ‘violencia’ (DME: *s.v. fuerza*).

Desonestad: ‘lujuria’ (DME: *s.v. deshonesta*).

41. *Castidad*: virtud que el poeta destaca en el rey y viene a reforzar la desaprobación de la *desonestad* en sus súbditos.

42. *Virtudes theologales*: son la fe, la esperanza y la caridad, de las que Agraz hace al monarca titular como ejemplo de buen cristiano. Según el *Catecismo de la Iglesia Católica*, refieren directamente a Dios y disponen a los cristianos a vivir en relación con la Santísima Trinidad (*Biblia*, 1 Co, 13, 13).

43-44. *Parte*: ‘divide, reparte’ (DCECH. *s.v. parte*). La forma verbal va unida a la preposición *de*, que identifica aquello que se comparte (DCR: *s.v. partir*), en este caso, los *bienes temporales*. Se alude, así, a la caridad.

45-46. *Dicho de las viejas*: el vate anuncia la historia que relata a continuación (vv. 47-52), a la que otorga la autoridad de la tradición, pues remite a *las viejas* como fuente.

Con su favor: ‘de ayuda’, para explicar más cualidades del rey. La locución *con el favor de* indica ‘con la ayuda de la persona o cosa que se señala’ (DCR: *s.v. favor*), en este caso, el dicho que Agraz introduce en los octosílabos siguientes.

47-52. Aun cuando Dutton consigna los versos 47-48 como paremia, lo cierto es que toda la secuencia es una historia interpolada en el poema, una fablilla de carácter didáctico que debía de resultar familiar al público de la época: en forma de metáfora el dicho expone la autoridad del rey, cuyos súbditos le siguen con fidelidad del mismo modo que las abejas proceden con su reina. Y es que la referencia del cuento está presente en otros textos cancioneriles, como en estos versos del bachiller Pedro de León a Enrique IV: «claro, velloso, sin punta, / es buen rey a las abejas» (Perea 2005: 66); pero también se entrelaza la tradición de Petrarca, para quien el insecto ‘transforma en mejor todo aquello que toca’, acepción con la que Celestina se identifica al asegurar haber mejorado el comportamiento de Melibea (Lobera y otros 2011: 146); y, finalmente, perdura en el tiempo, pues todavía Covarrubias nos recuerda la asociación de la abeja con «el trabajo y la unión, paz y concordia de su república, la clemencia de su rey, que no tiene aguijón, el no admitir más que a solo uno» (TLC: *s.v.*). El motivo cuenta con una larga tradición, habida cuenta de que ya Plinio, al igual que otros autores antiguos, atribuía al insecto cualidades humanas como la diligencia, el valor, la castidad, la concordia y el sentido artístico (Montero Curiel 2005: 306-307).

Enxambre: esta es la forma común en la Edad Media desde Juan Ruiz (DCECH: *s.v. enxambre*), por lo que corrijo *exambre*, como figura en el manuscrito.

53-60. Tras la fablilla, que recoge la autoridad real y la obediencia del pueblo, en estos versos el poeta ofrece, a modo de glosa, una explicación aún más detallada que lleva parte del contenido imaginario de la metáfora al terreno de lo real: ahora Juan II es *este señor* (v. 53), aun cuando el pueblo continúa siendo el grupo de abejas a las que cuida, pues «non las fiere nin lastima» (v. 54). Tanto el *exemplum* (vv. 47-52) como la aclaración recogida en estos octosílabos vienen a ser lo que Nieto Soria define como imagen organicista del monarca, esto es, una concepción corporativa que aspira a la unidad de todo el reino en torno a él (1987: 1233).

Mas enantes: ‘antes bien’, forma antigua muy común en Andalucía, León y Salamanca (DME: *s.v.*).

Se declara: el copista escribe *ser*, mas solo el pronombre *se* puede acompañar a la forma verbal *declara* para lograr una interpretación aceptable, por lo que enmiendo la lección del manuscrito con el fin de dar sentido al verso. De este modo, lo que el poeta dice declarar es *la piedad* que cita en el verso siguiente, a la que aquí sustituye el pronombre demostrativo *esta*. Además, no pierde la ocasión de insertar un juego en el poema: emplea la forma verbal *rima* para hacer referencia a la concordancia entre los dos sustantivos que ocupan el vértice del verso, *omildad* y *piedad*.

Piedad: la diéresis restituye la isometría.

61-66. *Mayorales*: ‘superiores o jefes de una comunidad’ (DME: *s.v. mayoral*). Nuestro vate toma el ejemplo de la naturaleza para reforzar la idea de la existencia de una autoridad gobernante, pues así ocurre con todos los seres vivos. En este sentido, retoma la imagen organicista de los versos 53-60.

67-68. *Pienso*: ‘pensamientos’ (DME: *s.v. pienso*). Aquí ha de interpretarse como ‘formas de pensar distintas’, según nos informa el adjetivo *desiguales* que califica este sustantivo.

Movimientos: ‘revoluciones’, una de las acepciones desde tiempos de Berceo (DCECH: *s.v. mover*).

Enquerimos: ‘buscamos’, a partir de *inquirir* (DCECH: *s.v.*).

El poeta evidencia la consecuencia de, como seres racionales, dejarnos llevar por nuestras ideas y pensamientos, y perder de vista la autoridad.

69. *Quál paciente*: ‘¿quién, por tolerante que sea?’.

70-72. *Presidente*: clara alusión a don Álvaro de Luna, al que Agraz acusa de haber gobernado sin el consentimiento real o sin su *voluntad* (14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», nota 29-32).

Casa: ‘reino’.

Potestad: ‘poder’, que el poeta asocia también al condestable.

73-76. *Nabuco*: Nabucodonosor II (630-562 a.C.), rey de Babilonia que conquistó Jerusalén y se llevó a cuatro jóvenes preparados para que entrasen a su servicio, entre los que se encontraba Daniel (*Biblia*, Dan, 1, 1-6).

Daniel: profeta hebreo criado en la corte de Nabucodonosor que fue siempre fiel al monarca, lo que le valió su reconocimiento en forma de nombramientos de gobernador de la provincia de Babilonia y de jefe de sabios y expertos (ibídem, 2, 48).

La comparación entre el ejemplo bíblico de Nabuco y Daniel deja en muy mal lugar al condestable, del que se destaca su falta de lealtad hacia el rey.

77-80. *De tropel*: ‘atropelladamente’, a partir de *tropel* o ‘movimiento acelerado’ (DME: *s.v.*). Prescindo del término *fiel*, que se aprecia borrado casi por completo en el manuscrito justo antes del que aquí me ocupa: posiblemente, el copista se dejó llevar por el *fiel* que cierra la copla anterior y él mismo rectificó.

Çertenidad: ‘certeza’ (DCECH: *s.v. cierto*).

Esta finida evoca una estrofa del poema anterior en la que Agraz daba muestras de su modestia antes de proceder con una sentencia: si en **14-ID 0396** «Rey, que siempre deseastes», escribía «el mi seso non penetra / a las leyes nin decretos / empero al pie de la letra / conténtanse los discretos» (vv. 41-44), ahora habla «[...] de tropel / e non de çertenidad», centrándose únicamente en el único modelo de conducta a seguir, es decir, la honestidad o el vestir *limpia piel*.

16-ID 1860 «Leerán esta materia»

Agraz despliega toda su ironía a lo largo de este *dezir* para vehicular sus quejas por las estrecheces que algunos de los súbditos del señor al que sirve, entre los que se incluye, padecen (Tosar 2017; 2019: 1277). Y es que, sin abandonar la vis cómica, se identifica con uno de los tres escuderos que apenas disponen de un espacio decente para dormir, idea en la que insiste en la mayoría de los octosílabos. En tres ocasiones, cortésmente, se vale del vocativo *señor* para interpelar al destinatario, al que solo identificamos con claridad en la finida: guarda el último dístico para ello, al tiempo que le transmite, quizás a modo de *captatio benevolentiae*, el general deseo de bienestar para el monarca. Es esta, por tanto, una pieza de tipo cortesano, inscrita en el género de la poesía de circunstancias; provocaría la risa del público a causa de su tono humorístico, pero también serviría de arma petitoria, finalidad muy frecuente en poetas como Agraz (3.3.1).

Testimonio: SA10b-209 (131^{r-v}).

Edición: D-SA10b (1990-1991, IV: 270-271).

Métrica: 4, 3x8, 4; a8, b8, a8, b8 // c8, d8, d8, c8, e8, f8, e8, f8 // f8, e8, f8, e8.

Rimas: a: -eria; b: -orte; c: -ada, -ás, -ía; d: -ón, -ado, -ombra; e: -eros, -elo, -or; f: -ás, -ida, -ía (Gómez-Bravo 1998: nn. 261-5...6, 1243-1...2).

Otro dezir de Juan Agraz

Leerán esta materia
e áyanla por deporte;
título: «De la lazeria
que pasamos en la corte».

Señor, tengo una posada, 5
medida por cartabón,
muy más justa que un jubón;
e después bien arreada
de tendales de varveros,

del *dezir* (6-ID 0380 «En casa del rey d'España», 15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar» y 19-ID 2890 «Virgen, Madre singular»; 3.4.2.1); en este caso anuncia, además del tema del que va a tratar, el descontento por las pobres condiciones en que vive —que desarrolla a lo largo de la composición— y su poca convicción de que tal denuncia sirva para algo.

Materia: 'asunto', sentido filosófico secundario del término ya presente en Berceo (DCECH: *s.v. madera*).

Áyanla: 'ténganla, tómenla'. Todas las ocurrencias de esta voz guardan relación con documentos oficiales (fueros y ordenanzas), como el siguiente, de fines del siglo XV, según el que «las cosas quel rrey diere a alguno non gelas pueda quitar [...] & sy muriere syn testamento *ayanla* sus herederos (CORDE: *s.v.*; cursiva mía).

Por deporte: 'por entretenimiento' (DCECH: *s.v. portar*). El autor, en mi opinión, muestra su escepticismo sobre la acogida que tendrá su queja, pero no por ello deja de denunciar la situación.

Título: 'anuncio' (DCECH: *s.v.*); aquí podemos tomarlo incluso en el sentido que hoy damos a esta voz.

Laxeria: 'miseria' (DCECH: *s.v. lacerar*).

Soluciono el despiste del amanuense, que anota *que* y *pa*, primera sílaba de la forma verbal *pasamos*, a continuación del sustantivo *laxeria* (v. 3), pues tanto la conjunción como el verbo corresponden al verso 4.

5. *Señor*: primera interpelación directa a un interlocutor a quien podemos identificar con el rey en la finida.

Posada: 'casa' (DCECH: *s.v. posar*).

6. *Cartabón*: 'en cuartos', en referencia a la medida del habitáculo; esta voz también alude al instrumento de medir empleado por los carpinteros, ya documentada en el siglo XV (CORDE: *s.v.*). En el códice se lee *curtantón*, que ha de tratarse de un error del copista, por cuanto es voz no registrada y carente de significado (CORDE: *s.v.*). En contrapartida, *cartabón* no solo se ajusta a la rima y al sentido que exige el octosílabo, sino que es término frecuente en abundantes fuentes andaluzas (DCECH: *s.v.*), por lo que no resultaría extraño que Agraz lo conociese.

7. *Muy más justa que un jubón*: 'extremadamente pequeña', comparación de la que el poeta se vale para describir el ínfimo tamaño del lugar en que habita. Se trata, además, de una paremia popular en la Edad Media (Dutton 1990-1991, VII: 304 y O'Kane 1959: 139), en la resultaría fácil asociar el jubón con la angostura; y es que, según Bernis, aquel es

un «traje civil, prenda semiinterior de la que solo se veían las mangas; estas eran ajustadas» (1956: 30).

8-10. *Después*: ‘detrás’, a partir del étimo (DCECH: *s.v. pues*); el poeta hace referencia a la parte posterior de la vivienda.

Arreada: ‘provista’ (DCECH: *s.v. arrear*).

Tendales: ‘cubiertas de tela para protegerse’, como se deduce del empleo que Montoro hace del término en ID 1931 «Honestísimo galán» (v. 19; Costa 1990: 88). En este caso especifica que se trata «de tendales de varveros», de modo que los integrantes de este oficio, que presumiblemente no dispondrían de un local fijo, instalarían de manera provisional algún tendente donde atender a sus clientes, que cabe suponer no protegería a quienes allí se resguardaban de las inclemencias del tiempo; por otra parte, tampoco el material utilizado para la confección de esos tendales sería de calidad, como se indica en el verso siguiente.

Paños de Ras: ‘tapices de Arrás’. Se trata de una ciudad del norte de Francia famosa por este tipo de telas ornamentadas’ (DCECH: *s.v. raso*).

El sentido metafórico que evidencia la pobreza de su vivienda en el verso anterior se enfatiza aquí al mostrar la carencia de telas valiosas que la adornen.

11-12. El portavoz poético se define como uno de los *tres escuderos* que habitan en la reducida vivienda, siendo esta la primera vez que menciona expresamente su oficio y su baja condición social. Y es que no ha de olvidarse que el término *escudero* designa tanto «al paje que aún no era caballero [...], como al peón de armas, casi siempre de origen inferior, al servicio de un caballero [...] en el castillo doméstico» (Zotz 2006: 182).

Caveçales: ‘almohadas’ (DCECH: *s.v.*) que, al ser dos, resultan insuficientes para tres personas, incidiendo, una vez más, en la precariedad en que se hallan.

13. *Demás*: ‘además’ (DCECH: *s.v. más*).

Señor: segundo apóstrofe al soberano, a quien continúa manifestando sus carencias en los versos siguientes.

14-16. *Retrete*: ‘alcoba’ o ‘aposento destinado a dormitorio’, como puede deducirse del que proporciona el DCECH: ‘cuarto pequeño e íntimo’ (*s.v. traer*).

Derrocado: ‘destrozado’, por cuanto se aplica a cosas materiales (DCR: *s.v. derrocar*).

Por compás: ‘al milímetro’, como si se hubiesen tomado las medidas de la superficie que hace de lecho con este instrumento. Estamos ante una hipérbole que amplifica la introducida en los versos 5-7 *por cartabón* (v. 6) y que, como aquella, se construye con

un término que designa un objeto propio del oficio de un maestro de obra o un carpintero. Cabe la posibilidad de que con la expresión *por compás* se sugiera la idea de que duermen de un lado y, para poder cambiar al otro, han de hacerlo a la vez. Así entendido, el sintagma aludiría no a un instrumento para medir, sino al compás musical cuyos signos de medición, antecesores de nuestros signos de compás, habían sido introducidos por el teórico Jehan des Murs hacia 1340 (Burkholder, Grout y Palisca 2015: 160). En la misma centuria se valió de ellos el obispo francés Phillipe de Vitry como medio para indicar las divisiones rítmicas (Reese 1989: 405). Y lo cierto es que este músico no debía de resultar desconocido en las cortes peninsulares, habida cuenta de la existencia de piezas medievales españolas que sobreviven en compañía de fragmentos suyos (ibídem: 443). Por otra parte, no ha de olvidarse que Agraz habría de estar familiarizado con el lenguaje musical, como así parece demostrar la estrofa que Baena le dedica en **2-3Sc-ID 6787** «Poderoso dominable» (vv. 53-58): a través de notas y otros términos relacionados con este campo, Juan Alfonso describe la cara del poeta, cuyo aspecto presenta el de una partitura llena de puntos.

17-20. Obsérvese la ironía del poeta al transmitir la ausencia de techumbre en la vivienda, pues, como ya indicó en la primera octava, esta solo cuenta con unos tendales (vv. 8-10).

21-26. *Señor*: última interpelación de Agraz al monarca para revelarle más ejemplos de la indignancia que provoca su descontento.

Alombra: ‘alfombra’ (DCECH: *s.v. alfombra*); el humor está servido a partir del carácter polivalente de este enser con el que cuentan los escuderos, pues bien sirve de parasol durante el día (vv. 21-23), bien de colcha por la noche (vv. 24-26).

En el códice se lee *un alombra*, es decir, la forma masculina del artículo acompañando a un nombre que comienza con *a* átona; es este un tipo de unión que el poeta recupera mediante *un argolla* (**17-ID 1735** «Catad que vos comeré», v. 6), y que no parece inusual, a juzgar por los ejemplos ofrecidos por el CORDE: *el alondra*, *el albóndiga* o el quinientista *el albabaca* (*s.v.*).

27-28. *Vaca cozida*: alimento asociado a la población mora, como nos recuerdan estos versos de un romance quinientista: «manjar que tus moros comen / cueros de *vaca cozida*» (CORDE: *s.v.*; cursiva mía); de modo general, también se vincula a los campesinos, según aclara Alfonso Martínez de Toledo en el siguiente texto sobre la gula: «que allí non ay rienda en comprar capones, perdrizes, gallinas, pollos, cabritos, ansarones, carnero —e *vaca para los labradores*...» (CORDE: *s.v. vaca para los labradores*;

cursiva mía). Así, pues, cabe interpretar que en la *vaca cozida* del texto de Agraz se unen dos alusiones encaminadas a hiperbolizar la significación de su pobreza: por un lado, el menosprecio hacia los moros, considerados ciudadanos de segunda, a través de sus costumbres, como la de comer carne de vaca; por otro, la identificación de su situación con el estamento más bajo de la sociedad medieval. De este modo, la referencia a esta comida supone la cima de su degradación, pues la miseria en que viven los escuderos, motivo central de la queja, les obliga a alimentarse de productos como los ingeridos por estos habitantes del reino, los más indignos de toda la población castellana.

29-30. De sintaxis complicada, pues el dístico semeja un ablativo absoluto, es posible interpretar la secuencia como una propuesta de solución a los problemas planteados por el poeta en las estrofas anteriores: ‘mejorado el tamaño (*medida*) de la vivienda, ya no hay razón para tener preocupaciones’.

31-32. El remate de la finida supone el deseo de bienestar que Agraz dirige al rey, *captatio benevolentiae* inserta en el poema, no al azar, pues se halla inmediatamente después de la proposición de mejora y de solución a sus dificultades.

Sumida: ‘recuperación del trono’ a partir del significado de *subir*, que, necesariamente, rige un lugar alto, el trono, en este caso, como símbolo del poder. Esta asociación parece ya común desde tiempos de Alfonso X, según demuestra el ejemplo de «muchos príncipes [que] *sovieron* en *trono*, que es siella de reys» (CORDE: *s.v.*; cursiva mía). Debemos entender, por tanto, que Agraz expresa su deseo de que el monarca tome las riendas del poder real, en manos de don Álvaro de Luna durante largo tiempo hasta su ejecución en 1453. En este sentido, sigo la interpretación de Marino, que, como puede verse, encuadra la gestación del poema cronológicamente tras la muerte del condestable y con anterioridad a la de Juan II, en 1454 (1980: 81; 3.3.1; 3.3.3). Conviene recordar que no es esta la primera vez que el poeta manifiesta la necesidad de que el rey retome su autoridad: así procede en **15-ID** 0382 «Yo vos quiero revelar» cuando pregunta «[...] ¿quál paciente / da lugar sin voluntad / que otro sea presidente / en su casa e potestad?» (vv. 69-72); y también en **14-ID** 0396 «Rey, que siempre deseastes», en el que al comienzo de la pieza le sugiere que, «pues del sueño despertastes, / non vos tornés a dormir» (vv. 3-4).

17-ID 1735 «Catad que vos comeré»

Dezir petitorio en el que el poeta, como hacía en **16-ID 1860** «Leerán esta materia», vuelve a dar rienda a su faceta más cómica, finalidad que se percibe a lo largo de toda la composición. El vocativo *señores* (vv. 7 y 17), el pronombre objeto *vos* (vv. 1, 2 y 7) e imperativos como *catad* (v.1) hacen referencia a un público que hemos de situar en un entorno cortesano, al que Agraz dirige sus quejas por la *fambre* que sufre (v. 3). Este evidencia su desesperación siempre de modo socarrón, poniéndose en la piel del *paparresolla*, personaje imaginario que amenaza con comerse a los niños que no cesen de llorar (v. 4): se vale de esta figura para dar cuenta de una cantidad disparatada de animales y objetos ingeridos, fruto de su apetito voraz e incontenible (vv. 6 y 8-16). Tras una primera solicitud de *soldada* (v. 21), el poeta abre una nueva vía de expresión mediante la que, a lo largo de dos estrofas, anhela todo aquello que poseen los acomodados, placeres entre los que se encuentran *echado yantar* (v. 26), *buen vino* (v. 29) y *torresnos* (v. 31). A continuación, informa a sus oyentes sobre las consecuencias de su ingesta (vv. 40-45), para finalizar con el motivo principal de la pieza: su queja porque «los ricos nin los mengoados / non me dan una raçión» (vv. 46-47).

Testimonio: SA10a-44 (72^v-73^r).

Edición: D-SA10a (1990-1991, IV: 221-222).

Métrica: 6x7, 4; a8, b8, b8, a8, c8, c8, a8 // a8, c8, c8, a8. Rimas: a: -é, -aca, -ada, -ir, -uro, -ón; b: -oma, -ida, -uz, -ano, -ego, -odo; c: -olla, -eto, -ague, -ar, -ido, -ados (Gómez-Bravo 1998: nn. 305-6, 775-1...6).

Dezir que fizo Juan Agraz quando se fizo paparresolla

Catad que vos comeré,
¡guardavos allá, no os coma,
que si la fambre me toma,
quanto fallar tragaré!
Fecho só paparresolla.
Que m'é tragado un' argolla;

5

¿señores, qué vos diré?

Entera tragué una haca
con su silla y con su brida,
pero hera desabrida 10
en que estava mucho flaca;
por me ver en más aprieto
tragueme un valandrán prieto,
una çinta y una jaca.

Tragueme más: una espada, 15
un manto e un capuz,
señores, que só abestruz;
¡vasta!, non me queda nada,
e non fallo más que trague
ni dinero de que pague. 20
¿Quién me quiere dar soldada?

Yo sé mucho bien servir
y échome luego temprano
—y, maguera qu'estó sano,
tarde me quería erguir: 25
quería echado yantar—
y, al tiempo de pelear,
sé cometer y fuir.

Querría buen vino puro,
que soy mucho frío, luego, 30
mis torresnos tras el fuego,
la casa fecha de muro;
vien calçado y vien vestido:
por tal modo probeído,
me ternés aquí, seguro. 35

variantes (*paparresolla* y *paparrasolla*), hecho explicable a partir de la vacilación del timbre de la vocal pretónica.

2. *Guardavos*: a partir del significado del verbo *guardar* (DCECH: *s.v.*), puede entenderse como una forma de imperativo con el sentido de ‘protegeos’. Aun cuando parecen más usuales las soluciones *guardatvos* y *guardadvos*, el CORDE registra también algún ejemplo de *guardavos*.

5. *Fecho*: ‘convertido en’ (DCR: *s.v. hacer*). Al deshacer el hipérbaton del verso, entendemos que el poeta ‘se ha transformado en *paparresolla*’.

6. *Argolla*: como en la actualidad, ‘aro grueso’ (DCECH: *s.v.*). En el códice figura *un argolla*, combinación de forma masculina del artículo y un sustantivo femenino *con* a inicial átona de la que Agraz se vale en *un alombra* (16-ID 1860 «Leerán esta materia», v. 22). El portavoz poético, ya desde la primera estrofa, se presenta a sí mismo como un ser inusual, característica que le confiere su enorme hambruna que nada puede saciar. Aquí presenta uno de los objetos ingeridos, no apto para el consumo, que validan su condición de *paparresolla*: una argolla. Por ello opto por la puntuación que presento en el verso 7: «¿señores, qué vos diré?», entendiendo que no hay explicación para tal hecho; solo el hambre, por increíble que parezca, explica esa ingesta, en la cual se demora en las estrofas II y III mencionando otros objetos que también incorpora a su dieta y que, quizás, como más adelante señalo, guarden relación con la condición de escudero del autor.

7. Obsérvese el vocativo, que alude claramente al público receptor de los versos.

8-16. En estos octosílabos el poeta ofrece una suerte de enumeración de animales, prendas y armas que se inscriben en el ámbito militar, hecho que no solo evidencia el conocimiento de esa terminología por parte de Agraz, sino que nos acerca a su auto-identificación como escudero, oficio que declaraba en el poema anterior (16-ID 1860 «Leerán esta materia», v. 11). Se come, pues, todo cuanto posee («¡vasta!, non me queda nada»), que ciertamente corresponde con los enseres propios de su condición de escudero, comenzando por la argolla en que dejaría atada su cabalgadura, siguiendo por el animal (sin dejar de engullir siquiera los correajes y aparejos de este) y terminando por sus propias armas y vestiduras. La exageración de su avidez va *in crescendo* a lo largo de la composición.

Haca: ‘jaca’; es esta una forma antigua de origen francés presente en textos desde Baena hasta Quevedo (DCECH: *s.v. jaca*); convive con *faca*, menos frecuente. Importa, además, señalar que se trata de una montura de carga, que podemos asociar con un

escudero, quien debía encargarse del equipaje del caballero, el cual contaba con distintas cabalgaduras, algunas de ellas no asociables al primero: un caballo de guerra, para el combate, otro para el viaje, el palafrén, y otros para portar sus armas y su bagaje (Tato 2013a: 123-124).

10-11. *Desabrida*: ‘insípida’ (DCECH: *s.v. saber*). El adjetivo también se utiliza metafóricamente para describir la ‘aspereza en el trato’, de ahí la construcción *ser desabrido en*, con la que juega el poeta para denotar la falta de sabor y la aspereza de la *haca* que se ha comido. Además, de este modo queda despejada cualquier duda sobre el tipo de animal del que se trata, una bestia de carga; en este sentido, cabe recordar que Caltraviesa, por ejemplo, al reprochar a los hidalgos su decadencia, sugiere que se valen de monturas impropias para la guerra y cita, entre otras, una *facá estraña* (‘poco común’), que posiblemente debamos relacionar con la *facanea* o *hacanea*, ‘jaca de valor y hermosura’ (DME: *s.v. facanea*; Tato 2013a: 123-124).

12. *Aprieto*: ‘apuro’ (DME: *s.v.*) Aquí, sin duda, el *aprieto* implica ‘más hambre’; a partir de la expresión *apretar el hambre*, cuyo sentido metafórico incide en las penas o dolencias materiales (DCR: *s.v. apretar*).

13. *Valandrán*: ‘capote largo y ancho’ (DCECH: *s.v. balandrán*).

Prieto: ‘negro’ (DCECH: *s.v. apretar*).

14. *Cinta*: ha de referirse al cinturón o *cintura* de placas articuladas que cruzaba las caderas por encima de la *jaca* o *jaqueta* (Bernis 1956: 30), términos explicados a continuación.

Jaca: al igual que *jaco*, forma más habitual, significa ‘cota de malla’ (DCECH: *s.v. chaqueta*). Esta voz procede de *jaqueta*, prenda que tuvo su origen en el jaque militar y se vestía sobre la armadura, cuyo uso continúa vigente en el siglo XV (Bernis 1956: 30 y 37).

16. *Manto*: ‘sobretudo que, al igual que el jubón, se superponía al vestido rico, casi invariablemente forrado de piel, denominado ropa’ (Bernis 1956: 37).

Capuz: ‘capa provista de capucho’ (DCECH: *s.v. capucho*). El *capuz* es «heredero de los mantos cerrados con capuchón, en uso desde tiempos remotos» (Bernis 1956: 40).

17. La autoidentificación del poeta con el *abestruz* guarda relación con la manifiesta incapacidad de esta ave para el vuelo a causa del gran peso corporal que alcanza. Ya en su *Historia natural*, Plinio describía las consecuencias de este hecho, pues «tanto engorda que se deja apresar sin levantarse siquiera del suelo» (Montero Curiel 2005: 222). Así, el aumento de peso de este animal es el del propio Agraz en la composición, metáfora

socarrona hiperbólicamente alimentada con todas las cosas inverosímiles que le sirven de comida (vv. 9 y 12-15), y aquellas otras desproporcionadas, como la *baca* (v. 8) y la *jaca* (v. 14).

18-20. La desesperación del portavoz poético es contundente, pues no solo le ha llevado a ingerir todo cuanto tiene, sino que aprovecha esta tesitura para dejar constancia de su falta de dinero.

21. Petición de ayuda económica a cambio de un servicio, es decir, de trabajo, que Agraz solicita a su público.

Quiere: aun cuando la lectura de esta palabra no es clara en el códice, pues parece que la última vocal podría interpretarse como *a*, lo cierto es que la forma verbal del presente, *quiere*, responde a las necesidades de la sintaxis y la semántica. Sin embargo, no descarto que la intención del copista fuese escribir *querrá*, forma también válida en la pregunta en que se imbrica.

Soldada: ‘estipendio que se paga a un soldado por su servicio’, como ya se utiliza desde tiempos del Cid (DCECH: *s.v. sueldo*). Es esta una nueva referencia a su oficio de escudero y, por tanto, soldado, a las órdenes de un señor (3.3.1).

22-23. El portavoz poético expone sus cualidades como sirviente, lo que viene a reforzar la teoría de la baja extracción social de la clase a la que pertenece como escudero (16-ID 1860 «Leerán esta materia», nota 11-12).

24. *Maguera*: ‘aunque, a pesar de’. La conjunción *maguer*, muy común en la Edad Media, dio paso a esta variante, que conserva mayor vitalidad que la otra en textos de los siglos XV y XVI (DCECH: *s.v. maguer*).

25-26. *Quería*: aun cuando la secuencia exige el tiempo condicional, el pretérito *quería*, copiado en el manuscrito, casa con el sentido desiderativo de los octosílabos, pues responde a un uso dislocado no anómalo ya desde tiempos del Cid.

27-28. *Cometer*: ‘acometer’ (DCECH: *s.v. meter*), una de cuyas acepciones es ‘dar principio al ataque o a la pelea’ (DCR: *s.v. acometer*). Estos versos muestran una conexión semántica paralela a la del texto, pues en ambos casos parecen hacer referencia a un asunto bélico más que a una simple pelea. Se trata, por tanto, de una nueva alusión al oficio de escudero que el poeta anunciaba en 16-ID 1860 «Leerán esta materia» (v. 11).

29-35. Tras la enumeración de su capacidad de trabajo en la estrofa anterior, es ahora el momento de desvelar la auténtica solicitud que, además de la paga (v. 21), motiva la pluma del poeta: a cambio de sus servicios demanda condiciones fundamentales para

llevar una vida digna, como son la provisión de bebida, comida, una casa sólida y ropa con la que vestirse.

Soy mucho frío: ‘soy muy friolero’ o ‘tengo mucho frío’.

31. *Torresnos*: ‘pedazos de tocino frito’, como hoy en día (DLE: *s.v. torresno*). En este verso el poeta continúa la alusión a las bajas temperaturas mencionadas en el octosílabo anterior, pues el consumo de vino y el de torresnos está asociado a épocas de frío. En un texto sobre el pecado mortal de la gula, Alfonso Martínez de Toledo recuerda los excesos alimentarios «non olvidando en el ynvierno *torresnos* de toçino asados *con vino e açúcar*» (CORDE: *s.v. torresnos*; cursiva mía).

35. *Ternés*: ‘tendréis’. Al igual que *ternéis*, *terné* y otras formas del paradigma del futuro, se trata de un alomorfo de uso no infrecuente en la Edad Media (CORDE: *s.v. tern**).

36-37. El poeta inicia la estrofa con cierto tono de burla, pues la *buena condición* que lo define solo se cumple si ha disfrutado de una buena comida.

38-39. *Poner el codo*: ‘emplearme, trabajar’. Aun cuando no he encontrado la expresión en ninguna otra fuente, pienso que podría acercarse a «poner el hombro», sinónima de la actual «arrimar el hombro», de la que encontramos varios ejemplos en el CORDE (*s.v.*).

Sin aver información: ‘sin saber’.

Agraz se vende como un buen brazo de trabajo y está dispuesto a hacer cualquier cosa a causa de su desesperación, pues es esta la que le induce a aventurarse en la realización de alguna labor aun cuando carezca del conocimiento necesario (*sin aver información*).

40. *Tendí suelo*: ‘extendí una alfombra’.

Estrados: ‘tarima para actos solemnes, sala tribunal’ (DCECH: *s.v.*).

Este verso ejemplifica su afán voluntarioso anunciado en el dístico anterior, ya que describe la realización de una actividad para la que no ha recibido instrucción previa: la colocación de la alfombra sobre la tarima o la sala referidas.

41-42. La alusión del poeta a los *condenados* casa con la estancia descrita en el verso anterior, pues sería allí donde se desarrollasen las vistas que condenarían o absolverían a los reos juzgados. Cabe pensar, además, que esta referencia guarde relación, desde un punto de vista metafórico, con alguna lid poética que, como era habitual, contase con la figura del juez; y es que tanto el carácter lúdico de la composición como el público al que va destinada apuntan hacia esta posibilidad.

43-44. *Título*: ‘título’ (DCECH: *s.v. título*).

Tragación: ‘acción de tragar’ (DETMA: *s.v. tragación*).

He: forma de la primera persona del singular del presente de indicativo del verbo *haber*. El copista escribe *bue*, mas ha de tratarse de un error, pues no hace sentido en la secuencia, que exige el significado ‘tener’: ‘tengo el título de tragón por haber comido tanto’.

45-46. Agraz no deja pasar la ocasión y retoma el carácter petitorio de la composición en sus octosílabos finales, lo que les otorga un lugar preferente para ser escuchados por quienes estuviesen presentes en el momento de recitación.

18-ID 0398 «El maestre don Gutierre»

Dezir en torno a la figura de Gutierre de Sotomayor, maestre de Alcántara, que, además de criticar duramente al personaje por su acumulación de riquezas a lo largo de su vida —al igual que sucede con don Álvaro en 13-ID 0399 «El tragón gusano coma»—, lo execra por «vanidoso, soberbio, temido de la gente, odiado de sus propios hijos y atraído por los pecados mortales» (Marino 1980: 78). En este sentido, interesa destacar la breve intervención de la Muerte, que toma la palabra e interpela al fallecido; a partir de la estrofa II, sin embargo, aunque continúan los reproches al maestre, no es ella quien habla.

Conviene recordar que don Gutierre fue fiel a la corona y, en especial, al condestable (Calderón Ortega 1998: 56), quien en 1432 intercedió para que le concediesen el maestrazgo de la Orden de Alcántara (Foronda 2010: 459-460). La posterior caída de don Álvaro no debió de favorecerle y, menos aún, su muerte en junio de 1453, pues Sotomayor perdió a uno de sus mayores aliados y defensores. No es de extrañar que Agraz alzase por entonces su voz contra el maestre de Alcántara y, sin olvidarse del carácter lúdico de la poesía cortesana, se permitiese arrojarle acerados dardos censurando su comportamiento y trayectoria vital. De hecho, tan duros resultan que creo muy probable que la composición fuese escrita muerto don Gutierre (hacia fines de 1453 o principios de 1454), e incluso tras el fallecimiento del propio rey, quien, sabedor de la lealtad que el de Alcántara le había profesado, se habría encargado de protegerlo.

Testimonio: MH1-142 (313^{r-v}).

Ediciones: M (1980: 9-10), D-MH1 (1990-1991, I: 481-482) y PC (2004: 1031-1033).

Métrica: 7x9; a8, b8, a8, b8, c8, d8, c8, d8, d8 //d8, c8, d8, d8, c8, c8. Rimas: a: -erre, -ezas, -erra, -ido, -ado, -astes, -el; b: -os, -adas, -ada, -ón, -icias, -istes, -ar; c: -erno, -ados, -anos, -ir, -ad, -ar, -ores; d: -encia, -ías, -ida, -idos, -ir, -ón, -ón (Gómez-Bravo 1998: nn. 498-1, 1455-1...7).

Coplas de Juan Agraz al maestre de Alcántara

«¡El maestre don Gutierre!»
—La Muerte—, «¡vengo por vós!
vuestra carne se sotierre,
andad dar la cuenta a Dios.
Demándanvos del infierno, 5
socorredvos a clemencia,
mas fállanvos un quaderno
de infinita violencia:
rasgad'á la conçiencia.

¿Qué vos valen las riquezas 10
que tenés atesoradas,
omnes d'armas, fortalezas
sobre peñas fabricadas,
las mieses e los ganados,
vuestras ricas granjerías? 15
Cábsanvos de pecados
por muchas diversas vías:
robos, fuerças, demasías».

Presunçión vos fizo guerra
—en part'es desaforada—; 20
solos dos pasos de tierra
vos adotan por morada:
vós, el çevo de gusanos,
vuestra carne aborresçida.

Por los deseos mundanos 25
perdemos aquella vida
que de gloria es infinida.

Viéronvos así temido
ca si fuérades dragón;
agora, en poco tenido, 30

de çeniza soes montón
 e non vos quieren oír
 los fijos tanto queridos:
 dizen que por non plañir
 çierran ojos e oídos. 35
 ¡Pues notad los entendidos!

Con la soberbia ligado [313^v]
 y vençido de avariçias,
 de la carne sojuzgado,
 todo lleno de inmundiçias 40
 —usar de la voluntad,
 la razón nunca seguir—,
 fue la vuestra facultad
 mil agravios consentir
 non pensando de morir. 45

Para otros allegastes,
 a vós mismo empobreçistes,
 en vuestra fin vos fallastes
 el más triste de los tristes;
 quisistes remunerar, 50
 non menos pedir perdón:
 el tiempo non dio lugar
 a larga satisfacción.
 ¡O, qué grave confesión!

Mas aquel Dios Emanuel 55
 —su grant fecho es perdonar
 los conformados con él,
 no dexallos condenar—
 vino por los pecadores,
 compronos por su pasión, 60

e, si los vuestros fatores
fazen tal compensaçión,
vós tenés consolaçión.

Fin

Que sin otra dilaçión
se contenten los deudores: 65
pues ovistes contriçión,
fagan remuneraçión
a los tristes servidores;
mitigarse án los errores.

0. maestre de Alcántara] maestre de Calatrava (*tachado por el copista revisor*) Alcántara
|| 4. andad dar] anda l (*tachada por el copista revisor*) dar || 7. fállanvos un quaderno
(*añadido del copista revisor*) || 20. En (*añadido del copista revisor*) que (*tachado por el copista
revisor*) || 26. mundanos (*s añadida por el copista revisor*) || 28. dragón (*corregido por el copista
revisor a partir de dagrón*) || 40. lleno de inmundiçias (*añadido del copista revisor*) || 48.
fallastes] falleastes (*la primera e tachada por el copista revisor*) || 50. quisistes] quistes ||
51. non] nos (*s tachada por el copista revisor y tilde de nasalidad añadida sobre la negación*) ||
55. aquel (*a añadida por el copista revisor*) || 57. for (*tachado*).

0. Coplas de Juan Agraz al maestre de Alcántara] Coplas de Juan Agraz al maestre de
Calatrava y Alcántara M || 4. andad a dar] anda dar M, PC || 20. en] que PC || 22.
adotan] adoran M || 23. çevo] çeno M || 28. dragón] dagón PC || 40. inmundiçias]
inundiçias M || 48. fallastes] falleçistes || 50. remunerar] renunciar vos M || 51. no
menos] menos M, nos menos PC || 55-69. *omit.* M.

NOTAS

0. Según Carlos de Ayala Martínez, Gutierre de Sotomayor fue maestre de la Orden de Alcántara desde 1432 hasta su fallecimiento a finales de 1453 o principios de 1454 (DBE: *s.v.*; 3.3). Marino y Plaza Cuervo ofrecen erróneamente 1456 como año de su defunción, y la segunda, además, sugiere que la composición del *dezir* debió de producirse en ese momento; sin embargo, a la vista de la información ofrecida por la RAH, ha de retrotraerse a *ca.* 1454.

Elaborada por el copista revisor, la rúbrica nos informa del maestrazgo que ostenta don Gutierre, mas se equivoca al escribir *Calatrava* y, consciente de su error, tacha la palabra; Marino, en cambio, lo hace poseedor de ambas dignidades. A diferencia de lo que ocurre en 13-ID 0399 «El tragón gusano coma», en esta ocasión el rótulo no resulta necesario para la identificación del personaje central del *dezir*, pues Agraz menciona su título y su antropónimo en el primer verso.

1. *El maestro don Gutierre*: así se lee en el manuscrito, aun cuando no es descartable que en lugar de *El* originalmente figurase *al* (a modo de acotación); con todo, dado que la secuencia no pierde sentido, he optado por respetar la solución del códice, entendiendo que el poeta, que hace hablar a la Muerte a continuación, haya querido presentarnos, primero, al oyente mudo, don Gutierre, al que viene a buscar en su último momento; lo hace llamándolo a voces, lo cual confiere al pasaje mayor patetismo. En este sentido, esta es una situación que podemos relacionar con la que, años más tarde, nos presenta Manrique en sus *Coplas*: la Muerte habla con otro maestro, pero lo hace de muy distinta manera, porque don Rodrigo se había comportado en vida debidamente.

2. *Muerte*: consigno el sustantivo con inicial capital al tratarse de una personificación; tras invocar a Gutierre de Sotomayor en el primer verso, le transmite ahora la razón de su presencia. Es difícil determinar el alcance de la voz de la Muerte, pero parece claro que no cabe poner en su boca la tercera estrofa, en la que encontramos una primera persona *perdemos*, que ha de corresponder a un humano, el cual profiere la afirmación de los versos 25-28; tales palabras están, pues, en boca de un portavoz poético hombre, identificable con el poeta. Más dudas suscita la segunda estrofa, que es posible salga de labios de la Muerte o de la primera persona; no encontrando marca clara de cambio, he optado por consignar este a partir de la tercera copla.

3. *Sotierre*: ‘entierre’ (DCECH: *s.v. tierra*). Se emplea la pasiva refleja de *soterrar* en la tercera persona de subjuntivo, lo que permite a la Muerte ordenar el sepelio del difunto al mismo tiempo que diferencia la suerte del cuerpo (yace muerto en este mundo, pues ha de ser enterrado) de la del alma, pendiente del juicio de Dios.

4. *Andad dar*: el manuscrito ofrecía *anda l dar*, secuencia que el copista revisor corrigió tachando la *l*; a pesar de su intervención, la frase resultante, *anda dar*, no parece del todo clara, por lo que la he enmendado creando la segunda persona del plural del imperativo, forma verbal responde al tratamiento de vos que la Muerte emplea para dirigirse a don Gutierre en algún otro verso de la misma estrofa (*socorredvos*, v. 6). Lo cierto es que el uso de esta construcción se aproxima a *andar a*, que denota ‘el objeto a

que se encamina una diligencia o solicitud' (DCR: *s.v. andar*), y el CORDE recoge «señor, *andad a çenar*» (*s.v. andad a*), ejemplo de 1430 que muestra el mismo carácter conminatorio que lo que puede tomarse como una orden dada por la Muerte a Sotomayor. Sin embargo, he de prescindir de esta perífrasis, pues causa una clara hipermetría versal.

7-9. *Fállanvos un quaderno*: se trata de una adición del copista revisor, que cubre un blanco en el verso a partir de la conjunción *mas*, lo cual evidencia que disponía de otra versión del texto (4.2.3.2).

Quaderno: 'registro', como en **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» (nota 117-118).

Rasgad'á la conciencia: pese a que en el código se lee *rasgada*, pienso que en aras de la comprensión del pasaje, es preferible entender que la *o* átona final del participio se ha elidido por apócope fundiéndose con la forma tónica del auxiliar. De este modo el verso puede entenderse como consecuencia del anterior: la violencia es tal (de ahí el adjetivo *infinita*) que 'rasgado á la conciencia'.

10-13. La interrogación de la Muerte sobre la escasa importancia de las riquezas acumuladas en vida a la hora de enfrentarse al momento final, presente también en **6-ID 0380** «En casa del rey d'España» (vv. 29-36), trasciende aquí el tópico a poco que se indague en la historia del maestro. Y es que, además de gozar de la protección real y de la de Álvaro de Luna, así como de las prebendas asociadas a tal condición, Sotomayor aprovechó la cercanía de la orden militar de Alcántara a la frontera para justificar la fundación del señorío en favor de su linaje, tomando para él bienes y territorios de la Orden; con tal pretexto fundó también en 1445 el condado de Belalcázar (Ladero Quesada 1998: 47).

14-18. *Grangerías*: 'beneficios de las haciendas de campo' (DCECH: *s.v. granjería*).

Cábsanvos de pecados: 'son el origen o la causa de vuestros pecados'. Aun cuando la construcción habitual es *ser cabsa de*, como puede comprobarse en no pocos ejemplos ofrecidos por el CORDE, tampoco faltan aquellos en los que, en lugar del sustantivo, se emplea *causar de* con el mismo sentido (*s.v.*). El poeta parece afirmar que el ansia de riquezas y poder de Sotomayor fue el germen de sus pecados en tanto lo han llevado a robar, ejercer violencia o cometer otras tropelías (*robos, fuerças, demasías*). De hecho, existen datos extratextuales que apuntan a su ausencia de pudor a la hora de prosperar, como la carta que el caballero Cola María Butzutu le envió en 1432, cuando todavía era comendador de la Orden de Alcántara y Juan de Sotomayor, su tío, ostentaba el maestrazgo, en la que lo acusa de «obras falsas e dissimuladas [...], traiziones e

malvestades [...] e privado de todo honor e de linage de caballería por la notable traición cometida por vos al Mestre, vuestro tío e señor» (Riquer 2008: 203). En realidad, no ha de perderse de vista la rivalidad existente entre los infantes de Aragón y Juan II, pues el posicionamiento de don Gutierre junto al rey y su privado lo favorecía frente al que tomó su tío, partidario de los primeros (Ortega Álvarez 2010: 248).

19-20. *Presunción*: ‘orgullo’, a partir del significado del verbo *presumir* (DCECH: *s.v. sumir*).

Guerra: ‘mal, daño’, ya en Berceo (DME: *s.v.*).

En part'es: ‘en buena medida’. El copista revisor escribe *en* y tacha *que*, consciente de que no hace sentido en el octosílabo.

Desaforada: ‘desenfrenada, excesiva, sin respetar las leyes’ (DCECH: *s.v. fuero*).

El hipérbaton que afecta a estos dos versos dificulta su comprensión, pero la concordancia entre el adjetivo *desaforada* y el sustantivo *presunción* no ofrece dudas, de modo que la secuencia ha de ser entendida así: ‘vuestra arrogancia, en buena medida excesiva, fue vuestro enemigo’.

21-22. *Adotan*: ‘reciben, acogen’, en sentido espiritual (DCR: *s.v.*). En lugar de ser adoptado en el seno de Dios, el poeta revela a Sotomayor la cruda realidad: solo va a ser acogido por la tierra con que se cubra su cuerpo.

23-24. Como en otras ocasiones, Agraz recuerda algunos de los aspectos desagradables y escatológicos de la muerte, en este caso el cuerpo comido por los gusanos (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», v. 16 y 13-ID 0399 «El tragón gusano coma», v. 1).

25-27. Estos octosílabos, a modo de reflexión, advierten al maestre —y en general— de la gran pérdida que entraña atender en vida a los deseos mundanos. Tras la muerte, los cristianos estarán en presencia del Rey (en la gloria) y participarán de placeres eternos; este precepto religioso sobre la salvación se halla en muchas de las enseñanzas bíblicas en las que se exhorta a los fieles: «gozaos y alegraos, porque vuestro galardón es grande en los cielos» (Mateo, 5, 12); «no améis al mundo, ni las cosas que están en el mundo; o «si alguno ama al mundo, el amor del Padre no está en él» (I Io 2, 15-17).

28-29. *Así temido / ca sí*: ‘tan temido como si’; entiendo, pues, la oración como comparativa.

Dragón: la lección del códice es *dagrón*, pero el copista revisor se da cuenta del error, tacha la *r* y traza una marca vertical entre la *d* y la *a*, señalando, así, el lugar en que debería figurar la consonante apropiada. Coincido, en este sentido, con Marino, y difiero de Plaza Cuervo: esta prefiere *dagón*, voz que explica como ‘daga grande’ a partir

de la entrada *dago* del DA. Sin embargo, la secuencia, que comienza en el verso anterior, nos habla de un maestre ‘temido por la gente como si de un dragón se tratase’, interpretación a la que se ajusta mejor el sustantivo *dragón*, que, además, en cierto modo anticipa el montón de cenizas en que se ha convertido el maestre. Es esta, además, una nueva referencia a la imagen de este animal como símbolo del mal, de la que Agraz se vale en piezas anteriores (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», v. 66; y 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», v. 39).

32-35. La referencia a los hijos del maestre no es casual: la soledad en la que es presentado es total ya que ni ellos, el círculo más cercano, le prestan atención. Por otra parte, históricamente, esa mención podría ligarse tanto a la carrera de poder de don Gutierre, que en su ambición involucró a muchos de sus vástagos, para quienes acumulaba señoríos, como a su promiscuidad, que hubo de causarle más de un sinsabor. En este sentido, Carlos de Ayala Martínez, señala: «la intensa y extracanáica vida afectiva del maestre, que en 1446 estuvo a punto de costarle la vida a manos de un marido ofendido, le llevó a tener quince hijos» (DBE: *s.v.* *Gutierre de Sotomayor*).

36. Notad: ‘observad’ (DCR: *s.v.*), forma de imperativo que el poeta utiliza para dirigirse al maestre. Tras hacerle saber en los versos anteriores que los hijos queridos nada quieren saber de él una vez muerto, cierra la estrofa contraponiendo tal actitud a la de los entendidos, de la que debe tomar nota.

Los entendidos: ‘los expertos’, a partir de *entender* o ‘saber, tener conocimiento de una cosa’ (DCR: *s.v.*).

Tras mostrar la aversión de la gente y de sus propios hijos hacia don Gutierre, Agraz concluye la estrofa por medio de una exclamación retórica dirigida al maestre, que podríamos entender así: ‘¡fijaos en los ejemplos!’ o, incluso, ‘¿es que los ejemplos no os dicen nada?’.

37. Ligado: ‘unido’, a partir de uno de los significados y usos del verbo (DCR: *s.v.* *ligar*), en este caso al pecado capital de la soberbia, en cierto modo, ya adelantado por el poeta cuando describe el desmedido orgullo de Sotomayor (*presunción*, v. 19). Se trata del primero de una lista de pecados de los que acusa al maestre, todos presentes en esta novena.

38. Vençido de avariçias: ‘dominado por la avaricia’; es esta una de las acepciones del participio, que, como en este caso, rige la preposición *de* para introducir el agente (DCR: *s.v.* *vencer*). Según vemos, Agraz le imputa un segundo pecado capital como motor de su vida.

39. *Sojuzgado*: ‘sujeto, dominado’, con *de* para denotar el agente (DCR: *s.v. sojuzgar*); ahora se trata de la lujuria, también llamada pecado *de la carne*, como escribe Agraz.

40. *Lleno de inmundicias*: el copista revisor añade esta secuencia para cubrir el blanco que queda a partir del indefinido *todo*, escrito por el amanuense encargado de la pieza.

Inmundicias: ‘impurezas’, voz que aparece en la lengua en la segunda mitad del siglo XV (DCECH: *s.v. mondo*). Mediante este sustantivo, el poeta parece condensar los tres pecados capitales que atribuye a don Gutierre en los versos 37-39, y, quizás otros que no menciona, de ahí que esté *todo lleno de faltas*.

41-42. *Usar*: ‘emplear’, con valor intransitivo, acompañado de la preposición *de* (DCR: *s.v.*).

Razón: ‘rectitud en las operaciones’ o ‘justicia’, acepciones comunes entre los siglos XIII-XV (DME: *s.v.*).

Entiendo que precisa en este inciso las causas o razones que determinan ese pecaminoso comportamiento: la cesión a los propios deseos (*voluntad*) y el consiguiente abandono de la integridad al cometer sus actos.

46. *Allegastes*: ‘juntasteis, reunisteis’, aplicado a las riquezas y al dinero (DCR: *s.v. allegar*). Como se ha señalado, era conocida la obsesión de Sotomayor por la acumulación de bienes que legar a sus hijos —*otros* en este verso— (v. 33; nota 32-35), mas tampoco ha de descartarse su faceta como benefactor de «obispos que dicho avemos vivían con él, e avían dél dineros» (Foronda 2010: 459-460; cursiva mía).

47. *Empobreçistes*: ‘arruinasteis’, utilizado en sentido metafórico con respecto a lo inmaterial (DCR: *s.v. empobrecer*). Se trata de una nueva alusión a los métodos poco ortodoxos empleados por el maestro para conseguir su fortuna, que repercuten en su propia ruina moral y, por ende, en la salvación del alma, como ya anticipó en la estrofa segunda.

48-49. El poeta se adentra en el terreno de los sentimientos para evidenciar cómo debía de encontrarse don Gutierre al final de sus días.

Fallastes: enmiendo *falleastes* a partir de la corrección del copista revisor, que, acertadamente, tacha la primera *e*. Los demás editores ofrecen *falleçistes*, solución errónea a la que, probablemente, llegan en varias confusiones: primero ven una *ç*, que no figura en el código, junto a la que interpretan una *i*, cuando, en realidad, el manuscrito ofrece una *a*, como puede comprobarse en otras palabras de la misma estrofa; a partir de aquí no es difícil comprender el error, pues leen *falleçistes* y transcriben *falleçistes*, opción que les resulta válida desde el punto de vista del

significado, aunque causa hipermetría y rompe la rima (la consonancia viene impuesta por *allegastes*, v. 46).

50-54. *Remunerar*: ‘recompensar’, como en los numerosos ejemplos entre 1378 y 1499 registrados en el CORDE (*s.v.*).

Non menos: enmiendo *nos*, como aparece en el manuscrito, siguiendo la mano del copista revisor, que tacha la *s* y escribe la tilde de nasalidad sobre la palabra. Debemos entender que la secuencia *non menos* incide sobre el verbo principal (*quisistes*), aquí elidido: ‘non menos quisistes / pedir perdón’, de manera que, en realidad, *pedir perdón* es tan deseado o querido como *remunerar*.

Parece que el maestro, como nos recuerda Marino, muere sin confesión, aunque en las palabras de Agraz se entrevé su intención de expresar arrepentimiento (*remunerar* y *pedir perdón*); sin embargo, no dispuso del tiempo necesario para hacerlo, esto es, falleció antes de admitir sus pecados y solicitar la absolución. De ahí que la novena finalice con la exclamación del verso 54, en la que el poeta enfatiza la gravedad de su situación al morir, pues el resultado es la condenación de su alma. Y es que la tradición cristiana es clara al respecto, como se desprende de los versos de Juan Ruiz en el pasaje sobre la absolución de los pecados a don Carnal: destaca la necesidad de una demostración real de «gestos e gemido» como «sinos de penitencia» de quien está arrepentido (Joset 1990: 489).

55-63. Tras el reprobable *exemplum vitae* de Sotomayor, Agraz dedica su última novena al adoctrinamiento sobre la importancia de la contrición como norma que todo fiel debe cumplir, pues, además, será premiada con la infinita misericordia y el perdón de Jesús (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», nota 99-100; 7-ID 0381 «Aquí yaze sepultado», nota 25-28; y 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes», nota 71-72).

55. *Aquel*: el copista revisor añade la *a*, convirtiendo la contracción *qu’el* en demostrativo. Aun cuando me acojo a su enmienda, como hasta ahora he procedido, no descarto la idoneidad de la amalgama formada por la conjunción *que* y el artículo *el* en el octosílabo, pues se amolda al significado de la secuencia.

Emanuel: nombre profético de Jesús (*Biblia*, Mt, 1, 21-23).

56-58. El copista escribe *for* antes de *conformados*, mas se da cuenta del error y lo tacha. *Conformados*: ‘en armonía, en paz’, a partir del uso intransitivo del verbo *conformar* junto a la preposición *con*, cuyo significado es ‘ponerse de acuerdo’ (DCR: *s.v.*). En estos versos Agraz describe la infinita compasión de Jesús, pues su labor es *perdonar* las faltas de aquellos *conformados con él*, es decir, siempre que hayan mostrado arrepentimiento.

60. *Comproños*: ‘nos ganó’, sentido metafórico de *comprar* (DCR: *s.v.*); aquí no es el dinero, sino la pasión de Jesús, origen del cristianismo, la que ganó adeptos para la religión.

61-63. *Fatores*: similar al sentido de *hacedor* que más tarde documentamos en Covarrubias con el significado de ‘el agente que tiene a su cargo el beneficiar la hacienda del señor’ (TLC: *s.v.*). Conviene recordar que la Orden de Alcántara contaba con un aparato hacendístico en el que se daba un cierto paralelismo con la administración regia, ya que existía la figura del mayordomo mayor y también los contadores, tesoreros, recaudadores y cogedores (Ortega Álvarez 2010: 266-267). Tiene sentido, pues, que Agraz utilice el plural *fatores*, que engloba a todo el personal al servicio de la prosperidad de la Orden y, por ende, del maestro.

Compensación: el único consuelo del maestro es que los *fatores*, encargados de la gestión de sus bienes, traten de compensar económicamente a los damnificados por los ya descritos «robos, fuerças, demasías» (v. 18), idea que el poeta retoma en la finida.

64-69. Agraz concluye el poema sentenciando la imposibilidad del perdón divino, en tanto el humano es solo compensable a través de una remuneración económica a los afectados por los terribles actos cometidos por el maestro.

Dilación: ‘retardación o detención de alguna cosa por algún tiempo’ (DME: *s.v. dilación*).

65. *Se contenten*: ‘sean satisfechos’ (DME: *s.v. contentar*).

Deudores: ‘pecadores’, plural que se extiende a todos aquellos que hayan actuado como Sotomayor y hayan muerto sin mostrar arrepentimiento.

66-69. *Contriçión*: Agraz se dirige a Sotomayor para recordarle que, en realidad, no todo está perdido para su alma, pues, según afirma, el maestro mostró algún signo de arrepentimiento (nota 55-63).

Mitigarse: ‘suavizarse’ (DME: *s.v.*). El poeta solicita una compensación para los que le han servido, quizás también para sus familiares, pues esta es la única manera de minimizar los errores cometidos, en palabras de Agraz, mitigar, no solucionar.

19-ID 2890 «Virgen, madre singular»

Este poema revela el conocimiento —presumiblemente, también el manejo— de Agraz de los Libros de Horas, manuales de oración para laicos que contenían, junto a elementos de mayor importancia (como el Oficio a la Virgen, los Salmos penitenciales, Letanías, Oficio de Difuntos y Sufragio de los Santos), otros de carácter secundario, entre los que sobresalen las Horas de la Cruz (Díez Ménguez 2011: 2). Y es que el título de la pieza, *Oras de la cruz fechas por Jobán Agraz*, certeramente avanza su contenido: el poeta recrea la pasión y muerte de Cristo siguiendo la estructura de las *Horae sanctae crucis*, es decir, un conjunto de oraciones en latín dispuestas para ser rezadas a lo largo del día. En este sentido, la composición se amolda al patrón de las horas canónicas, que designaban el horario de la liturgia en los monasterios medievales a partir de la distribución latina del tiempo, de cuya difusión se encargó la Iglesia (Izquierdo Guzmán 1998: 253-254). Sin embargo, conviene precisar que es la tradición medieval la que adaptó estas horas al horario de la Pasión, por lo que solo se toman las necesarias para el relato de los últimos momentos de Jesús: *maitines, prima, terçia, sesta, nona, vespertina y completas* (Franco Mata 2020: 531; 3.4.1.6); cada una de ellas ocupa una estrofa, introducida por una rúbrica interna que anticipa la hora. Solo la última copla, que, como las anteriores, se compone de ocho versos con el mismo esquema de rimas, es introducida por un rótulo distinto (*Oraçión*); lo cierto es que la presencia de una plegaria no es ajena a estas Horas de la Cruz, si bien es necesario puntualizar que, mientras en ellas se inserta una oración después de cada una de las horas, Agraz se vale de una como colofón de todas. Tras dedicar el poema a la Virgen, como se desprende del arranque, el poeta cumple fielmente con la costumbre, pues las siete octavas que la siguen corresponden a las horas mencionadas y a los momentos de la Pasión: prendimiento, presencia ante Pilatos, sentencia de muerte, crucifixión, fallecimiento, descendimiento de la cruz y sepultura (ibídem: 547).

Testimonio: GB1-41 (290^v-292^r).

Ediciones: D-GB1 (1990-1991, I: 92).

Métrica: 4, 8x8; a8, b8, a8, b8; c8, d8, c8, d8, d8, e8, d8, e8. Rimas: a: -ar; b: -uz; c: -ines, -ima, -erçia/-eçia, -esta, -ona, -ina, -etas, -isto; d: -eso, -ado, -ió, -eron, -ido, -eron, -ura, -ión; e: -able, -ores, -ado, -ones, -oto, -oso, -ado, -iste.

Oras de la Cruz fechas por Johán Agraz

Virgen, madre singular
y de los pecantes luz:
a ti quiero presentar
estas oras de la cruz.

Maitines

A la ora de maitines	5
tu fiyo santo fue preso,	
el que adoran serafines,	
vendido por falso beso.	
Non basta razón nin seso	
al tal yerro intolerable:	10
cometieron crimen leso	
al su rey perpetuable.	

Prima [291^r]

A la ora de la prima	
a Pilato fue levado;	
d'él fizieron tal estima:	15
a la coluna ligado,	
con testigos acusado	
—sobornados e traidores—,	
Ihesu Cristo es açotado	
por mano de pecadores.	20

Vespertina

A la ora vespertina 45
de la cruz lo descendieron:
a su madre, santa e digna,
en los braços gelo dieron;
en la tierra lo tendieron,
aquel cuerpo glorioso, 50
do muy breve conosçieron
fijo de Dios poderoso.

Completas

A la ora de completas
le dieron la sepultura
—anunçiado de profetas: 55
nuestra esperança futura—.
El sepulcro e çerradura
ante el pueblo fue sinado
y por guarda más segura
del grant çenturio velado. 60

Oraçión [292^r]

Adórote, Ihesu Cristo,
y demándote perdón,
qu'en las nuves serás visto
venir a la execuçión.
Señor, que crüel pasión 65
e muerte por nós reçebiste,
líbranos de perdiçión,
pues que ya nos redemiste.

11. crimen] climen || 16. coluna] colona || 36. infeçiones] infençiones || 60. çenturio] sinturio.

NOTAS

0. Se trata de un auténtico título que anticipa con claridad el contenido de la pieza y la inscribe dentro de la tradición de los Libros de Horas, en concreto, de las Horas de la Pasión o, como aquí figura, *Oras de la Cruz*, que engrosan las páginas de tantos breviarios medievales. Junto con un nutrido y variado grupo de oraciones en latín — también se incluyen algunas en lengua vernácula—, entre las que prima el papel de las dedicadas a la Virgen, lo cierto es que las Horas de la Cruz, bien intercaladas con las de aquella, bien ofrecidas como núcleo independiente, forman parte esencial de casi todos los manuscritos cuatrocentistas. Así se deduce de los testimonios custodiados en la Biblioteca Nacional de España: de los 19 conservados, las Horas de la Cruz están presentes en 18 (Domínguez Rodríguez 1979 y Gras 2021); en este sentido, parece razonable pensar que Agraz conoce bien la tradición, pues en ella se basa para la construcción del poema a partir de este modelo de oración.

Dutton transcribe el título, los dos primeros versos y los dos últimos, por lo que, en realidad, la edición de la pieza se ofrece ahora por vez primera.

1-4. El poema arranca con una redondilla de rimas cruzadas, de la que Agraz se vale para presentar el tema de la composición (*oras de la cruz*) y a la dedicataria («Virgen, madre singular»), a quien se dirige directamente («a ti quiero presentar»); cabe recordar que este es el cuarto *dezir* en el que emplea este como introducción de la pieza (6-ID 0380 «En casa del rey d’España», 15-ID 0382 «Yo vos quiero revelar» y 16-ID 1860 «Leerán esta materia»; 3.4.2.1).

Pecantes: ‘que pecan’ (DME: *s.v. pecante*). No es una voz tan usual como *pecadores*, a juzgar por los escasos ejemplos cuatrocentistas registrados por el CORDE: 25 de la forma en singular y tan solo 9 del plural (*s.v.*).

4b. *Maitines*: ‘primera de las partes del Oficio Divino, originalmente cantada muy de madrugada y, más tarde, al apuntar la aurora’ (Franco Mata 2020: 529). Según la tradición de las Horas de la Cruz, corresponde al prendimiento de Jesús, como se describe en la octava que sigue.

5. El poeta introduce la estrofa mediante *A la ora de...*, arranque empleado en todas las del poema que describen los distintos momentos de la Pasión de Cristo, presente en los textos latinos a través de la fórmula *ad* seguido de la hora (*ad primam, ad tertiam...*),

como puede comprobarse en el *Libro de horas, según el uso de Roma* (ff. 22^v-28^v), custodiado en la Biblioteca Nacional de España (Res. 54). Es este otro ejemplo de que Agraz conoce la tradición y la sigue, y cabe suponer que, además, tuviese nociones de latín, pues en época medieval esta era la lengua de la religión y el rezo.

6. *Tu fijo*: el empleo del determinante posesivo en este sintagma nominal reitera el papel de la Virgen como dedicataria de la composición (nota 1-4), mas se trata de la última vez en que Agraz se dirige a ella directamente en el cuerpo del texto. De hecho, a medida que avanzan los octosílabos, parece producirse un distanciamiento, según puede verificarse en la antepenúltima octava, en la que el poeta narra cómo, tras haber descendido el cuerpo de Cristo de la cruz, «a *su* madre [...] / en los braços gelo dieron» (vv. 47-48; cursiva mía).

7. *Serafines*: ‘ángeles que, junto con los querubines, tienen el privilegio de estar cerca del trono de Dios’ (GTB: *s.v. serafín; Biblia*, Is, 6, 2-6).

8. *Falso beso*: el beso de Judas a Jesús indicó a sus captores a quién debían arrestar (*Biblia*, Mt, 26, 48-49).

11. *Crimen lesa*: ‘ofensa, daño’, a partir del significado de *lissiar*, es decir, ‘herir, dañar’ (DCECH: *s.v.*). Soluciono el error del copista, que escribe *clímen* en lugar de *crimen*.

12b. *Prima*: ‘es una de las llamadas menores y se rezaba a primera hora del día, es decir, a la salida del sol’ (Franco Mata 2020: 529). Dentro del patrón de las Horas de la Cruz, describe el momento en que Jesús es llevado ante Pilatos, acusado por los sacerdotes y flagelado tras ser atado a la columna. Los Libros de Horas cuentan con *laudes*, hora litúrgica que antecede a la *prima*, mas no suele aplicarse a las Horas de la Cruz, sino a las de dedicadas a la Virgen, en concreto, al episodio de la Visitación. Tan solo he podido hallar la inserción de la hora *laudes* en las Horas de la Pasión, referida al momento del prendimiento —normalmente adscrito a *maitines*—, en el folio 98^v de uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España (Res. 149).

14. *Pilato*: gobernador romano de Judea ante el que compareció Jesús (*Biblia*, Mt, 27, 2).

15. *Estima*: ‘juicio’ (DCECH: *s.v. estimar*).

16. *Coluna*: ‘columna’. En el manuscrito se lee *colona*, solución en medieval catalán utilizada por poetas adscritos al oriente peninsular, como Pedro de Santa Fe (Tato 2004: 102 y 110). Prescindo de este orientalismo, que ha de interpretarse como un rasgo del copista, en favor de *coluna*, pues es la forma habitual en castellano (DCECH:

s.v. columna); además, así figura en otro poema del autor (11R1-ID 1806 «Esta tierra sostenida», v. 2).

17-18. Referencia al momento en que Jesús se presenta ante el consejo supremo de sacerdotes y se escuchan falsos testimonios acusatorios contra él (*Biblia*, Mt, 26, 57).

20. *Pecadores*: ‘los que pecan’ (DME: *s.v. pecador*); Agraz combina el empleo de este sustantivo, muy común en todas las épocas, con el menos usual *pecantes* (v. 2).

20b. *Terçia*: según el calendario de las horas canónicas, ‘a las tres horas después de haber salido el sol, se rezaba la *Tertia*, correspondiente a las nueve de la mañana’ (Franco Mata 2020: 529). En la Horas de la Cruz la *terçia* equivale al momento en que Jesús es sentenciado a morir crucificado.

22. *Púrpura*: ‘manto de este color con que los soldados vistieron a Jesús’ antes de colocarle una corona de espinas (*Biblia*, Mt, 27, 28-29). Ambos elementos caracterizadores de un monarca sirven a los romanos para mofarse del que sus seguidores consideran rey de los judíos.

24. *Abilte*: ‘injuria’ (DME: *s.v. abiltar*) o ‘menosprecio’ (ILC: *s.v. aviltar*), en referencia a la razón que motiva a los soldados a poner a Jesús la túnica púrpura mencionada, en otras palabras, el escarnio y la burla. El CORDE registra muy pocos casos de *abilte* como forma verbal, mas ninguno como sustantivo (*s.v.*); esto me lleva a pensar que podría tratarse de un error del copista, quien, de haber escrito *abiltar*, se ajustaría al significado de la secuencia sin perjudicar la isometría. En cualquier caso, me acojo a la lección del manuscrito, *abilte*, pues, a pesar de no ser muy común, se integra en el grupo de sustantivos deverbales terminados en *-e*, como *descarte*, *desarme*, *embarque...*, más frecuentes en épocas posteriores (ibídem: *s.v.*).

27. *Donde partió*: hemos de entender que ‘Jesús echó a andar con la cruz a costas’, a partir de la sentencia de Pilatos, recordada en los versos anteriores, que *consintió*, es decir, respetó la decisión del pueblo sobre la crucifixión. Todas las versiones latinas consultadas relatan este mismo momento de la Pasión al final de la hora tercia, lo que afianza la interpretación del verso a pesar de que la sintaxis no resulta clara: la secuencia exige la sustitución del adverbio *donde* por la conjunción *y* (*y partió*), que le otorgaría el sentido necesario, mas, como la lección del manuscrito (*donde partió*) no ofrece dudas, he decidido no intervenir.

28b. *Sesta*: ‘hora canónica rezada a las doce’ (Franco Mata 2020: 529). Dentro de las Horas de la Cruz, la *sesta* corresponde al momento de la crucifixión.

31. *Enfiesta*: ‘enhiesta, erguida, vertical’, es voz frecuente ya en autores como Berceo o Juan Ruiz (DCECH: *s.v. enhiesto*).

33-34. Jesús fue crucificado entre dos ladrones (*Biblia*, Mt, 27, 38).

35. *Bebrajo*: ‘brebaje’. El término es antiguo —aparece en Berceo— y posteriormente dará *brebajo* (DCECH: *s.v. brebaje*).

36. *Mescladas infeçiones*: ‘vinagre’. Según el Evangelio, uno de los que presenciaban la crucifixión de Jesús «tomó una esponja, y la empapó de vinagre, y poniéndola en una caña, le dio a beber» (Mt, 27, 48). Corrijo el término *infeçiones*, consignado por el copista, tras comprobar que no está registrado en ninguna otra fuente, lo que me lleva a pensar que se trata de un error. Agraz ha de respetar la rima en *-ones* (v. 34), para lo que el sustantivo *vinagre* no parece servir de gran ayuda. Por eso recurre a esta perífrasis, en la que *infeçiones* y sus derivados se equiparan a ‘veneno’ o son calificadas de ‘venenosas’ (DETM: *s.v. infección*); a partir de esta acepción, resulta fácil imaginar la repugnancia del olor y el sabor del vinagre que acercaron a la boca de Jesús.

37-41. Estos versos describen el momento en que unos soldados se aproximaron a la cruz, «mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas. Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza [...]» (*Biblia*, Io, 19, 33-34).

El ciego que luego vido: perífrasis referida al centurión que clavó la lanza a Jesús. Según la *Biblia*, tras expirar Cristo, este romano dijo: «verdaderamente, este hombre era Hijo de Dios» (Mc, 15, 36).

42-44. Inmediatamente después de la muerte de Jesús se desataron los desastres naturales referidos en estos versos: «y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron» (*Biblia*, Mt, 27, 51).

44b. *Vespertina*: según el calendario del oficio divino, se trata de la ‘hora duodécima y se reza a las seis de la tarde’ (Franco Mata 2020: 529). Aun cuando lo habitual es el término *vísperas*, como puede comprobarse en los numerosos ejemplos registrados en el CORDE (*s.v.*), la asociación de la hora *vespertina* con el momento del rezo explicado ya aparece en estos versos de Juan García de Vinuesa: «Johan Alfonso, la maetina / e el cura de Tartanedo, / con el sacristán de Arnedo / rezar con la *vespertina*» (Dutton y González Cuenca 1993: 662; cursiva mía). En el esquema de las Horas de la Cruz, corresponde al momento del descendimiento del cuerpo de Cristo, escena en la que Agraz menciona a su madre, la Virgen María, mas obvia la presencia de los demás

testigos que recogen los Evangelios: María Magdalena, María de Cleofás y José de Arimatea (ibídem, 57-61).

47-48. *A su madre*: Agraz alude a la Virgen, en cuyos brazos pusieron el cuerpo de Jesús tras bajarlo de la cruz. El uso del posesivo *su*, mediante el que se refiere a ella en tercera persona, contrasta con la alusión directa que el poeta hacía a la Virgen en la dedicatoria inicial del poema y en la primera octava: «a *ti* quiero presentar» y «*tu* hijo fue preso» (vv. 3 y 6 respectivamente; cursiva mía).

51. El verso hace referencia a la corta vida de Jesús.

52b. *Completas*: ‘última parte del oficio divino que solía rezarse al fin del día natural, o sea, al anochecer’ (Franco Mata 2020: 529). Las Horas de la Cruz reservan las completas para la narración de la sepultura de Jesús.

58. *Sinado*: ‘sellado’. Según el Evangelio, «entonces ellos fueron y aseguraron el sepulcro, sellando la piedra y poniendo la guardia» (*Biblia*, Mt, 27, 66). El CORDE registra 26 ejemplos de *sinado* y otros 111 de *signado* —la distinción gráfica entre *signo* y *sino* no se estableció hasta muy tarde (DCECH: *s.v. seña*)— repartidos en documentos notariales, de archivo, códigos legales, etc., todos del siglo XV (*s.v.*); de su carácter oficial se vale Agraz para imprimir gravedad y veracidad al hecho relatado.

60. *Çenturio*: el guardia referido en la nota anterior. Enmiendo la voz que el copista elige, pues el CORDE registra varios ejemplos de *çenturio* en época medieval, mientras *sinturio* no está documentada en ninguna (*s.v.*).

60b. *Oraçión*: el rótulo anuncia la última octava que, en efecto, es una oración final. Su inclusión en las Horas de la Cruz responde a la tradición, si bien conviene recordar que Agraz solo introduce esta después de todas las horas, mientras que en la pauta general de rezo se inserta una oración tras cada una de ellas.

63. Este verso es una referencia al anuncio de la resurrección de Cristo, según el cual «lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo, con poder y gran gloria» (*Biblia*, Mc, 24, 30).

66. El octosílabo es claramente hipermétrico, problema que podría resolverse deshaciendo el diptongo *mierte* y suprimiendo el sintagma preposicional *por nós*; no obstante, me atengo a la lección del códice, pues no afecta al sentido de la secuencia.

67-68. En la doctrina cristiana la muerte de Cristo supone el perdón de los pecados (*Biblia*, Col, 1, 13-14), como nos recuerda Agraz en estos versos.

6. CONCLUSIONES

Esta tesis presenta, por vez primera, el estudio y la edición de la obra completa de dos autores no menores del panorama literario del siglo XV: Juan Marmolejo y Juan Agraz. Y es que, pese al exiguo corpus que se conserva del primero y a una cantidad no muy numerosa de textos del segundo, el análisis de su producción descubre a unos poetas que han de ser tomados en consideración y reconocidos dentro del campo de la poesía cancioneril. A ello pienso haber contribuido con la consecución de los objetivos especificados en la introducción, que enseguida recupero:

- a) Fijar el repertorio poético de Juan Marmolejo y Juan Agraz.
- b) Presentar una edición crítica de su obra.
- c) Estudiar las características de su poesía.
- d) Indagar en su identificación histórica a partir de los textos.
- e) Destacar su importancia dentro de la poesía de cancionero.

Los resultados de esta investigación han cumplido las expectativas iniciales y, en algún caso, las han superado, pues suponen un adelanto en el conocimiento de dos escritores cuya obra, al igual que sus vidas, había pasado casi desapercibida hasta el momento. Además, en estos largos años transcurridos desde que comencé esta pesquisa, poco a poco he visto aflorar los beneficios de todas las indagaciones, análisis, estudios... que mi vocación me demandaba y ven ahora un final y una finalidad: al cumplimiento de los objetivos mencionados, ha de sumarse el enriquecimiento personal y académico que esta labor investigadora me ha proporcionado y que, por otra parte, puede también servir de estímulo a otros estudiosos, presentes y futuros, interesados en asuntos cancioneriles.

Tras mi primer encuentro con los autores y sus textos en la obra de Dutton, catálogo indispensable en lo concerniente a la atribución de los poemas, fuente de información sobre los códices y, en ocasiones, también sobre los poetas, decidí recopilar todo el material crítico existente en torno a ellos: ediciones y estudios que transmiten su obra, menciones en alguna publicación, trabajos sobre la literatura de la época, sobre géneros, alguna breve aportación de carácter específico... Lo cierto es que resultó de vital importancia, pues, aun cuando escaso —en ocasiones faltó

de rigor—, contribuyó al asentamiento del repertorio de los autores y a una inmersión total en sus piezas. Así, no solo pude elaborar el apartado que aborda el estado de la cuestión sobre ambos, sino comenzar a estudiar en profundidad las fuentes primarias que contienen su producción: los cancioneros. Esta vez la consulta superó las digitalizaciones disponibles, pues tuve la oportunidad de cotejar directamente los tres que conservan mayor obra de los autores: el *Cancionero de Palacio*, SA10b y el *Cancionero de Gallardo-San Román*. En ellos me fijé en el lugar que los autores ocupan en cada colectánea, la posición de los poemas y de las intervenciones —en el caso de los intercambios— dentro de los conjuntos en que se integran, tuve en cuenta los accidentes que podían haber afectado a su producción y realicé un minucioso análisis de las manos de los amanuenses responsables de copiar sus textos. Esta labor dio como resultado la elaboración del repertorio poético de los escritores; en él ofrecí aquellos poemas de atribución segura, la posible producción perdida y, en el caso de Agraz, me llevó a desechar dos textos de dudosa autoría en SA7, uno en SA10b y a adjudicarle otro en MH1, cuya rúbrica no consigna nombre de autor. En cuanto a la obra no conservada, pude comprobar que las pérdidas de SA10b evidencian la falta de textos de Marmolejo —es posible que también ocurra en SV2—, y de Agraz, quien además parece haber sufrido el mismo percance en SA7, MH1, PN12, así como en el perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*.

Establecido el repertorio y, como he apuntado, familiarizado con los textos, me dediqué a examinar aquella información que de ellos se podía extraer que aportaba datos sobre las figuras de los dos poetas (rúbricas, citas, referencias a ellos y a otros personajes, fecha de compilación de los cancioneros, empleo de algún tipo de estrofa...). Y no fue poco lo que pude concluir en esta fase de la investigación, pues son varios los frutos obtenidos: filiación precisa de uno de los autores, posible lugar de composición de algunas piezas, fecha aproximada de la gestación de algún texto... Logré, por ejemplo, establecer que Mosén Marmolejo, presente en SA7, y Juan Marmolejo, como es denominado en SA10b, son la misma persona: el caballero sevillano Juan Fernández Marmolejo. El primer florilegio recoge una canción que forma parte de un diálogo poético con autores vinculados a la Corona de Aragón (los hermanos Villalpando, Juan de Tapia, mosén Moncayo y Alfonso Enríquez); el estudio de los poemas de la serie, de la información disponible sobre

las vidas de los demás vates —alejados, en principio, del entorno andaluz en que se movió Marmolejo— y de la fecha de compilación del manuscrito me llevó a pensar que quizás hubiese podido tomar parte, junto a sus compañeros de intercambio, en alguna reunión cortesana durante las fiestas que tuvieron lugar en Valladolid en 1428 con motivo de la despedida de la infanta Leonor de Aragón, que partía a Portugal para contraer matrimonio con Duarte. Y es que en esas celebraciones, que duraron varios días, estaban presentes aragoneses y castellanos, por lo que no habría de extrañar que se hubiese producido la interacción de Marmolejo con los autores mencionados. El segundo códice, SA10b, conserva sus intervenciones en una contienda que mantiene con Agraz y que, a simple vista, no arroja demasiada luz sobre los poetas más allá de los vicios de que se acusan mutuamente en esta lid satírico-burlesca: si Marmolejo es un ávido bebedor, su oponente un cornudo incurable, por recordar algunas de las lindezas que se dedican. Mas en uno de sus parlamentos, Agraz se burla de la condición de *fidalgo* de su rival y de que este ha recibido una herencia deficitaria, datos que jugaron un papel esencial en la identificación de Marmolejo con un linaje muy importante de la Sevilla de los siglos XIV y XV. Además, en esta contienda cobra relevancia un texto muy significativo: el poema de Juan Alfonso de Baena, que toma partido por el sevillano y litiga contra Agraz; de él también pueden extraerse noticias sobre un momento de creación literaria, que podría situarse tras la batalla de la Higuera, en 1431, quizás en alguna de las celebraciones que tuvieron lugar en Córdoba, lugar de residencia de Baena —también de Mena y Montoro, relacionados literariamente con Agraz— y no alejada de la Sevilla natal de Marmolejo. Así, pues, los textos han permitido localizar geográfica y cronológicamente el entorno de su gestación, así como las relaciones literarias de Marmolejo; además, han proporcionado noticias sobre su trayectoria vital que, gracias a muchas fuentes documentales (genealogías, papeles notariales, actas judiciales...), he podido precisar merced a los siguientes datos: la fecha de su posible nacimiento alrededor de 1370 en el seno de una familia acomodada de Sevilla, su actividad como veinticuatro y, por tanto, miembro del concejo de la ciudad, los nombres de su mujer e hijos —también de otros parientes, antepasados y coetáneos— e incluso el momento de su fallecimiento a finales de la década de 1440.

Por lo que atañe a la producción de Juan Agraz, también esta ha resultado reveladora y una fuente de información esencial para perfilar la vida del autor y situarlo en distintos momentos y círculos creativos. Además de su participación con el primero en el mencionado intercambio de 1431, lo cierto es que, tras fijar su repertorio, pude comprobar que la mayoría de sus composiciones contienen referencias que permiten situarlas en torno a una fecha concreta de la primera mitad del siglo XV: la muerte de Enrique de Guzmán en 1436, de la que parece haber sido testigo como parte del contingente del noble en la batalla de Gibraltar, además de portador de la noticia al rey cuando este se hallaba en Toledo; el fallecimiento de Juan Alfonso Pimentel en 1437, que suscitó una elegía probablemente gestada y recitada en alguna reunión cortesana en presencia de Juan II; el elogio a Juan de Guzmán por la conquista de Córdoba en 1444, también difundido en algún entorno áulico; su participación en un intercambio con, entre otros, Íñigo López de Mendoza, ya titulado marqués, en fechas cercanas a 1445; la ejecución de Álvaro de Luna en 1453, que motivó dos de sus poemas dedicados al rey, que hubieron de ser compuestos con anterioridad a julio de 1454, momento en que fallece el monarca; y, finalmente, la muerte de Gutierre de Sotomayor, tras la que presumo hubo de escribir el poema en el que lo acusa de sus vicios. Con toda esta información extraída de los textos pude perfilar la vida de un escritor, en este caso, Juan Agraz, del que aporté los siguientes datos: su servicio a la casa de Niebla — también sus vínculos con la de Benavente—, su adscripción a la corte de Juan II, sus relaciones literarias con Marmolejo, Baena, Mena, Santillana, Montoro... y su oficio como escudero, que compaginaba con la labor poética. A ello han de sumarse los indicios que pude percibir a través de sus técnicas compositivas, lo que me llevó a corroborar el momento de creación de alguna pieza en la que ya contaba con otros datos (18-ID 0398 «El maestre don Gutierre»), pero también a encuadrar algunos textos más en los que la ausencia de una fecha concreta o la de una referencia a algún personaje complicaba notablemente la cuestión, a saber: el empleo de la copla de arte menor de tres rimas encapsuladas en octavas, popular hasta mediados del siglo XV, de la que 14-ID 0396 «Rey, que siempre deseastes» es un buen ejemplo; la técnica del encadenado al modo de las *coblas capfinidas*, propia de los autores de la primera mitad del cuatrocientos, como en 5-ID 0379 «Yo me só el conde Enrique»; la copla castellana, cuya expansión se originó a mediados de

la centuria, estrofa presente en **16-ID** 1860 «Leerán esta materia»; o la tradición de los Libros de Horas, cuya difusión tuvo lugar a partir de 1450, según se ve en **19-ID** 2890 «Virgen, Madre singular».

Sin embargo, a diferencia de Marmolejo, Agraz no pertenecía a una familia hidalga ni ostentaba cargos de relevancia, por lo que, desgraciadamente, la búsqueda de información extraliteraria ha resultado poco fructífera: nada he encontrado sobre su origen, más allá de su dudoso nacimiento en la villa de Albacete, ni sobre su trayectoria en las fuentes consultadas. Con todo, ello no ha de deslucir los pequeños avances conseguidos en este terreno y, sobre todo, en lo que toca a la edición crítica y al estudio de sus poemas. En resumen, toda la información que se desprende de las composiciones, de sus relaciones literarias y de su poética apuntan a la ubicación vital y profesional de Agraz en el sur peninsular, del que Sevilla parece haber sido núcleo principal, durante la primera mitad del siglo XV y aun en el decenio 1450-1460.

El capítulo dedicado a cada escritor cuenta con una sección que atiende al estudio de su obra, siendo la de Agraz bastante más significativa por cuanto el número de piezas conservadas es mucho mayor que el de Marmolejo. No obstante, la escasa producción de este no ensombrece, ni mucho menos, sus dotes compositivas, su espectro temático o su retórica, aspectos que afectan a ambos y recuerdo a continuación.

Juan Marmolejo es autor de tres piezas: una de carácter amoroso (**1R5-ID** 2461 «Buen señor, si libertado»), inserta en una serie en la que participan otros autores, y dos intervenciones de tipo satírico, integradas en sendos intercambios con Agraz que forman parte de la que he denominado contienda: (**2Rép-ID** 1864 «Más que torondo de piñas» y sus parlamentos en **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra»). Como vemos, su pluma se ejerció en temática variada, al uso de los poetas de su tiempo, pero ha de resaltarse que, además, lo hace de manera competente. La primera pieza es una canción en la que el portavoz lírico expresa una queja amorosa —al igual que hacen los demás participantes— y se deleita en motivos muy fecundos en la poesía de cancionero, como la metáfora carcelaria, la *religio amoris* e, incluso, la *translatio* del robo de amor, demostrando su conocimiento de la tradición trovadoresca. De corte satírico-burlesco, sus intervenciones en la contienda también merecen ser destacadas, pues acentúan la variedad formal que en ellas

exhibe: en la primera serie se vale de un procedimiento análogo al de la *ajuda*, común en 16RE, pero poco frecuente en nuestros cancioneros; la segunda es una *tensó* en la que sigue los consonantes, marcados por Agraz, en un despliegue de *coblas doblas*, molde y estrofismo que provienen de las prácticas trovadorescas. En sus piezas, además, no desatiende los recursos propios de la época (*amplificatio*, *reduplicatio*, *annominatio*...), que combina eficazmente con su capacidad de creación léxica, de la que los híbridos *acuayquero* y *caçafío* son un buen ejemplo, y con el uso de paremias.

Juan Agraz compone 18 piezas con ejes temáticos muy diversos (el amor, la sátira, la muerte, el humor...) y emplea también diferentes formas para vehicular sus versos: la canción, la esparsa y el *dezir*; de los tres, es el último el que más cultiva, habida cuenta de que es el molde que adopta en la mayor parte de sus composiciones. Y es que este escudero y poeta profesional se sirve del *dezir* en aras del elogio, el escarnio, la ironía... que exhibe en sus piezas, en las que, además, alterna estrofas y metros variados (coplas de arte menor, *coblas capfinidas*, coplas de pie quebrado con pentasílabo como verso corto, septillas...); todo esto pone de manifiesto el dominio de no pocos usos poéticos del momento, al tiempo que evidencia, al igual que sucede con Marmolejo, su conocimiento de tradiciones anteriores (trovadoresca, provenzal, gallego-portuguesa...). En algunas ocasiones, además, sus *dezires* quedan singularizados desde un punto de vista formal, como puede comprobarse en aquellos a los que dota de una redondilla de rimas cruzadas a modo de arranque, elemento más propio de las canciones; así ocurre en **6-ID** 0380 «En casa del rey d’España», **15-ID** 0382 «Yo vos quiero revelar», **16-ID** 1860 «Leerán esta materia» y **19-ID** 2890 «Virgen, Madre singular». Por lo que toca a sus composiciones amorosas, nos lega solo dos ejemplos en los que, sin embargo, parece aportar algún rasgo que las individualiza: mientras en **9-ID** 2574 «Si la fortuna combate» se acerca al estrofismo del villancico, en **10-ID** 2618 «Pensaría villanía» el esquema métrico difiere del habitual en este tipo de piezas, trasluciéndose la influencia del *virelai*. Finalmente, cabe destacar su participación en intercambios con otros autores: los dos ya mencionados, que conforman la contienda con Marmolejo (**2Rec-ID** 1863 «Acordado avemos nós» —en el que debo recordar la técnica de la *ajuda*— y sus intervenciones en la *tensó* **3-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra»), de la que forman parte su texto monológico (**3Sc-ID** 1865 «Mala nueva de la tierra») y el de Baena (**2-3Sc-ID** 6787 «Poderoso

dominable»), nacidos como secuelas; y otros dos que mantiene con poetas cercanos a Juan II (**11R1-ID 1806** «Esta tierra sostenida», en el que debate con Mena y Montoro, y **12R3-ID 1766** «Yo huelgo, poeta, de regradeçer», al que también se suma Santillana).

Todos sus temas, formas y metros son herramientas compositivas al servicio de un manantial de lugares comunes, recursos semánticos y técnicas poéticas: tópicos como el del *senex amans* o la cárcel de amor; el *ubi sunt*, que tantos frutos daría al Manrique finisecular; el dominio del *docere, delectare, movere*, principios del sermón (**6-ID 0380** «En casa del rey d'España»); el conocimiento del *planb* trovadoresco (**4-ID 0191** «Excelente rey, señor») y del epitafio (**7-ID 0381** «Aquí yaze sepultado»), en los que se demora con maestría; la acomodación parafrástica asentada en la ironía; procedimientos como la *annominatio*, la isodinamia, la antítesis, el paralelismo, el tópico de lo indecible, el sobrepujamiento, la políptoton nominal, el *mot equivoc...* En suma, un poeta completo que se integra a la perfección en el universo de sus coetáneos cuatrocentistas.

El estudio de la producción de Marmolejo y Agraz no se concibe sin la fijación textual de cada una de sus piezas, labor que me llevó a establecer el inventario de las fuentes, los criterios de edición y a detenerme en el proceso de transmisión, elemento esencial en el quehacer del editor crítico. Para ello hube de manejar siete antologías manuscritas y dos impresas que no afectaban por igual a los poetas. Comenzando por Marmolejo, de cuya obra SA7 y SA10b son único testimonio, tuve oportunidad de comprobar cómo los desórdenes del primer códice perjudicaron la serie en que se incluye su única participación en la colectánea: además de la descolocación de las intervenciones de los autores implicados y la manifiesta pérdida de un texto y algunos versos de otro, los errores que percibimos en las piezas conservadas me permitieron concluir que el *Cancionero de Palacio* debió de beber de una copia ya deturpada del original. En cuanto a la contienda en la que participan los poetas, cuyo estudio me exigió un epígrafe aparte, también el deterioro de SA10b obró en menoscabo de las piezas que la conforman: no solo queda truncada la *tensó* entre ambos, sino que resultó necesario restituir por conjetura algunos términos que el copista parece no haber comprendido. Por otra parte, 11CG y 14*JA, fuentes que nos transmiten las secuelas generadas por el diálogo interestrófico mencionado, contienen el texto de Baena integrado en la

contienda; un detenido examen de ambos impresos me permitió concluir que el pliego no se nutrió del *Cancionero general*, como hasta ahora se ha mantenido.

Para la edición de Juan Agraz resultó necesario manejar, además de SA7, SA10b y los impresos 11CG y 14*JA, cinco fuentes más: GB1, MH1, MN23, MN55 y PN12. En ellas se reparten sus *única* y otras composiciones pluritestimoniales. En la mayor parte de los casos, la fijación textual no estuvo exenta de complicaciones: fragmentariedad de alguna pieza, errores de copista, manos diferentes, correcciones de un amanuense, intervención de un revisor, posibles variantes de autor, manchas... supusieron un reto editorial. Logré solventar la mayoría de los problemas —nada puede hacerse en el caso de pérdidas de material— a los que hube de enfrentarme, pero también dar solución a las dudas de otros editores que se habían acercado a los textos con anterioridad, como la mencionada cuestión de la atribución dudosa. Pude comprobar, además, que el autor parece haber sido testigo de hechos históricos, lo que me llevó a considerar la validez de la información desprendida de 5-ID 0370 «Yo me só el conde Enrique» frente a la ofrecida por Mena sobre la muerte del conde en Gibraltar en su *Laberinto de fortuna*. En este sentido, tampoco ha de olvidarse que 8-ID 0383 «Señora doña Marina» comparte, casi en su totalidad, una copla con ID 2329 «Más clara que non la luna», de Mena, por lo que no descarté que la deuda literaria pudiese haber sido en cualquiera de las dos direcciones. Y he de recordar 3Sc-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», texto monológico de Agraz del que Marmolejo es dedicatario, cuya elaboración podría haber sido fruto de la refacción de las participaciones del primero en 3-ID 1865 «Mala nueva de la tierra», esto es, de la *tensó* que mantiene con el sevillano. También logré establecer la identificación de dos piezas, aparentemente distintas, en una misma composición debida a Agraz: ID 4355 «Señora doña María», recogida en MN23, es 8-ID 0383 «Señora doña Marina», copiada en MH1; y es que parece que un error en el proceso de transmisión hubo de causar la división de lo que, en realidad, es un único poema bitestimonial. Finalmente, tuve la ocasión de ofrecer la edición de 19-ID 2890 «Virgen, madre singular», texto copiado en el *Cancionero del conde de Haro*, que nunca antes había sido siquiera transcrito.

En definitiva, creo que este trabajo, siempre con la puerta abierta a mejoras, ampliaciones y correcciones, pues no ha de excluirse la posibilidad de que aparezcan

CONCLUSIONES

nuevos datos, cumple los objetivos iniciales de la tesis: resucita a dos poetas del siglo XV y sus obras y, por ende, contribuye a un mayor y más completo conocimiento de la poesía cancioneril. Juan Marmolejo y Juan Agraz han de ser considerados integrantes de un parnaso cuatrocentista en el que su quehacer vital —por diferente que sea— y literario encaja en una época en la que no se concebía la existencia sin la literatura, en particular, sin la poesía de cancionero.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. MANUSCRITOS

- GB1 (1470). Cologny (Ginebra), *Cancionero del conde de Haro*, Cod. Bodmer 45 de la Fondation Martin Bodmer.
- MH1 (1454). Madrid, *Cancionero de Gallardo-San Román*, ms. 2 de la Real Academia de la Historia.
- MN23 (1464-1465). Madrid, ms. 7329 de la Biblioteca Nacional de España; anotaciones del perdido *Cancionero de Martínez de Burgos*
- MN55 (1485-1490). Madrid, ms. 22335 de la Biblioteca Nacional de España; parte del parte del perdido *Cancionero de Barrantes*.
- PN12 (a. 1494). París, ms. esp. 313 de la Biblioteca Nacional de Francia.
- SA7 (1441-1445). Salamanca, *Cancionero de Palacio*, ms. 2653 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.
- SA10 (1490-1520). Salamanca, ms. 2763 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

7.2. IMPRESOS

- 11CG (1511). Valencia, *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo.
- 14*JA (1512-1515). París, Rés.Yg.96 de la Bibliothèque Nationale de France.

7.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUIRRE, José María, ed. (1971), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Salamanca, Anaya.
- AGUIRRE, José María (1981), «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés», *Romanische Forschungen*, 93, 1-2, pp. 55-81.
- ALARCÓN HERRERA, Rafael (2004), *La huella de los templarios. Ritos y mitos de la Orden del Temple*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- ALMEIDA CABREJAS, Belén (2014), «Elementos cotidianos posiblemente usados para caracterizar a presuntos judaizantes en textos literarios y no literarios de los siglos

- XV y XVI», en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 217-228.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro (2003), *Poesía andaluza de cancionero*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ALONSO PEDRAZ, Martín (1986), *Diccionario medieval español desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s.X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- ALVAR, Carlos (1991), «LB1 y otros cancioneros castellanos», en Madeleine Tyssens, coor., *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège*, Liège, Université de Liège, pp. 469-497.
- ALVAREZQUERRA, Manuel (2000), *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco/Libros.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2009), «Aproximación a la vida y a la obra de Ferrán Manuel de Lando», en *Cancionero General*, 7, pp. 9-34.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2012), *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ÁLVAREZ LEDO, Sandra (2014), *Ferrán Manuel de Lando: estudio sobre la biografía y la obra de un poeta sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, ed. (1993), *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.
- AMRÁN, Rica (1996), «Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del siglo XIV hasta la expulsión)», en *Espacio, tiempo y forma*, Serie III, Historia medieval, 9, pp. 257-275.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo (1866), *Nobleza de Andalucía. Libros I y II*, Instituto de Estudios Giennenses [ed. facs. 1957].
- ASKINS, Arthur L-F. y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ATIENZA, Juan G. (1985), «Los judíos en la España medieval. Vida cotidiana», en *Cuadernos Historia* 16, 38, pp. 21-31.
- ATIENZA Y NAVAJAS, Julio de (1954), *Nobiliario español: diccionario de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar.
- AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, José M. (1954), «El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia», *Revista de Literatura*, 6, pp. 239-270.

- BALDISSERA, Andrea (2005), «Le liriche di Juan e Francisco de Villalpando», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I canzonieri di Lucrezia*, Padova, Unipress, pp. 67-86.
- BARANDA LETURIO, Consolación, ed. (1988), Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra.
- BARRIO, José Antonio, ed. (1998), Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Cátedra.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando Juan (2015), «El demonio, el mundo y la carne, enemigos del monje en la literatura medieval española», en José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja, coor., *El ritmo cotidiano de la vida en el monasterio medieval*, Palencia, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, pp. 143-169.
- BECEIRO PITA, Isabel (1998), *El condado de Benavente en el siglo XV*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos.
- BECEIRO PITA, Isabel y Ricardo CÓRDOBA DE LA LLAVE (1990), *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana: siglos XII-XV*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (1995), «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», en *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (1999), «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en Vicenç Beltran y otros, *Estudios sobre poesía de cancionero*, Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 9-54.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2001a), «El Testamento de Alfonso Enríquez», en Nadine Henrard y otros, eds., *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 63-76.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2001b), «La poesía es un arma cargada de futuro: poética y política en el *Cancionero de Baena*», en Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, eds., *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 15-52.
- BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2005a), «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos», en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros:*

materiales y métodos, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 9-58.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2005b), «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, XVII, pp. 71-120.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2005c), «Guevara», en Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, eds., *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, Noia, Toxosoutos, pp. 43-82.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2007), *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Anexo 59 de *Verba*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2009), *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2012), «Quinientos años de *Cancionero general*», en Marta Haro, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, eds., *Estudios sobre el Cancionero general (1511): poesía, manuscrito e imprenta*, I, Valencia, Universitat de València, pp. 15-35.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2013), Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Real Academia Española.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2016), «Poesía cortesana: c.1360-1520», en Fernando Gómez Redondo, coor., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla.

BENITO RUANO, Eloy (2002), *Los Infantes de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia.

BARNIS MADRAZO, Carmen (1956), *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BIZZARRI, Hugo O., ed. (1995), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, Kassel, Edition Reichenberg.

BIZZARRI, Hugo O., ed. (2012), Pero López de Ayala, *Rimado de Palacio*, Madrid, Real Academia Española.

BLECUA, Alberto (1974-1979), «Perdióse un quaderno...?»: Sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de Estudios Medievales*, 9, pp. 229-266.

BLECUA, José Manuel (1987), Pedro Marcuello, *Cancionero*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

BORCIA, Otilia Dorotea (2010), «L'Annunciazione nella pittura dei maestri italiani del Trecento e Quattrocento», *Analele Universității din Craiova*, 13, pp. 61-74.

- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes (1995), «La viña en Andalucía durante la Baja Edad Media», en Juan José Iglesias Rodríguez, coor., *Historia y cultura del vino en Andalucía*, pp. 33-62.
- BOURLAND, Caroline Brown (1909), «The Unprinted Poems of the Spanish Cancioneros in the Bibliothèque Nationale de Paris», *Revue hispanique*, 21, pp. 460-566.
- BURKHOLDER, J. Peter, Donald J. GROUT y Claude V. PALISCA (2015), *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (2018), «Variantes impresas de autor: los dos estadios del cancionero de Montesino (Toledo, 89AM y 08AM)», en Josep Lluís Martos, ed., *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 13-34.
- CABRERA MUÑOZ, Emilio (2008), «Aproximación al estudio del olivar en Andalucía durante la Baja Edad Media», en Juan Luis Castellano Castellano y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, eds., *Homenaje a don Antonio Domínguez Ortiz*, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 179-196.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, ed. (1991), Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2000), «Vergüenza, sabiduría y pecado en la literatura medieval castellana (del “Bonium” a don Juan Manuel)», *Príncipe de Viana*, 18, pp. 75-102.
- CAÍÑO CARBALLO, Ana (2017), *La poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena: edición y estudio*, Tesis doctoral, Universidade de Vigo.
- CAÍÑO CARBALLO, Ana (2018), *La poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena: edición y estudio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- 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 de Henares.
- CAMPA, Mariano de la (2006), «Los inicios modernos en los estudios de cancionero, 1850-1865», *Cancionero General*, 4, A Coruña, Universidade de Vigo e Universidade da Coruña, pp. 21-79.
- CAMPA, Mariano de la (2007), «Consideraciones sobre los estudios de la poesía de cancionero: los orígenes», en Armando López Castro y M. Luzdivina Cuesta Torre,

- coords., *Actas del XI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, pp. 381-388.
- CAMPA, Mariano de la (2009), «La historiografía sobre la poesía cancioneril en la primera mitad del siglo XIX (1808-1850)», en Jesús Cañas Murillo, F. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, coords., *Estudios sobre literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 767-780.
- CAMPOS SOUTO, Begoña (2006), «Algunas notas sobre el léxico empleado en las composiciones contra judíos en la sección de burlas del *Cancionero general* de 1511», en Vicenç Beltran y Juan Paredes, eds., *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 279-289.
- CAMPOS SOUTO, Begoña (2011), *Poetas menores de apellido Manrique. Edición y estudio*, Tesis doctoral, Universidade da Coruña.
- CANAL, José María (1963), *Salve Regina Misericordiae: historia y leyendas en torno a esta antífona*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel, ed. (1967-1977), Jerónimo Zurita, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2011), «La casa de Juan I de Castilla. Aspectos domésticos y ámbitos privados de la realeza castellana a finales del siglo XIV (ca. 1370-1390)», *En la España medieval*, 34, pp. 133-180.
- CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula (2012), *Burocracia y Cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CARAVAGGI, Giovanni, Mónica von WUNSTER, Giuseppe MAZZOCCHI y Sara TONINELLI (1986), *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Roma, Japadre.
- CARAVAGGI, Giovanni (2007), «Francisco Imperial y el ciclo poético de la Estrella Diana», en *El hilo de Ariadna. Textos, intertextos y variantes de autor en la poesía española*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 23-45.
- CARBONELL, Jordi, ed. (1983), Joan Roís de Corella, *Obra profana*, València, Edicions Tres i Quatre.
- CARPENTER, Eugene E. y Philip W. COMFORT (2003), *Glosario Holman de términos bíblicos*, Nashville, Broadman & Holman Publishers.
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel (2003), «Antonio García de Villalpando: contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 7, s.p.

- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed. (1940), *Crónica de don Álvaro de Luna*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed. (1943), Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed. (1946a), Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II (hasta ahora inédita)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed. (1946b), Lope Barrientos, *Refundición de la Crónica del Halconero*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, ed. (1982), Alvar García de Santa María, *Crónica de Juan II de Castilla*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- CARRIAZO ARROQUIA, Juan de Mata, (1988), *Anecdotario sevillano del siglo XV*, Sevilla, Imprenta Municipal.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (2003), *La casa de Arcos entre Sevilla y la frontera de Granada (1374-1474)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CARRIAZO RUBIO, Juan Luis (2015), «La ‘muy casta dueña de manos crueles’: Juan de Mena y los Guzmanes andaluces», en Cristina Moya García, coor., *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis Books, pp. 23-44.
- CARRILERO MARTÍNEZ, Ramón (1996), *La memoria fiel: grandes personajes en la historia de Albacete*, Albacete, Ediciones Cultural Albacete.
- CARRILERO MARTÍNEZ, Ramón (1997), *Paleografía y diplomática albacetenses. Iniciación al conocimiento de los fondos documentales del Archivo Histórico Provincial de Albacete (siglos XIII al XVI)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses.
- CASAS HOMS, José María (1962), *La Gaya Ciencia de Pero Guillén de Segovia*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CASAS RIGALL, Juan, ed. (2007), *Libro de Alexandre*, Madrid, Castalia.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, accesible a través de <<http://www.vatican.va>>.
- CÁTEDRA, Pedro M., ed. (1986), Alfonso de Madrigal, *Del tostado sobre el amor*, Barcelona, Stelle dell’Orsa.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2001), *Poesía de Pasión en la Edad Media: el «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1990), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor.

- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2018), «La imagen de doña Aldonza de Mendoza: vida y memoria», en Esther Corral Díaz, coor., *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 62-92.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (1996), «La sección de preguntas y respuestas en el *Cancionero general* de 1511», *Atalaya*, VII, pp. 153-169.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (1998), «Notas a la edición de una serie poética desencuadrada en el manuscrito 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos y otros, eds., *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, I, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 207-214.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (1999), *Preguntas y respuestas de materia sentimental en la poesía cancioneril castellana*, Tesis doctoral, A Coruña, Universidade da Coruña.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2000), *Amor y corte: la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001), *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Biblioteca Baenense.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2002), *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2008), «“A vezes me veo en terras de Ungría”. Tras las huellas de las embajadas castellanas a Oriente en los inicios de la poesía de cancionero», *Il confronto Letterario*, 50-II, pp. 223-244.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2009), «Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*», *La Corónica*, 38, pp. 191-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012a), «Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», *Romance Quarterly*, 59:4, 195-210.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2012b), *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2014), «Gonzalo de Quadros. Hidalgo, justador y poeta de cancionero», *Revista de poética medieval*, 28, pp. 35-55.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2017a), *La poesía de Álvaro de Cañizares*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2017b), «‘E avido el pleito ya por concluso, rezó la sentencia en esta manera’. De jueces y juicios poéticos en los inicios de la poesía de cancionero»,

BIBLIOGRAFÍA

- en Virginie Dumanoir, ed., «*De lagrymas fasiendo tinta...*» *Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 57-70.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2018), «En tiempos del *Cancionero de Baena*: corte, poesía, ecos y relecturas», en Antonio Chas Aguión, ed., *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Berlín, Peter Lang, pp. 9-23.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Sandra ÁLVAREZ LEDO (2016), «Poesía cortesana: los decires», en Fernando Gómez Redondo, coor., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 649-667.
- CHAS AGUIÓN, Antonio y Paula DIAZ PRIETO (2018), «Diego y Gonzalo Martínez de Medina. Escollos biográficos», en Antonio Chas Aguión, ed., *Escritura y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»*, Berlín, Peter Lang, pp. 75-94.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter.
- CICERI, Marcella (1991), *Marginalia hispanica*, Roma, Bulzoni.
- CICERI, Marcella y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, eds. (1991), *Antón de Montoro, Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CLEMENTE RAMOS, Julián (1992), «Fiscalidad real y renta feudal. La martiniega, la fonsadera y el yantar a mediados del siglo XIV en la Castilla de las merindades», *Anuario de estudios medievales*, 22, pp. 767-784.
- COCA, Javier (1989), *Texto y concordancias del Cancionero castellano de París: Bibliothèque Nationale, Paris, ms. Esp. 313*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- COCA CASTAÑER, José Enrique (2012), «La cruzada particular de un maestre de la Orden de Alcántara (1394)», *Studia Historica. Historia Medieval*, 30, pp. 175-195.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco (1953), «Los castillos del reino de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 58-59, pp. 117-185.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco (1968), *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XIV*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco (1980), *Inventario de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XV*, tomo II: 1417-1431, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (1977), *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio et al (1993), *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes-Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (2000). «La élite financiera en la Sevilla bajomedieval. Los mayordomos del concejo», *Revista de Historia Medieval*, 11, pp. 13-40.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (2008a), *Una gran ciudad bajomedieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (2008b), «Los contadores del concejo sevillano en la Baja Edad Media», en Juan Luis Castellano Castellano y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, eds., *Homenaje a don Antonio Domínguez Ortiz*, Granada, Universidad de Granada-Junta de Andalucía, pp. 297-317.
- COMBET, Louis, ed. (2000), Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Castalia.
- CONDE, Juan Carlos y Víctor INFANTES (2007), «Un nuevo fragmento del *Cancionero de Barrantes*», en *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Madrid, Arco/Libros, pp. 47-54.
- CONDE SOLARES, Carlos (2009), *El «Cancionero de Herberay» y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle, Gobierno de Navarra-Northumbria University.
- CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo (2007), «Fortalezas fronterizas con privilegio de Homiciano en época de los Reyes Católicos», en Francisco Toro Ceballos y José Rodríguez Molina, coor., *VI Estudio de Fronteras: población y poblamiento. Homenaje a Manuel González Jiménez*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, pp. 193-208.
- COROMINAS, Juan y José Antonio PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- COROMINES, Joan (1990), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes-Caixa de Pensions La Caixa.
- CORREA, Pedro (1999), *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Granada, Universidad de Granada.
- COSTA, Marithelma (1990), Antón de Montoro, *Poesía completa*, Cleveland, Cleveland State University.
- COSTA, Marithelma (2001), *Bufón de palacio y comerciante de ciudad. La obra del poeta cordobés Antón de Montoro*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

- COTARELO Y MORI, Emilio, ed. (1900), *Cancionero de Antón de Montoro, Poeta del siglo XV*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez [ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert y Universidad de Navarra, 2006].
- CRESPO POZO, José Santiago (1972), *Blasones y linajes de Galicia*, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos.
- CROPP, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (1995), *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Reichenberger.
- CUARTERO HUERTA, Baltasar (1949-1979), *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 49 vols.
- CUERVO, Rufino José (1994) [1886-1893], *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- CUERVO, Rufino José (2002), *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, CD-ROM, Barcelona, Herder.
- CUMMINS, John G. (1965), «The survival in Spanish Cancioneros of the form and themes of Provençal and old French poetic debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, 1965, pp. 9-17.
- CURTIUS, Ernst Robert (1976), *Literatura europea y edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DE MIGUEL, Raimundo (2000) [1897], *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid, Visor.
- DE NIGRIS, Carla, ed. (1988), Juan de Mena, *Poesie minori*, Nápoles, Liguori.
- DE NIGRIS, Carla, ed. (1994), Juan de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, Barcelona, Crítica.
- DEVIS MÁRQUEZ, Federico, ed. (1998), Pedro Barrantes Maldonado, *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- DEYERMOND, Alan (1973), *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- DEYERMOND, Alan (2005), «Las relaciones literarias en el siglo XV», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, eds., *Actes del X Congrés Internacional*

de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», 10, pp. 73-79.

DI STEFANO, Giuseppe, ed. (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.

DÍAZ MARTÍN, Luis Vicente (1987), *Los oficiales de Pedro I de Castilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús (1989), *La poesía de Ferrán Sánchez Calavera*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

DÍEZ GARRETAS, M^a Jesús (2016), «Descripción codicológica del *Cancionero de Martínez de Burgos* (MN23 y MN33)», en Josep Lluís Martos, coord., *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Accesible en el portal web *Cancioneros Impresos y Manuscritos (CIM)* (<<http://www.cancioneros.org/descripciones/index.aspx>>; consulta el 28/07/2017).

DÍEZ GARRETAS, M. Jesús, Josep Lluís MARTOS y Manuel MORENO (2012), «Base de datos del Cancionero general del siglo XV (MN13)», en Josep Lluís Martos, coord., *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Accesible en el portal web *Cancioneros Impresos y Manuscritos (CIM)* (<www.cancioneros.org>; consulta el 26/07/2017).

DÍEZ MANRIQUE, Juan Francisco (1992), *Los españoles y el vino*, Santander, Universidad de Cantabria.

DIAS, Aida Fernanda (1999), ed., *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel (2011), «Tesoros de la Biblioteca Histórica Complutense: Libros de Horas», *Pecia Complutense*, 15, pp. 1-28.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1979), *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

DUFAL, Blaise (2012), Descripción de PN12. Accesible en el portal web de la Bibliothèque Nationale de France (BNF), *Gallica* 530 (<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438671h>>; consulta el 12/07/2017).

DUTTON, Brian (1979), «Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quarterly*, 26, pp. 445-460.

DUTTON, Brian (1982), *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

BIBLIOGRAFÍA

- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian y Charles FAULHABER (1983), «The Lost Barrantes Cancionero of Fifteenth Century Spanish Poetry», en John S. Geary, Charles B. Faulhaber y Dwayne E. Carpenter, eds., *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden-Age. Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 179-202.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, eds. (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- ECHEVARRÍA, Ana (2002), *Catalina de Lancaster: reina regente de Castilla (1372-1418)*, Hondarribia, Nerea.
- ESTEVE-FAUBEL, José María y otros (2009), *Lenguaje musical o solfeo. Elementos esenciales y su origen histórico*, Alicante, Universidad de Alicante.
- FERNÁNDEZ, Clemente (1979), *Los filósofos medievales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica.
- FERNÁNDEZ BERROCAL, Encina (2018), «La huella de Ordiales en la literatura tardomedieval», comunicación leída en el *VII Congreso internacional de la SEMYR*, Salamanca, 4-6 de septiembre.
- FERNÁNDEZ BERROCAL, Encina (2021), «Los ecos de Ordiales en el ocaso literario de la Edad Media: cancionero, romancero y otros textos cuatrocentistas», en Pedro Cátedra y Juan Miguel Valera, dirs., *Patrimonio textual y humanidades digitales, III Edad Media*, Salamanca, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 157-175.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, Manuel (2013), *De Portugal a Castilla: creación y recreación de la memoria linajística en la casa condal de Benavente*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- FERRER GARCÍA, Félix A. (2007), «La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglo XI-XV)», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, 20, pp. 97-134.

- FERRO, Donatella (1972), *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Álvaro García de Santa María*, Venezia, Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo Studi D'Ispanistica).
- FOGELQUIST, James Donald, ed. (2001), Pedro de Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos*, Madrid, Castalia.
- FORONDA, François (2010), «Patronazgo, relación de clientela y estructura clientelar. El testimonio del epílogo de la *Historia* de don Álvaro de Luna», *Hispania*, 235, pp. 431-460.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1912-1915), *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly-Bailliere, 2 vols.
- FRANCHINI, Enzo (2001), *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ediciones del Laberinto S.L.
- FRANCO MATA, Ángela (2020), «Contemplación y vivencia de la Pasión de Cristo a través de la Liturgia de las Horas canónicas, el teatro y la imagen», *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 3-4, pp. 529-558.
- GAGO-JOVER, Francisco (2002), *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA, Félix, ed. (1956), Fray Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, Madrid, Ediciones Religión y Cultura.
- GARCIA, Michel (1995), «Pedro de Escavias. Rromanze que fizo al señor Ynfante Don Enrique Maestre de Santiago», en Claude Bremond y Sophie Fischer, eds., *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 87-101.
- GARCIA, Michel (1998), «In Praise of the *Cancionero*: Considerations on the Social Meaning of the Castilian *Cancionero*», en Michael Gerli y Julian Weiss, eds., *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe (Arizona), Medieval and Renaissance Texts and Studies, pp. 47-56.
- GARCIA, Michel (2003), «La elegía funeral», *Cancionero General*, 1, pp. 51-70.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo (1952), *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Madrid, Nueva Imprenta Radio, tomos II y LII.
- GARCÍA DE CORTAZAR, José Ángel (1994), «El hombre medieval como *homo viator*: peregrinos y viajeros», en José Ignacio de la Iglesia Duarte, coord., *IV Semana de Estudios Medievales*, Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-30.

- GARCÍA SIMÓN, Agustín (2021), *Don Álvaro de Luna (1390-1453), la tragedia de un precursor*, Madrid, Marcial Pons.
- GARIANO, Carmelo (1971), *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos.
- GERNERT, Folke (2009), *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- GERLI, Michael, ed. (1987), Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín (1987), «Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*», *Dicenda*, 6, pp. 132-142.
- GIULIANI, Luigi, ed. (2004), Juan de Tapia, *Poemas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GODEFROY, Frédéric (1982) [1891-1902], *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, Slatkine.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana María (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana María (1999a), «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 2, pp. 169-187.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana María (1999b), «Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, XVII, 2, pp. 137-175.
- GÓMEZ CARRASCO, Cosme Jesús (2007), *Entre el mundo rural y el mundo urbano: familia, parentesco y organización social en la villa de Albacete (1750-1808)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» (accesible a través de la Biblioteca Digital de Albacete «Tomás Navarro Tomás» y <<http://www.iealbacetenses.com/index.php>>).
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Carlos ALVAR (1986), «Más noticias sobre el *Cancionero de Barrantes*», *Revista de Filología Española*, LXVI, pp. 111-113.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y Maxim P.A.M. KERKHOF, eds. (1988), Marqués de Santillana, *Obras completas*, Barcelona, Planeta.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (1990), *El proemio e carta del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

- GÓMEZ MORENO, Ángel (2011), *Breve historia del medievalismo panhispánico*, Madrid, Iberoamericana.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2022), «Comida y bebida en el *Libro de buen amor*», *INTI. Revista de Literatura Hispánica y Transatlántica*, 95-96, pp. 7-20.
- GÓMEZ-PORRO, Francisco (2003), *La tierra iluminada: un diccionario literario de Castilla-La Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, ed. (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- GRAS, Samuel (2021), *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España. Catálogo razonado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GREEN, Otis H. (1949), «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», *Modern Language Association*, 1, pp. 247-301.
- GRIMAL, Pierre (1981) [1951], *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2016), «La idea del Purgatorio en la Edad Media. Organización y definición de una tradición», *Revista de historia*, 1, pp. 53-72.
- HARTNETT, Daniel (2015), «Santillana y Mena: aliados y competidores», en Cristina Moya García, coor., *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge, Tamesis Books, pp. 109-116.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe G. (2009), «Recentiores non semper deteriores. Nuevos materiales para una vieja discusión», en Manuel María Sanz Morales y Myriam Librán Moreno, eds., *Verae lectiones. Estudios de crítica textual y edición de textos griegos*, Huelva, Universidad de Huelva-Universidad de Extremadura, pp. 355-376.
- HERRERA, María Teresa, dir., (1996), *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid, Arco Libros.
- HUIZINGA, Johan (1984) [1930], *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- INFANTES, Víctor (1997), *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- IZQUIERDO GUZMÁN, Laura (1998), «Las designaciones temporales: horas, vigiliyas y gallicinis en la Edad Media», en Claudio García Turza, Fabián González Bachiller y José Javier Mangado Martínez, coor., *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, La Rioja, Universidad de La Rioja, pp. 253-266.

- JURALDE POU, Pablo y Juan Alfredo BELLÓN CAZABÁN, eds. (1974), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Akal.
- JOSET, Jacques, ed. (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus.
- KERKHOF, Maxim P. A. M. (1987), «El manuscrito 22335 de la Biblioteca Nacional de Madrid: otro fragmento del ‘perdido’ *Cancionero de Barrantes*», *Neophilologus*, LXXI, pp. 536-542.
- KERKHOF, Maxim P. A. M. y Ángel GÓMEZ MORENO, eds. (2003), Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid, Castalia.
- KIRSCHBERG SCHENCK, Deborah y Marcos FERNÁNDEZ GÓMEZ (2002), *El Concejo de Sevilla en la Edad Media (1248-1454): Organización Institucional y Fuentes Documentales I*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- KIRSCHBERG SCHENCK, Deborah (2011a), *Catálogo de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XV. III (1432-1442.)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- KIRSCHBERG SCHENCK, Deborah (2011b), *Catálogo de los Papeles del Mayordomazgo del siglo XV. IV (1443-1454)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- KLEINE, Marina (2007), «La virtud de la prudencia y la sabiduría regia en el pensamiento político de Alfonso X el Sabio», *Res publica*, 17, pp. 223-239.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (1974), *Poesía dialogada medieval (la «pregunta» en el Cancionero de Baena)*, Madrid, Maisal.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., coor. (2017), *Segunda parte de la Silva de varios romances*, México D.F., Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- LACARRA, José M^a (1974), «En torno a la propagación de la voz *hidalgo*», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, Las Palmas de Gran Canaria, Confederación Española de Cajas de Ahorros, pp. 43-54.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1977), «Los señores de Canarias en su contexto sevillano (1403-1477)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 23, pp. 125-164.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1989), *Historia de Sevilla: la ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1998), *Los señores de Andalucía. Investigaciones sobre nobles y señoríos en los siglos XIII a XV*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1999), *Andalucía a fines de la Edad Media: estructuras, valores, sucesos*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2001), «Derechos de oficiales y derechos ciertos en la Hacienda real de Castilla (año 1430)», *Mayurqa*, 27, pp. 11-24.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2009), *La Hacienda Real de Castilla: 1369-1504*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2010), «Baja Edad Media», en Miguel Ángel Ladero Quesada, coor., *Historia Militar de España II: Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto-Ministerio de Defensa, pp. 217-377.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2012), «Don Enrique de Guzmán, el buen conde de Niebla (1375-1436)», *En la España Medieval*, 35, pp. 211-247.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2015), *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*, Madrid, Dykinson S.L.
- LANCHETAS, Rufino (1900), *Gramática y vocabulario de las obras de Gonzalo de Berceo*, Madrid, Rivadeneyra.
- LANG, H. R. (1909), «The *Cancionero de la Colombina* at Seville», *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, 15, New Haven, pp. 87-108.
- LAPESA, Rafael (1957a), «Los Proverbios de Santillana: contribución al estudio de sus fuentes», *Hispanófila*, 1, pp. 5-19.
- LAPESA, Rafael (1957b), *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAPESA, Rafael (1981) [1942], *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendoczas en los siglos XV y XVI*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Philon.
- LILAO FRANCA, Óscar y Carmen CASTRILLO GONZÁLEZ (1997-2002), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LOBERA, Francisco J. y otros, eds. (2011), Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014), «Notas para el estudio de la figura y la obra de Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 295-305.

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2017), *Poetas del Cancionero de palacio (SA7): Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía*, Tesis doctoral, A Coruña, Universidade da Coruña.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2018), *La poesía de García de Pedraza y Diego Hurtado de Mendoza*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MACKAY, Angus (1972), «Popular Movements and Pogroms in Fifteenth-Century Castile», *Past and Present*, 55, pp. 33-67.
- MACPHERSON, Ian (2004), *Motes y glosas in the «Cancionero general»*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary University of London.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, trad. (1999), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MARCOS CELESTINO, Mónica (2004), «El marqués de Villena y la cueva de Salamanca. Entre literatura, historia y leyenda», *Estudios Humanísticos. Filología*, 26, pp. 155-186.
- MARINO, Nancy (1980), «Juan Agraz: poeta elegíaco y amoroso del siglo XV», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 56, pp. 73-84 (<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc05882>>; consulta el 26/07/2017).
- MARQUES ANTUNES, Maria Helena (2012), «As ajudas ao serviço da sátira no *Cancioneiro Geral»*, en Cristina Almeida Ribeiro y Sara Rodrigues de Sousa, eds., *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Um Livro à Luz da História*, Lisboa, Húmus, pp. 51-59.
- MARQUES ANTUNES, Maria Helena (2017), *Modalidades de interlocução na poesia peninsular e francesa do século XV*, Tesis doctoral, Universidade de Lisboa.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1960), *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato, Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, IV, Madrid.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- 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, A Coruña, Universidade da Coruña.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2018), *La poesía de Gonzalo de Torquemada*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996), *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1989), *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando.

- MARTOS, Josep Lluís (2012), «La Real Academia Española y el Cancionero General del siglo XV: un proyecto editorial ilustrado», *Boletín de la Real Academia Española*, 306, pp. 221-253.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1890-1908), *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y C^a, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1991) [1962], *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe.
- MONSALVO ANTÓN, José María (1988), «Cortes de Castilla y León y minorías», en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media: Actas de la primera etapa del Congreso Científico sobre la Historia de las Cortes de Castilla y León, Burgos, 30 de septiembre a 3 de octubre de 1986*, Valladolid, Cortes de Castilla y León, vol. 2, pp. 143-192.
- MONTANER, Alberto (1993), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica.
- MONTERO CUIEL, Pilar y María Luisa (2005), *El léxico animal en el Cancionero de Baena*, Madrid, Iberoamericana.
- MONTERO REGUERA, José (2011) «Trayectoria del epitafio en la poesía cervantina», en Christoph Strosetzki, coor., *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 629-638.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (1983), «Notas para el estudio de la judería sevillana en la Baja Edad Media (1248-1391)», *Historia. Instituciones. Documentos*, 10, pp. 251-278.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (1987), «Notas para el estudio de la judería sevillana en la Baja Edad Media (1248-1391)», *En la España Medieval*, 10, pp. 343-366.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (1998), «La polémica del testamento de Juan I de Castilla y sus implicaciones sevillanas», *Historia. Instituciones. Documentos*, 25, pp. 435-472.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (1999), «Juan Sánchez de Sevilla, antes Samuel Abravanel, un modelo de converso sevillano anterior al asalto de la judería de 1391. Datos para una biografía», *Aragón en la Edad Media*, 2, pp. 1099-1114.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (2004), «Judíos y mudéjares», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, pp. 241-274.

BIBLIOGRAFÍA

- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (2014), «El converso sevillano Nicolás Martínez de Medina (o de Sevilla), contador mayor de Castilla. Apuntes para una biografía», *Espacio, Tiempo y Forma*, 27, pp. 343-380.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (2016), «El ascenso de un linaje protoconverso en la Sevilla Trastámara. Los Marmolejo», *eHumanista/Converso*, 4, pp. 256-310.
- MORÁN CABANAS, María Isabel (2001), *Traje, gentileza e poesía. Moda e vestimenta no «Cancioneiro Gerab» de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MOREL-FATIO, Alfred (1982), *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, Bibliothèque Nationale, Paris, Impr. Nationale. Accesible en el portal web Bibliothèque Nationale de France (<<http://catalogue.bnf.fr/>>; consulta el 12/07/2017).
- MORENO, Manuel (1995), «Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG», en José Manuel Lucía Megías, coor., *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 169-183.
- MORENO, Manuel (1998), «La autoría como problema en la edición de la obra poética de Nicolás Núñez, poeta del *Cancionero general* (Valencia 1511)», en Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos y otros, eds., *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, II, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 463-478.
- MORENO, Manuel (2007a), «Descripción codicológica MH1: C_sXV II: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid», en Dorothy S. Severin, Manuel Moreno y Fiona Maguire, eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH1.pdf>>; consulta el 12/07/2017).
- MORENO, Manuel (2007b), «Descripción codicológica MN55: C_sXV II: 365-369. Ms. 22335, Biblioteca Nacional de Madrid», en Dorothy S. Severin, Manuel Moreno y Fiona Maguire, eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* (<<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MN55.pdf>>; consulta el 12/07/2017).
- MORENO, Manuel (2007c), «Descripción codicológica MN13: Mss. 3755-3765, Biblioteca Nacional, Madrid». Accesible en el portal web Cancioneros impresos y manuscritos

- (CIM) (<<http://www.cancioneros.org/adjuntos/MN13.pdf>>; consulta el 26/07/2017).
- MORENO, Manuel (2012), «Descripción codicológica SV2: Ms. 57-5-38, Biblioteca Capitular, Institución Colombina, Sevilla». en Josep Lluís Martos, coord., *CIM: Cancioneros Impresos y Manuscritos*. Accesible en el portal web *Cancioneros Impresos y Manuscritos* (CIM) (<<http://www.cancioneros.org/descripciones/index.aspx>>; consulta el 28/08/2018).
- MORREALE, Margherita (1991), «Dança General de la Muerte», *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 9-50.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2010), «Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz y M. Jesús Díez Garretas, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, pp. 1463-1473.
- 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 (2020), «Carlos de Arellano: poeta *minor* de la época Trastámara», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 110-133.
- MOTA PLACENCIA, Carlos (1990), *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1995), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- NAYLOR, Eric, ed. (1987) [1545], Juan de Aviñón, *Sevillana medicina*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1982), «Juan Alfonso de Baena y su cancionero: nueva aportación histórica», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 52, 1982, pp. 35-57.
- NIETO SORIA, José Manuel (1987), «La monarquía bajomedieval castellana, ¿una realeza sagrada?», *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, pp. 1225-1237.
- NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.

BIBLIOGRAFÍA

- NOGALES RINCÓN, David (2009), *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.
- NORTON, Frederick J. (1997), *La imprenta en España: 1501-1520*, Madrid, Ollero & Ramos.
- NORTON, Frederick J. y Edward M. WILSON (1969), *Two Spanish Verse Chap-Books*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OCHOA, Eugenio (1844), *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*, París, Imprenta Real.
- O'KANE, Eleanor S. (1959), *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española.
- OLIVERA SERRANO, César (2005), *Beatriz de Portugal: la pugna dinástica Avis-Trastámara*, Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OLMO LETE, Gregorio del (2008), «Introducción general: Biblia y literatura», en Gregorio del Olmo Lete, dir., *La Biblia en la literatura española I. Edad Media*, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 11-28.
- ORTEGA ÁLVAREZ, Javier (2010), «La 'Casa' de don Gutierre de Sotomayor, maestro de Alcántara: una aproximación a la prosopografía de la Orden de Alcántara», *Revista de Estudios Extremeños*, 1, pp. 239-286.
- ORTEGA CERVIGÓN, José Ignacio (1999), «La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas», *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 9, pp. 9-40.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego de (1670), *Discurso genealógico de los Ortices de la muy noble y la muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Pedro Ruiz (ed. de Don Juan Pérez de Guzmán y San Juan, Conde de la Marquina, Madrid, Ciudad Lineal, 1928).
- PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo (1987), *Manual de heráldica española*, Madrid, Aldaba Ediciones.
- PARRILLA, Carmen, ed. (1995), *Diego de San Pedro, Cárcel de Amor*, Barcelona, Crítica.
- PEDROSA, José Manuel (2005), «La tradición del *Pleito de los colores* del *Cancionero de Baena*: de *Las mil y una noches* y Lope de Vega al repertorio oral hispanoamericano y sefardí», *Cancionero general*, 3, pp. 9-32.
- PENNY, Ralph (2006) [1993], *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel.
- PERAZA DE AYALA VALLBRIGA, José (1956), «La sucesión del señorío de Canarias a partir de Alfonso de las Casas», *Revista de Historia*, 115-116, pp. 45-52.

- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2005), «Enrique IV de Castilla en la poesía de cancionero: algún *afán* ignorado entre las *mil congoxas* conocidas», *Cancionero general*, 3, pp. 33-71.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007), *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), *La época del «Cancionero de Baena»: los Trastámaras y sus poetas*, Baena, Ayuntamiento de Baena-Fundación Pública Municipal Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2012), «Las rúbricas cancioneriles y la identificación de poetas de los siglos XV y XVI», en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, II, Roma, Bagatto Libri, pp. 288-304.
- PÉREZ CASTAÑERA, Dolores María (2013), *Enemigos seculares: guerra y treguas entre Castilla y Granada (c.1246-c.1481)*, Madrid, Silex.
- PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, Juan, ed. (1983), Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quinquagenas*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- PÉREZ GÓMEZ NIEVA, Alfonso, ed. (1884), *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV*, Madrid, Alfredo Alonso.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1979), Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid, Alhambra.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1989), Juan de Mena, *Obras completas*, Barcelona, Planeta.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1997), *Teatro medieval 2*, Barcelona, Crítica.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2000), «Juan de Valdés y la poesía de cancioneros», *Príncipe de Viana*, Anejo, 18, pp. 229-238.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (2003), Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2011), *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- PERIÑÁN, Blanca (1968), «Las poesías de Suero de Ribera. Estudio y edición crítica anotada de los textos», *Miscellanea di studi ispanici*, Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell' Università di Pisa, pp. 1-138.
- 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», *Hispanofilia*, 17, pp. 1-34.
- PIDAL, Pedro José, ed. (1851), *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra.

- PINEDA, Juan de (1873), *Libro del Passo Honroso*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha.
- PINTACUDA, Paolo (1999), «Un poeta cancioneril del XV secolo: Alfonso Enríquez», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II, pp. 9-45.
- PINTACUDA, Paolo (2005), «L'opera poética di quattro autori cancioneriles: don Enríquez “fixo del Almirante, Enrique Enríquez”, e i due Juan Enríquez», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia: atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002)*, Padova, Unipress, pp. 87-103.
- PLAZA CUERVO, María Teresa (1995), «Notas para una edición crítica del *Cancionero de Gallardo o San Román*» en Juan Paredes, ed., *Medioevo y literatura: actas del V congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, 4, pp. 75-84.
- PLAZA CUERVO, María Teresa (2004), *Cancionero de Gallardo o de San Román*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PLAZA CUERVO, María Teresa (2005), «La tabla-índice del *Cancionero de San Román* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 2)», en Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, eds., *I Canzonieri di Lucrezia - Los Cancioneros de Lucrecia: Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002)*, Padova, Unipress, pp. 145-152.
- PORRAS ARBOLEDA, Pedro Andrés (2009), *Juan II: rey de Castilla y León (1406-1454)*, Gijón, Trea.
- POTVIN, Claudine (1989), *Illusion et pouvoir: la poétique du Cancionero de Baena*, Montreal, Bellarmin.
- PROIA, Isabella (2010), «En el viso a mí priso: ecos trovadorescos en un *discor* de Diego de Valencia de León», en José Manuel Fradejas Rueda y otros, eds., *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Valladolid, Ayuntamiento y Universidad de Valladolid, pp. 1563-1576.
- PROIA, Isabella (2018), «Tras las huellas del *discor* castellano tardomedieval: una tentativa de clasificación tipológica», en Isabella Tomassetti, coor., *Tradiciones, modelos e intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 43-67.

- QUIRÓS GARCÍA, Mariano (2007), «Haciendo y deshaciendo el diccionario: léxico mercantil y acepciones fantasma en los “Tesoros” de la Academia», *Boletín de la Real Academia Española*, 295, pp. 123-142.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1900), «Antón de Montoro y su testamento», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 8-9, pp. 484-489.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (en línea), *Diccionario biográfico electrónico*, <<http://dbe.rah.es/biografias>>, consulta el 26/06/2018).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro [ed. facs. Madrid, Gredos, 1963].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Corpus del nuevo diccionario histórico del español*, <<http://web.frl.es/CNDHE/view/inicioExterno.view>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Corpus diacrónico del español*, <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Diccionario de la Real Academia Española* <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (en línea), *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiguos-1726-1992/nuevo-tesoro-lexicografico>>.
- REESE, Gustave (1989), *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- REGUERAS GRANDE, Fernando (1998), *Pimentel. Fragmentos de una iconografía*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos.
- RICO, Francisco (1965), «Unas coplas de Jorge Manrique y las Fiestas de Valladolid de 1428», *Anuario de Estudios Medievales*, 2, pp. 515-524.
- RÍOS, José Amador de los (1865), *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Fernández Cancela, VI [ed. facs. Madrid, Gredos, 1969].
- RIQUER, Martí de (2011) [1968], *L'arnès del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, RBA Libros.
- RIQUER, Martín de (1975), *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel.
- RIQUER, Martín de (2008), *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Gredos.
- RODADO RUIZ, Ana (2000), «Notas para la edición de SA10», en M. Freixas y S. Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, pp. 1547-1557.

- RODADO RUIZ, Ana (2003), «Nuevas notas para la edición de SA10», en J. L. Serrano Reyes, ed., *Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, II, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 481-493.
- RODADO RUIZ, Ana (2014), «Del manuscrito al impreso: variantes de imprenta entre SA10b y el *Cancionero general*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 815-827.
- RODADO RUIZ, Ana (2016), «Descripción codicológica SA10a: Mss. 2763, Biblioteca Universitaria de Salamanca, Biblioteca General Histórica, Salamanca». Accesible en el portal web Cancioneros impresos y manuscritos (CIM) (<<http://www.cancioneros.org/adjuntos/SA10a.pdf>>; consulta: 01/08/2017).
- RODADO RUIZ, Ana (2017a), «Variantes, variaciones e imprenta», *Revista de Literatura Medieval*, 29, pp. 197-223.
- RODADO RUIZ, Ana (2017b), «Poesía única y deturpación textual en SA10a», en Josep Lluís Martos Sánchez, coor., *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, pp. 271-290.
- RODADO RUIZ, Ana (2019), «Materialidad y estructura del cancionero SA10b», comunicación leída en el coloquio *Fuentes poéticas del siglo XV*, Universidade de Santiago de Compostela, 25-27 de febrero.
- RODADO RUIZ, Ana (2020), «Un códice facticio de cancioneros manuscritos del siglo XV», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 7, pp. 59-101.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, ed. (1994), Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos*, Madrid, Turner.
- RODRÍGUEZ DE DIEGO, José Luis (2014), «El Archivo Real de la Corona de Castilla», en Esteban Sarasa Sánchez, coor., *Monarquía, crónicas, archivos y cancellerías en los reinos hispano-cristianos: siglos XIII-XV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 277-308.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed. (1958), *Cancionero general*, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, Arthur L-F. Askins, ed., Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997) [1970], *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L-F. Askins y Víctor Infantes, eds., Madrid, Castalia.

- RODRÍGUEZ PONCE, Isabel (1998), «Los recipientes del vino en la poesía de cancionero castellana», en *Actas de las XIX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Almendralejo, Centro Cultural Santa Ana, pp. 545-556.
- RODRÍGUEZ PONCE, Isabel (2003), «Aspectos sociolingüísticos y socioliterarios en la poesía de cancionero», en J. L. Serrano Reyes, ed., *Actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, I, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 613-632.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1981), *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia.
- ROSELL, Cayetano, ed. (1953), *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, II, Madrid, RAE.
- RUIZ, Teófilo F. (1988), «Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en Adeline Rucquoi, coor., *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, Valladolid, Ámbito Ediciones, pp. 249-265.
- RYDER, Alan (1992), *Alfonso el Magnánimo, Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia, 1396-1458*, Valencia, Generalitat Valenciana-Diputació Provincial de València.
- SAGUAR GARCÍA, Amaranta (2015), *Intertextualidades bíblicas en Celestina. Devotio moderna y humanismo cristiano*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SALAZAR Y ACHA, Jaime de (2000), *La casa del rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- SALINAS, Pedro (1980), «Elegía y sermón: las *Coplas por la muerte de su padre*», en Francisco Rico, coor., *Historia y crítica de la literatura española 1. Edad Media*, Barcelona, Crítica, pp. 334-339.
- SALINERO CASCANTE, M. Jesús (2012), «El imaginario vital y simbólico del vino en los poetas andalusíes (siglos XI-XIII)», *Revista de Literatura Medieval*, XXIV, pp. 211-229.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, ed. (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SÁNCHEZ-ARCILLA BERNAL, José, ed. (2004), Alfonso X, *Las siete partidas*, Madrid, Editorial Reus.
- SÁNCHEZ MARTÍN, Aureliano, ed. (1994), Diego Enríquez del Castillo, *Crónica de Enrique IV*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

- 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 & Pezuela.
- SÁNCHEZ SALAS, Gaspar (2002), «Primera incursión dictadológico-tópica en la provincia de Jaén: los decires populares desde el alma del propio pueblo», *Revista de Folklore*, 255, pp. 1-13.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1986), «Los orígenes sociales de la aristocracia sevillana del siglo XIV», *En la España medieval*, 9, pp. 1119-1139.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1987a), «Los Saavedra y la frontera con el reino de Granada en el siglo XV», en *Estudios sobre Málaga y el reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*, Málaga-Granada, Diputación Provincial de Málaga-Diputación Provincial de Granada, pp. 163-182.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1987b), «Las milicias concejiles y su actuación exterior: Sevilla y la guerra de Granada (1430-1439)», *En la España Medieval*, 10, pp. 393-415.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1991), *Linajes sevillanos medievales*, Sevilla, Guadalquivir, 2 vols.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2002), «Nuevos datos y sugerencias acerca del entorno sevillano de las primeras expediciones a Canarias», *En la España Medieval*, 25, pp. 381-401.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2005a), *La nobleza andaluza en la Edad Media*, Granada, Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2005b), «El almirantazgo de Castilla y las primeras expediciones y asentamientos en Canarias», *En la España Medieval*, 29, pp. 177-195.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2009), *Las élites políticas bajo los Trastámara. Poder y sociedad en la Sevilla del siglo XIV*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- SCHOLBERG, Kenneth R. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.
- SERÉS, Guillermo, ed. (1994), Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Barcelona, Crítica.
- SERRA RUIZ, Rafael (1969), *Honor, honra e injuria en el Derecho medieval español*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SERRANO, Luciano, ed. (1907), «Testimonio de cómo el cabildo de Covarrubias está exento de pagar monedas a trueque de celebrar todos los meses ciertos sufragios por los reyes de Castilla», en *Fuentes para la historia de Castilla. Cartulario del Infantado de Covarrubias*, Valladolid, Cuesta Editor, pp. 238-243.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000), *El Condestable: de la vida, prisión y muerte de don Álvaro de Luna*, Guadalajara, AACHE Ediciones.

- SERRANO GARCÍA, Rafael y Alfonso GONZÁLEZ-CALERO GARCÍA (1999), *Enciclopedia de Castilla-La Mancha*, Madrid, Ediciones Corporativas (Edicsa 92), vol. 10.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1976), *Cancionero de Martínez de Burgos. A Description of its Contents, with an Edition of the Prose and Poetry of Juan Martínez de Burgos*, Exeter Hispanic Texts, XII, University of Exeter.
- SEVERIN, Dorothy Sherman (1992), «El cancionero didáctico de la Colombina», en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 331-335.
- STEUNOU, Jacqueline y Lothar KNAPP (1975), *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- SUÁREZ BILBAO, Fernando (1994), *Enrique III (1390-1406)*, Burgos, La Olmeda y Diputación Provincial de Palencia.
- SUÁREZ BLANCO, Germán (1989), *Léxico de la borrachera*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1975), *Nobleza y monarquía: puntos de vista sobre la historia política castellana del siglo XV*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SUÑÉ BENAGES, Juan (2008) [1930], *Refranero clásico*, Sevilla, Extramuros Edición.
- TABOADA LÓPEZ, Carme y Rosario SOTO ARIAS (2008), *Diccionario de fraseología galega*, Vigo, Xerais.
- TATO, Cleofé (1998), «Reflexiones sobre PN8 a partir de la edición de ID 0145 “Alto rey pues conoscemos”», en Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos y otros, eds., *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, I, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 677-692.
- TATO, Cleofé (1999), *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos.
- TATO, Cleofé (2000), «Breve noticia sobre la historia del Cancionero de Palacio», en José Luis Rodríguez, ed., *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, 2, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidad de Santiago de Compostela, pp. 725-731.
- TATO, Cleofé (2003), «El Cancionero de Palacio (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)», en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional ‘Cancionero de Baena’*, I, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 495-523.
- TATO, Cleofé (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.

- TATO, Cleofé (2005), «Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros: materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 59-89.
- TATO, Cleofé (2010), «Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Vicenç Beltran y Juan Paredes, eds., *Convivio: cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- TATO, Cleofé (2012a), «Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Pilar Lorenzo Gradín y Simone Marcenaro, eds., *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 299-317.
- TATO, Cleofé (2012b), «Rúbricas de autor en la poesía cancioneril», en Aviva Garribba, ed., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas. II. Medieval*, Roma, Bagatto Libri, pp. 341-351.
- TATO, Cleofé (2013a), *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo.
- TATO, Cleofé (2013b), «Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Contreras», en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, 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 (2015), «Fernán Rodríguez Portocarrero, gran *trobador* del cuatrocientos», *Boletín de la Real Academia Española*, 212, pp. 511-546.
- TATO, Cleofé (2016a), «La métrica del *Cancionero de Palacio*», en Fernando Gómez Redondo, coor., *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla.
- TATO, Cleofé (2016b), «Un diálogo en esparsas atribuible a Juan y Alfonso Enríquez», *Cantares de amigos. Estudios en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 871-885.
- TATO, Cleofé (2018), «Zonas de sombra en el canon cancioneril: revisitando los textos del *Cancionero de Baena*», comunicación leída en el *IV Seminario sobre Poesía Cancioneril: de poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista* el 16 de febrero, Universidade da Coruña.

- TATO, Cleofé (2018), «Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros», en Antonio Chas Aguión, ed., *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Berlin, Peter Lang, pp. 25-52.
- TAYLOR, Barry (2001), «En busca de la variante de autor en los textos medievales españoles», en Leonardo Funes y José Luis Moure, eds., *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 591-602.
- TEJERA Y RAMÓN DE MONCADA, José Pío (1922-1944), *Biblioteca del murciano o Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de la literatura de Murcia*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- TENORIO Y CERERO, Nicolás (1907), «Las milicias de Sevilla», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2, pp. 222-263.
- TENORIO Y CERERO, Nicolás (1924), «Visitas que Enrique III hizo a Sevilla», en Deborah Kirschberg y Francisco García Fitz, eds., *Tres obras sobre la Sevilla del siglo XIV*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- THEROS, Xavier (2004), *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.
- TICKNOR, George (1851), *Historia de la literatura española, traducida y adicionada por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia*, Madrid, Rivadeneyra.
- TITTMANN, Barclay (1968), «A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript», *Aquila*, 1, pp. 190–203.
- TOMASSETTI, Isabella (2008), *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre la Edad Media y el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger.
- TOMASSETTI, Isabella (2013), «Parole condivise: un episodio di imitazione poetica tra le corti iberiche del Quattrocento», en Ines Ravasini e IsabellaTomassetti, eds., «*Pueden alzarse las gentiles palabras*» per Emma Scoles, Roma, Bagatto Libri, pp.403-426.
- TOMASSETTI, Isabella (2017), *Cantaré según veredes*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- TORO MIRANDA, Rosa María (2001), *Colección diplomática de Santa Catalina del Monte Corbán*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- TORO PASCUA, María Isabel (2008), «La Biblia en la poesía de cancionero», en Gregorio del Olmo Lete, dir., *La Biblia en la literatura española, I, Edad Media*, Madrid, Trotta-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 125-172.

- TOSAR, Javier (2013), «La contienda poética entre Juan Agraz y Juan Marmolejo en SA10b», en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 405-416.
- TOSAR, Javier (2014a), «Mosén Juan Marmolejo: una figura desconocida del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 445-451.
- TOSAR, Javier (2014b), «Géneros y relaciones literarias: el mundo poético de Juan Agraz», comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias* el 19 de septiembre, Universidade da Coruña.
- TOSAR, Javier (2015), «Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía», en Carlos Alvar, coor., *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 1157-1166.
- TOSAR, Javier (2017), «El mundo poético de Juan Agraz», comunicación leída en el *XVII Congreso Internacional de la AHLM* el 27 de septiembre, Sapienza, Università di Roma.
- TOSAR, Javier (2018), «'En casa del rey d'España', un texto desatendido en los estudios cancioneriles», comunicación leída en el IV Seminario sobre poesía cancioneril *De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista* el 16 de febrero, Universidade da Coruña.
- TOSAR, Javier (2019), «Juan Agraz a través de los textos», en R. Alvit, A. Garribba, M. Marini, M. Nogués, I. Turull y D. Vaccari, eds., *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua- Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 1271-1282.
- TOSAR, Javier (2020), «Estudio y edición del poema 'Poderoso dominable' (ID 6787) de Juan Alfonso de Baena», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 154-208.
- TOSAR, Javier (2021a), «Juan Agraz, interlocutor poético de Mena, Santillana y Montoro», en Pedro Cátedra y Juan Miguel Valera, dirs., *Patrimonio textual y humanidades digitales, III Edad Media*, Salamanca, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 355-369.
- TOSAR, Javier (2021b), «Notas sobre la transmisión del diálogo poético entre Agraz y Marmolejo» (en prensa).
- TRIANO MILÁN, José Manuel (2017), *El reino de Sevilla y los ingresos extraordinarios en la Corona de Castilla. Del pedido regio a las contribuciones de la Santa Hermandad (1406-1498)*, Tesis

doctoral, Málaga, Universidad de Málaga
(<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/70745>); consulta el 21/06/2019).

- VALDEÓN BARUQUE, Julio (1974), «Un pleito cristiano-judío en la Sevilla del siglo XIV», *Historia. Instituciones. Documentos*, I, pp. 221-238.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (1994), «Los judíos españoles entre el Pogrom y la expulsión (1350-1492)», *XX siglos*, 19, pp. 81-90.
- VARVARO, Alberto (1964), *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori.
- VEAS ARTESEROS, Francisco de Asís (2003), *Itinerario de Enrique III*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca, ed. (1945), *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n. 594)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VERA ARANDA, Ángel L. (1988), «El barrio de San Bernardo (Sevilla)», *Revista de Estudios Andaluces*, 10, pp. 109-136.
- VIÑA LISTE, José M. (1991), *Cronología de la literatura española. I. Edad Media*, Madrid, Cátedra.
- VOZZO MENDIA, Lia (1995), «La lirica spagnola alla corte napoletana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali», en *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 173-186.
- WHETNALL, Jane (1989), «Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511», en *The Age of the Catholic Monarchs: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University of Liverpool, pp. 197-207.
- WHETNALL, Jane (1995), «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos», en Juan Paredes, ed., *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, pp. 505-515.
- WHETNALL, Jane (2003), «Cancioneros», en Frank A. Domínguez y George D. Greenia, eds., *Dictionary of Literary Biography: Castilian Writers, 1400-1500*, Detroit, Gale, 286, pp. 288-323.
- WHETNALL, Jane (2006), «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar», *Cancionero general*, 4, pp. 81-108.

BIBLIOGRAFÍA

- WHETNALL, Jane (2009), «An errant leaf and a divided poem: the Lay of Juan de Torres in SA7», en Joseph T. Snow y Roger Wright, eds., *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, pp. 55-73.
- WHETNALL, Jane (2014), «Las canciones del *Cancionero de Herberay*», comunicación leída en las jornadas *Fiesta y relaciones literarias* el 19 de septiembre, Universidade da Coruña.
- WHETNALL, Jane (2016), «La dimensión musical del *Cancionero de Palacio* (SA7)», comunicación leída en *III Seminario de poesía cancioneril Poesía menor*, Universidade da Coruña, 26 de abril.
- WHETNALL, Jane (2021), «El desatendido manuscrito parisino PN12 (BNF, esp. Fonds 313) y la reconstitución del estema de los cancioneros de la tradición *an*», conferencia leída en el *VII Congreso Internacional Convivio* el 5 de noviembre, A Coruña.
- VILA-BELDA MARTÍ, Faustina (2016), *Imagen y palabra. Los pecados más frecuentes en la iconografía de Castilla medieval (siglos XI al XV)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- WITTSTEIN, Aaron (1907), «An unedited Spanish Cancionero», *Revue Hispanique*, 16, pp. 295-333.
- ZAMBRANA MORAL, Patricia (2010), «Tipología de penas corporales en la Edad Media», *Quadernos de Criminología: Revista de Criminología y Ciencias Forenses*, 11, pp. 6-11.
- ZINATO, Andrea (2012), «El *Cancionero general* y los cancioneros de la familia *an* (PN4, PN8, PN12, PM1, MN54, RC1, VM1): algunas notas textuales», en Marta Haro, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó, eds., *Estudios sobre el Cancionero general (1511): poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat de València, I, pp. 171-186.
- ZOTZ, Thomas (2006), «El mundo caballeresco y las formas de vida cortesanas», en Josef Fleckenstein, *La caballería y el mundo caballeresco*, Madrid, Siglo XXI, pp. 163-219.

8. ÍNDICES

Los siguientes cuatro índices tienen como finalidad facilitar la consulta de información en la tesis:

8.1. *De primeros versos*: incluye los de los poemas de Marmolejo y Agraz, pero también los de las piezas de aquellos otros poetas cuya edición se ofrece en este trabajo; a cada íncipit sigue, entre paréntesis, el número adjudicado en la edición, en el caso de los intercambios poéticos, la sigla representativa del papel de cada intervención en la serie y, finalmente, el número ID.

8.2. *De poetas*: como Marmolejo y Agraz comparten versos con otros autores, esta sección da cuenta de todos, pues así se obtiene una visión global del espectro literario en que se inscriben. Salvo en el caso de Íñigo López de Mendoza, conocido por su título de marqués y, especialmente, como Santillana, de los demás se ofrecen el apellido y nombre como entrada; a continuación, se recogen datos esenciales de sus poemas (8.1). Aun cuando los intercambios entre Agraz y Marmolejo figuran bajo el número de la intervención que da inicio a la serie (**2 y 3**), también ofrezco las participaciones del segundo por separado, pues cuentan con números ID independientes.

8.3. *De palabras y expresiones anotadas*: cada entrada figura en cursiva, al igual que en la sección *Notas* tras cada poema; a continuación, consigno en negrita el número de la pieza en esta edición seguido del número del verso en que se localiza.

8.4. *De personajes*: contiene los nombres de todas las personas relevantes en la época de los autores estudiados (reyes, nobles, autores, familiares...), pero también los de aquellos que los precedieron o siguieron durante la Edad Media y primeras décadas de la Edad Moderna. Han de tenerse en cuenta las siguientes precisiones:

a) Cuando alguna de las entradas es un título, me valgo del indicador *véase* seguido de su referente, como en *Condestable (véase Luna, Álvaro de)*.

b) Obvio las entradas *Agraz, Juan* y *Marmolejo, Juan*, pues son los poetas objeto de estudio y su inclusión ampliaría esta sección de forma significativa e innecesaria; por la misma razón, prescindo de *Baena, Juan Alfonso de*, con notable presencia en el trabajo.

c) Solo se recogen las ocurrencias que tienen un valor informativo histórico o literario, por lo que prescindo de muchas referencias contenidas en incipits, tablas...

8.1. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

- «A bós, a quien sobra poder y querer» (12R2-ID 1765)
 «Acordado avemos nós» (2Rec-ID 1863)
 «Aquí yaze sepultado» (7-ID 0381)
 «Aunque no tengo tal grado» (1R1-ID 2524)
 «Buen señor, si libertado» (1R5-ID 2461)
 «Catad que vos comeré» (17-ID 1735)
 «De vós se parte vençida» (11-ID 1805)
 «¡Devodo a Dios!, si llegado» (1R3-ID 2459)
 «El maestre don Gutierre» (18-ID 0398)
 «El tragón gusano coma» (13-ID 0399)
 «En casa del rey d'España» (6-ID 0380)
 «Esta tierra sostenida» (11R1-ID 1806)
 «Excelente rey, señor» (4-ID 0191)
 «Leerán esta materia» (16-ID 1860)
 «Mala nueba de la tierra» (3-ID 1865)
 «Mala nueva de la tierra» (3Sc-ID 1865)
 «O gente tanto sentida» (11R2-ID 1807)
 «Pensaría villanía» (10-ID 2618)
 «Poderoso dominable» (2-3Sc-ID 6787)
 «Por el mal por mí passado» (1R2-ID 2525)
 «Rey, que siempre deseastes» (14-ID 0396)
 «Señora doña Marina» (8-ID 0383)
 «Si algo yo siento o sé conocer» (12R1-ID 0330)
 «Si fuese tan bien fadado» (1R4-ID 2460)
 «Si gran fortaleza, templança y saber» (12P-ID 0329)
 «Si la fortuna combate» (9-ID 2574)
 «Virgen, Madre singular» (19-ID 2890)
 «Yo huelgo, poeta, de regradeçer» (12R3-ID 1766)
 «Yo me só el conde Enrique» (5-ID 0379)
 «Yo vos quiero revelar» (15-ID 0382)

8.2. ÍNDICE DE POETAS

Agraz, Juan: **2Rec-ID 1863, 3-ID 1865, 3Sc-ID 1865, 4-ID 0191, 5-ID 0379, 6-ID 0380, 7-ID 0381, 8-ID 0383, 9-ID 2574, 10-ID 2618, 11R1-ID 1806, 12R3-ID 1766, 13-ID 0399, 14-ID 0396, 15-ID 0382, 16-ID 1860, 17-ID 1735, 18-ID 0398 y 19-ID 2890**

Baena, Juan Alfonso de: **2-3Sc-ID 6787**

Enríquez, Alfonso: **1R4-ID 2460**

Marmolejo, Juan: **1R5-ID 2461, 2Rép-ID 1864 y 3-ID 1865**

Mena, Juan de: **11-ID 1805 y 12P-ID 0329**

Moncayo, Mosén: **1R2-ID 2525**

Montoro, Antón de: **11R2-ID 1807 y 12R2-ID 1765**

Santillana, Marqués de: **12R1-ID 0330**

Tapia, Juan de: **1R3-ID 2459**

Villalpando, Francisco de: **1P-ID 2458**

Villalpando, Juan de: **1R1-ID 2524**

8.3. ÍNDICE DE PALABRAS Y EXPRESIONES ANOTADAS

- a, b, c* **2-3Sc**, 53
a ageno **4**, 63
a fuero de muchas caldas **2-3Sc**, 139
a la espessa **2-3Sc**, 134
a pedradas **2-3Sc**, 258
a questa **6**, 35
a sinraçón **1R5**, 7
a su madre **19**, 47
abad **2-3Sc**, 52
abenencias **3Sc**, 67
abesado **3**, 16
abestruç **17**, 17
abilte **19**, 24
aborrido **2-3Sc**, 88
abre **3**, 9
abrigue **15**, 26
açesible **6**, 153
acidentes **2-3Sc**, 91
acuayqüero **2Rép**, 31
adalid **2-3Sc**, 170
adotan **18**, 22
adoves **8**, 32
adverso **6**, 90
aferes **2-3Sc**, 205
afina **8**, 5
afliga **6**, 78
aflegido **11R1**, 13
afligía **7**, 29
agetes **2-3Sc**, 241
agro **2-3Sc**, 9
ál **12P**, 11
al amor que l'á furtado **1R1**, 17
al atroçe **6**, 172
al pie de la letra **14**, 43
albardán **2-3Sc**, 166
alcabuete **2-3Sc**, 142
alcançan **14**, 79
Alfonso Pérez **5**, 37
aljaras **3Sc**, 51
aliñas **2Rec**, 25
allegastes **6**, 114; **18**, 46
almete **2-3Sc**, 132
alombra **16**, 22
alvanega **2-3Sc**, 196
ambos a dos **11R1**, 18
amostró **11**, 5
ampollas **3Sc**, 40
ampolletas **3Sc**, 42
anda **11R1**, 2
andad dar **18**, 4
andas **3**, 51
andolençia **14**, 16
anexa **3**, 42
aprieto **17**, 12
aquel **18**, 55
aquexe **1R1**, 13
aquí **7**, 1
arcaduras **4**, 86
ardimento **6**, 33
argolla **17**, 6
armas e toga **12P**, 10
arnés **7**, 10

- arreada* **16**, 8
arrebatao **7**, 47
arreos **4**, 84; **6**, 157
así perplexo **6**, 81
así temido ca si **18**, 28 y 29
Asuero **14**, 25
atán **5**, 9
atantas **3**, 55
atender **12P**, 8
avisado **7**, 5
aucto **5**, 12
autos de varonía **11R1**, 7
áyanla **16**, 2
azagaya **5**, 7
bacines **2-3Sc**, 122
badil **2-3Sc**, 254
barata **2-3Sc**, 276
baratón **3**, 25
barriles **3Sc**, 38
bartolomé de la Puente **5**, 46
bebrajo **19**, 35
begninidad **15**, 24
benir **5**, 19
berças **2-3Sc**, 147
bibas **11R1**, 14
bien segura la su faz **2-3Sc**, 32
bienandante **8**, 44
blasón **3**, 21
blasonar **3**, 19
bodegón **3**, 18
bofes **3Sc**, 43
bollicio **2-3Sc**, 229
borrachas **2Rec**, 15; **3Sc**, 50
borruno **2-3Sc**, 161
botanas **3Sc**, 54
botillas **3Sc**, 51
botillas empegadas **3Sc**, 62
breve **14**, 73
brocado **11R2**, 24
buscó **4**, 29
cabo **2-3Sc**, 286b
cabsa **15**, 36
cábsanvos de pecados **18**, 16
caçafío **3**, 31
cachetes **2-3Sc**, 240
cada rato **2-3Sc**, 83
çafío **3**, 23
cal de la Mar **2-3Sc**, 118
cal de Plazentines **2-3Sc**, 120
calendario **3Sc**, 77
Canas **4**, 105
candil **2-3Sc**, 255
canta **3Sc**, 77
cantón **2-3Sc**, 216
cañadas **3Sc**, 49
cañabexa **3**, 34
capuç **17**, 16
car **1R3**, 14
cara **2-3Sc**, 39
carcoma **13**, 4; **15**, 15
caridastes **6**, 107
carpidas **4**, 91
carrera **7**, 30
cartabón **16**, 6
casa **15**, 72
casado **7**, 40
casquete **2-3Sc**, 131
castidad **15**, 41

- catat* **6**, 142
- cativo* **9**, 10
- catorçe* **7**, 46
- causa* **7**, 11
- cavalleros* **5**, 33
- caveçales* **16**, 12
- cecina* **2-3Sc**, 285
- çelestiales* **14**, 46
- çenturio* **19**, 60
- ceñidos* **15**, 32
- cercena* **2-3Sc**, 15
- cernada* **2-3Sc**, 239
- çertenidad* **15**, 78
- çía* **12R1**, 11
- çiente* **15**, 16
- çierra* **3**, 9
- çiertos* **11R2**, 5
- cinta* **17**, 14
- circuito* **4**, 65
- çisma* **11R1**, 22
- clamor* **6**, 50
- cobdician* **2-3Sc**, 250
- çoçes* **3**, 46
- coladeras* **3Sc**, 64
- colodras* **3Sc**, 59
- colodrillo* **2-3Sc**, 101
- coluna* **11R1**, 2; **19**, 16
- comarcanos* **4**, 33
- combate* **9**, 1
- comer la yantar y cena* **2-3Sc**, 25
- cometer* **17**, 28
- como acatan las avejas la maestra por mayor*
15, 47-48
- compensación* **18**, 62
- completas* **19**, 52b
- compronos* **18**, 60
- comunidad* **4**, 53
- con perdones* **11**, 14
- con su favor* **15**, 46
- conçiencia* **14**, 64
- condeçión* **4**, 59
- confeso* **3**, 25
- conformados* **18**, 57
- conosçed* **14**, 50
- conquería* **6**, 90
- consistorio* **6**, 172
- consolable* **4**, 23
- continencia* **8**, 46; **12R3**, 21
- contrallo* **2-3Sc**, 183
- contriçión* **6**, 99; **7**, 25; **18**, 66
- convertida* **14**, 75
- copete* **2-3Sc**, 136
- coplas* **4**, 77
- cornatillo* **3**, 15
- cornezuelo* **3**, 30
- corral* **2-3Sc**, 289
- corrido como gallo* **2-3Sc**, 189
- cortina* **3Sc**, 72
- cos* **2Rec**, 8
- cotoçles* **3Sc**, 42
- cresciente* **2-3Sc**, 104
- criados* **4**, 122
- criança* **6**, 21
- criéronvos* **11R2**, 18
- crimen leso* **19**, 11
- crió* **15**, 7 y 14
- cruçifixo* **7**, 21
- cruzado* **2-3Sc**, 112

- cuaderno* **6**, 118
cuajada **2-3Sc**, 238
cubas **3Sc**, 47
cubil **4**, 119
cucharros **3Sc**, 38
cuidado **1R3**, 20
cura **2-3Sc**, 131
curo **14**, 45
cursar **4**, 28
d'amor desventurado **1R3**, 17
d'oro fino a los metales **8**, 39
da **2-3Sc**, 263
dángelas **2-3Sc**, 84
Daniel **15**, 74
dañable **2-3Sc**, 8
dapño **4**, 21
dar el guante **8**, 49
dar sello **2-3Sc**, 200
de **6**, 30
de buen grado **1R5**, 4 y 20
de Castilla y de Aragón **3**, 24
de finos aseos **4**, 85
de l'agonía **6**, 89
de la vena **2-3Sc**, 21
de mi leticia **6**, 184
de mis culpas e pecados **6**, 76
de tropel **15**, 77
de yo a vós **11R1**, 20
debdo **6**, 21
decora **2-3Sc**, 73
defensión **4**, 40
defetos **14**, 47
delibrado **1R1**, 4
delibres **6**, 138
delivrar **1R5**, 4
demás **16**, 13
demasías **18**, 18
demuestra **3**, 4
departe **3**, 37
deque **6**, 12
derrocado **16**, 14
desabrida **17**, 10
desabrigada **4**, 24
desacordada **15**, 19
desaforada **18**, 20
desaméis **6**, 175
desatiento **1R5**, 16
desconocidos **15**, 35
desdonada **8**, 17
desembueltas **8**, 8
desenarte **3**, 48
desencaminados **6**, 126
desfaze **8**, 21
desforada **18**, 20
desonestad **15**, 40
despendía **7**, 28
desplega **2-3Sc**, 208
después **16**, 8
desque **1R5**, 14
dester **12R3**, 5
destierra **3**, 13
desvarío **9**, 4
desvía **10**, 14
determinan **8**, 30
deudores **18**, 65
devisa **8**, 11
devisada **8**, 15
devodado **1R3**, 9

- devodo* **1R3**, 1
dexat **6**, 71
deẓit **4**, 31
diafana **12R1**, 16
diálogo **11R1**, 19
dicho de las viejas **15**, 45
diçiones **4**, 83
diez mil **3Sc**, 24
dilación **18**, 64
discreta **8**, 2
discretos **14**, 44
disipados **14**, 70
distreza **8**, 5
ditante **8**, 48
divinal esençia **6**, 58
do **12R3**, 27
do no le cubre el cabello **2-3Sc**, 198
dolientes **6**, 113
dominable **2-3Sc**, 1
donde partió **19**, 27
donde se parten las mares **4**, 35
dotrina **8**, 9
dragón **6**, 66; **18**, 28
dragones **14**, 39
dueña **8**, 23
duradero **6**, 180
e **6**, 17
eçelencia **12P**, 17
Éctor **4**, 40
el **6**, 120
el ciego que luego vido **19**, 40
el enemigo **6**, 117
el gran jugador **6**, 49
el maestro don Gutierre **18**, 1
el seteno **7**, 44
Emanuel **18**, 55
embidia **12R3**, 8
emendéis **6**, 174
empeçible **6**, 66
empegadas **3Sc**, 48
empegado **2Rec**, 18
empero **14**, 43
empobreçistes **18**, 47
empresa **7**, 37
en **8**, 46
en esta **1R5**, 8
en la quexa más impresa **6**, 42
en mucho grado **15**, 32
en part'es **18**, 20
en tal estado **7**, 4
enfiesta **19**, 31
enfrena **14**, 39
enimato **12R1**, 26
enquerimos **15**, 68
ensalma **11R2**, 22
entiendo **3**, 26
enventario **3**, 0
enxambre **15**, 50
Ércoles **4**, 66
es **7**, 32; **9**, 3
esa **6**, 74
escopido **2-3Sc**, 89
escriptura **2-3Sc**. 292
ese **6**, 14
esento **9**, 10
esir **1R2**, 15
espiró **6**, 182
esplana **12R1**, 13

- Esquivel* **5**, 34
está donde **7**, 32
está más **3Sc**, 65
estado **2Rec**, **10**; **7**, 4
estados **4**, 26
este **6**, **10**; **11R2**, **9**; **15**, 14
Ester **14**, 26
estima **19**, 15
estopas **3Sc**, 48
estrados **17**, 40
estrecho **11R1**, 15
estrena **2-3Sc**, 244
fadado **1R4**, 1
faldillas **3Sc**, 50
fállanvos un quaderno **18**, 7
fallar **6**, 123
fallastes **18**, 48
fallesce **2-3Sc**, 160
fallesçedera **7**, 33
fallesçible **6**, 65
fallo **15**, 36
falses **10**, 9
falso beso **19**, 8
farto **14**, 40
fatores **18**, 61
faze **12R3**, 8
fecho **17**, 5
fenescimos y padesçimos **5**, 53
fidalgo **2Rec**, 11
fiés **6**, 14
figuradvos justiciero **14**, 15
fin **13**, 8b
finge **8**, 18
flocan **2-3Sc**, 282
folgura **1R1**, 8
fortaleza, templança y saber **12P**, 1
Fortuna **2-3Sc**, 207; **9**, 1; **11**, 2
fudo **2-3Sc**, 266
fue **7**, 11
fuemos **6**, 56
fuelle que mana **12R2**, 13
fuerça **15**, 40
fuerças **18**, 18
fuero de muchas caldas **2-3Sc**, 139
fundar **4**, 71
fundo **11R1**, 17
galletas **3Sc**, 49
garçón **2-3Sc**, 215
garfio **3**, 30
garrida **8**, 23
gaya **8**, 7
gentil **2-3Sc**, 248
gentilmente **2-3Sc**, 98
gergas **4**, 102
gesto **12P**, 6
giente **4**, 24
glotonía **13**, 3
gracia **2Rec**, 10
graçiosamente **14**, 36
gradas **2-3Sc**, 257
grado **1R1**, 1
grangerías **18**, 15
gualdas **2-3Sc**, 140
guardado **4**, 61
guardavos **17**, 2
guaresçiese **1R2**, 3
guarnescido de costuras **2-3Sc**, 169
gubeles **3Sc**, 37

- guchilladas* **2-3Sc**, 75
- guerra* **2-3Sc**, 231; **18**, 19
- guerrear* **15**, 31
- guerreros* **5**, 35
- gusano* **13**, 1
- haca* **17**, 8
- hardalear* **3**, 6
- hardalearon* **2Rec**, 23
- haze* **2-3Sc**, 153
- hazelle han* **2-3Sc**, 23
- haziedes* **3Sc**, 44
- hazina* **3Sc**, 68
- he* **17**, 44
- hora* **1R1**, 7
- huelgo* **12R3**, 1
- Ihesus* **14**, 0
- impedimento* **6**, 34
- in continenti* **5**, 49
- inclito* **11**, 2
- incredulos* **14**, 21
- ingratitude* **13**, 10
- iniqua* **14**, 16
- iniquidad* **15**, 25
- invidios* **12R2**, 5
- inobados* **14**, 18
- inojos fñcados* **6**, 127
- intercedente* **6**, 134
- ir ver non la poré* **1R2**, 15
- ítem* **4**, 17; **7**, 9
- jaca* **17**, 14
- jamás* **2-3Sc**, 68; **6**, 9; **12R3**, 23
- jarras* **3Sc**, 57
- jarros* **3Sc**, 39
- jocundo* **11R2**, 17
- Juan de las Casas* **5**, 50
- juguetes a bofetes* **2-3Sc**, 235
- juramentos* **3**, 39
- la mayor dolor que siento* **1R2**, 13
- la pintura* **4**, 125
- labrados a gañivetes* **2-3Sc**, 247
- labrarle la camisa* **2-3Sc**, 251
- ladronicio* **2-3Sc**, 223
- langor* **4**, 5
- lazeria* **14**, 22; **16**, 3
- le* **2-3Sc**, 44
- le puedan fallar* **4**, 139
- lealtad* **4**, 49
- letargía* **6**, 141
- levavan* **4**, 96
- Ley* **4**, 67
- Ley Vieja* **2-3Sc**, 66
- ligado* **18**, 37
- ligastes* **6**, 115
- linajes* **6**, 103
- linaje confesil* **2-3Sc**, 260
- lisa* **8**, 18
- llega* **2-3Sc**, 207
- lleno de inmundicias* **18**, 40
- lo vero* **12R1**, 13
- los disipados* **14**, 70
- los entendidos* **18**, 36
- los paganos de la seta abominable* **2-3Sc**, 5-6
- los tres* **12R1**, 15
- Luç que guía* **6**, 125
- luç de discretos* **12P**, 25
- Luç Soberana* **12P**, 9
- maestre* **13**, 0; **18**, 0

- magno* **4**, 65
magro **2-3Sc**, 11
maguera **17**, 24
maitines **19**, 4b
mal **2-3Sc**, 12
mal dezir **2-3Sc**, 70
mal zelo **15**, 15
mala muerte morirés **3Sc**, 7
mala nueva **3**, 1
mala ves **3**, 14
malandaça **6**, 24
maldito **4**, 68
maldiziente **2-3Sc**, 22
malina **13**, 8
malquisto **2-3Sc**, 204
malsin **2-3Sc**, 114
malsina **2-3Sc**, 281
manda **4**, 130 y 138
mandas **3**, 50
manto **17**, 16
mantos **2-3Sc**, 179
Manuel Castaño **5**, 42
Marina **8**, 1
marrano **2-3Sc**, 156
Martín Cerón **5**, 38
martinega **2-3Sc**, 202
más **7**, 17
mas **2Rec**, 7
mas enantes **15**, 56
más llano que la palma **11R1**, 24
mástel **12R3**, 13
mataduras **2-3Sc**, 162
materia **16**, 1
mayorales **15**, 64
me **1R3**, 2 y 10
medida **16**, 29
medidas **3**, 19; **3Sc**, 75
mengua **4**, 64
menudillos y larguillos **2-3Sc**, 56 y 57
mescladas infeçiones **19**, 36
mezana **12R3**, 13
mi noble muxer condesa **6**, 41
mina **2-3Sc**, 280
miraldo **2-3Sc**, 65
mitigarse **18**, 69
modesto **12R1**, 3
modorrillos **3Sc**, 59
mojado **2-3Sc**, 106
molestados **14**, 23
monimento **4**, 121
morar **6**, 72
moruno **2-3Sc**, 159
mostradme **12P**, 25
mote **3**, 22; **3Sc**, 14
movible **6**, 67
movimientos **15**, 68
moxones **3Sc**, 78
Muerte **18**, 2
mundo non buelto **6**, 10
muerto y amarillo **2-3Sc**, 100
muy armados e vestidos **15**, 33
muy más justa que un jubón **16**, 7
Nabuco **15**, 74
nel **2-3Sc**, 260
Nero **14**, 12
neto **8**, 35
nin **6**, 30
non careçe de nobleza **14**, 55

- non guerreados* **15**, 31
non menos **18**, 51
nós **11R2**, 20
notad **18**, 36
noto **12R3**, 2
notoria **11R2**, 23
nudo **2-3Sc**, 261
nudo de gracias **12R3**, 14
nuzę **3**, 14
O **6**, 81; **11R1**, 3
O Clemens Virgo María **6**, 128
odre **2Rec**, 14 y 18
odres **3Sc**, 36
odrina **3Sc**, 69
ob, corona prosperada **4**, 145
oluras **2-3Sc**, 158
omesianas **4**, 111
omnes **4**, 73
oración **19**, 60b
oratorio **3Sc**, 71
ordenança **6**, 28
ordenemos **11R1**, 20
ornamiento **4**, 125
ovieron **6**, 64
paga **2-3Sc**, 17
palanciano **2-3Sc**, 145
palma **11**, 22
paloma **15**, 13
paños de Ras **16**, 10
paparresolla **17**, 0
pardo **2-3Sc**, 291
paresçençia **8**, 38
parte **15**, 43
paso tan esquivo de penas et de pavor **6**, 87 y 88
pato **2-3Sc**, 82
pecadores **19**, 20
pecantes **19**, 2
pecho **11R2**, 15
pegalle **2-3Sc**, 219
pegan bien el pato **2-3Sc**, 82
pelado **2Rép**, 34
pelear **15**, 3
pendón **3**, 29
peor acostumbrado **2-3Sc**, 116
perder **11**, 11
perdurable **6**, 139
perlado **4**, 68
Pero Barva **5**, 38
perplexo **6**, 81
perversa **2-3Sc**, 298
perverso **2-3Sc**, 50
pethafio **3**, 22
picheles **3Sc**, 40
piedad **15**, 60
piensos **15**, 67
Pilato **19**, 14
pimpollos d'oliva **12P**, 19
pintura **4**, 125
pipas **3Sc**, 33
plana **6**, 121
plantan **2-3Sc**, 35
plantos **4**, 97
plega **2-3Sc**, 197; **4**, 23
plégaos **2-3Sc**, 7
pleveos **4**, 81
podemos **3Sc**, 26

- poner el codo* **17**, 38
por aquella misma guisa **8**, 10
por compás **16**, 16
por conçejo **3**, 10
por deporte **16**, 2
por disantos **2-3Sc**, 180
por él **15**, 29
por estrados **17**, 40
por G **2-3Sc**, 53
por la vista **11R1**, 17
por mal cabo **2-3Sc**, 269
por menudo **2-3Sc**, 268
por oficio **2-3Sc**, 233
por que **2-3Sc**, 75 y 78
por quien vós latís **12R3**, 15
por sus manos es pagado **11R2**, 8
por suyo **12R3**, 16
por tal son **2-3Sc**, 220
porfía **10**, 8; **11**, 5
porfías **2-3Sc**, 17
porqu' así fuesteis robado **1R5**, 17
posada **16**, 5
postremería **4**, 29; **7**, 25
potestad **15**, 72
preçiadvos **14**, 53
prendí **5**, 11
presidente **15**, 71
presopuesto **12R3**, 2
presta **2-3Sc**, 191
prestarnos **12P**, 2
presunción **18**, 19
presunciones **11R1**, 14
prettereundo **11R2**, 19
prieto **8**, 33; **17**, 13
prima **19**, 12b
prinçipastes **14**, 65
prissa **2-3Sc**, 250
probemio **4**, 134
promisión **5**, 15
prosperados **15**, 29
provea **6**, 145
prudente **15**, 14
pudo **6**, 18
puerta **3Sc**, 9
puesto que **3Sc**, 45
pugnían **4**, 79
puntado **2-3Sc**, 61
puntillos **2-3Sc**, 56
puñadas **3**, 41
purgatorio **6**, 168
purgue **6**, 130
púrpura **19**, 22
puto **2Rép**, 31
quaderno **18**, 7
quadril **2-3Sc**, 253
quál paçiente **15**, 69
quales **1R4**, 17
quartales **3Sc**, 34
quartillos **3Sc**, 58
qu'é **1R5**, 2
qu'el **6**, 49
que **6**, 92
que rescata **2-3Sc**, 278
que todo quanto nasció **6**, 27
quería **17**, 25-26
querría **6**, 86
quexas **10**, 11
quexo **6**, 82

- quiere* **17**, 21
quitación **2-3Sc**, 210
quite **8**, 45
quixadas **2-3Sc**, 256
ración **2-3Sc**, 209
ralos **2-3Sc**, 174
ramal **2-3Sc**, 196
ramo **3**, 33
rapaz **2-3Sc**, 27
rapina **2-3Sc**, 275
rascaño **2-3Sc**, 212
rasgad'á la conciencia **18**, 9
ravanetes **2-3Sc**, 242
razón **18**, 42
rebolvedor **2-3Sc**, 297
recontar **4**, 72
recotín y recotaz **2-3Sc**, 38
recrescieron **2-3Sc**, 107
redemir **14**, 7
redención **7**, 27
redoma **13**, 8
redomas **3Sc**, 61
regaña dientes **2-3Sc**, 84
región **14**, 69
relación **6**, 97
remanente **2-3Sc**, 103
remesciendo **2-3Sc**, 270
remor **6**, 51
remunerar **18**, 50
reniega **2-3Sc**, 203
reparo **2-3Sc**, 0
reparte **3Sc**, 21
repelón **2-3Sc**, 237
repelones **3**, 46
repicar **2-3Sc**, 123
repicávanle **2-3Sc**, 127
reposo **14**, 56
reqüesta **2-3Sc**, 192
requiere **14**, 58
respuesta de Marmolejo **2Rép**, 27b
resquicio **2-3Sc**, 234
retñentes **2-3Sc**, 86
retos **12R3**, 25
retrete **16**, 14
retroga **12R1**, 10
revezze **13**, 3
reys **4**, 130
Ribera **3**, 5
roldanas **3Sc**, 34
rufián **2-3Sc**, 167
ruin **2-3Sc**, 115
ruines **2-3Sc**, 121
saben **15**, 3
sabieza **14**, 53
sabumaduras **2-3Sc**, 157
San Bernardo **2-3Sc**, 289
sarmentaz **2-3Sc**, 34
sarmiento de mala vid **2-3Sc**, 176
satisfacción **2-3Sc**, 0
sayal **4**, 102
se **1R5**, 18
se contenten **18**, 65
se declara **15**, 59
se puso **2-3Sc**, 9
se reparte **3**, 41
secutoria **11R2**, 21
semblante **7**, 18
sentencia **11R2**, 4

- Señor* **4**, 1 y 94; **16**, 5, 13 y 21
sepoltura **2-3Sc**, 287
sepulchro **2-3Sc**, 295
ser esento **9**, 10
serafines **19**, 7
sesta **19**, 28b
sesudo **2-3Sc**, 272
sí **12P**, 26
si **1R1**, 18; **1R2**, 18
si su señor requiriere **14**, 63
siente **2-3Sc**, 44
siento **2-3Sc**, 208
Sierra **3**, 4
signo **2Rec**, 2
signo del gato **2-3Sc**, 81
sin arte **3**, 36; **6**, 70
sin aver información **17**, 39
sin cuento **3Sc**, 75
sin fin **6**, 100 y 134
sinado **19**, 58
sinoga **12R2**, 10
Siona **4**, 13
so **11R1**, 3
sobrevienta **2-3Sc**, 266
sojuzgado **18**, 39
solaz **2-3Sc**, 33
soldada **17**, 21
sofear **2-3Sc**, 55
sonará en el blasón **3Sc**, 13
sopas **3Sc**, 44
sospechando **9**, 11
sospecho **11R1**, 13
sostenida **11R1**, 1
sotierre **18**, 3
soy **1R5**, 9
soy mucho frío **17**, 30
su señorío **9**, 12
sueltan **3**, 11
suena **14**, 36
sumario **3Sc**, 76
suvida **16**, 31
taças **3Sc**, 37
tal **2-3Sc**, 104
talante **14**, 78
tapetes **2-3Sc**, 246
targón **3**, 20
tarja **7**, 0
tavardo **2-3Sc**, 290
tejas **2-3Sc**, 128
tela de farnero **2Rép**, 29
tendales **16**, 9
tendí suelo **17**, 40
tené **1R1**, 14
tentación **15**, 18
tenudos **6**, 112
teñían **4**, 88
terçia **19**, 20b
ternés **17**, 35
terrazos **3Sc**, 58
tiçones **3**, 47
tiene **2-3Sc**, 79
Tierra **3**, 1 y 37; **2-3Sc**, 230
tina **3Sc**, 65
tinajas **3Sc**, 47
tinajuelas desculadas **3Sc**, 63
tiranos **6**, 140
título **17**, 43
título **16**, 3

- toda ora* **2-3Sc**, 72
todo **2Rec**, 3
toma **13**, 12
toneles **3Sc**, 33
Tora **2-3Sc**, 67
tormenta **6**, 100
tornarás a ser gaitero **2Rec**, 26
torondo **2Rép**, 28
torresnos **17**, 31
torrontés **3**, 6
trabajad **2-3Sc**, 178
tragaçión **17**, 43
tragos **14**, 24
tranquilidad **15**, 37
trapos de melezina **2-3Sc**, 286
trasbençen **12R2**, 14
trasmuda jamás el bisiesto **12R2**, 2
trate **9**, 3
traviessa **2-3Sc**, 133
trayente **7**, 6
Trenidad **2-3Sc**, 51
tribulaçión **1R4**, 7
tributos **14**, 17
triumfante **14**, 80
trocó **4**, 67
trompas **6**, 51
troyanas **4**, 108
truncar **11R1**, 12
tu fijo **19**, 6
Úbeda y Baeça **2-3Sc**, 153
ufana **4**, 58
usar **18**, 41
vaca cozida **16**, 28
valandrán **17**, 13
valer **1R5**, 18
valientes **2-3Sc**, 85
valme, santa María **7**, 24
vana **12R3**, 9
vanas **3Sc**, 35
vanidat **6**, 94
varonía **11R1**, 7
vaseras **3Sc**, 61
ved **8**, 37
veinte siete **7**, 34
vençido de avaricias **18**, 38
verdat **1R4**, 19
verengena **2-3Sc**, 243
veril **4**, 113 y 116
vértigo **12R3**, 9
vespertina **19**, 44b
veniérades **2Rec**, 5
vi **4**, 37
vía **11R1**, 5
vide **4**, 41
viejo desventurado **2Rec**, 17
vien **1R2**, 9
Vien Sumo Verdadero **14**, 27
viene atal clausura **6**, 12
Villalpando **1R2**, 14
villanía **10**, 1
vinaderas **3Sc**, 57
vírgines **4**, 93
virtud **13**, 7
virtudes theologales **15**, 42
viso **4**, 79
vós **11R2**, 23
vos aviséis **6**, 142
vos diré **3**, 2

vos dix retos **12R3**, 28

vos plega **4**, 23

vós por fana **11R1**, 18

vuestras fines **2Rec**, 16

xalma **11R2**, 24

y **2-3Sc**, 233

y a él **2-3Sc**, 100 y 105

y el **6**, 66

y más **12R3**, 28

y no los tiene olvidados **2-3Sc**, 224

yerra **2-3Sc**, 232

yo **11**, 15; **14**, 45

yo gelo combatiré **1R1**, 15

yo no sé quién fue en ello **2-3Sc**, 199

zaques **3Sc**, 69

8.4. ÍNDICE DE PERSONAJES

- Adenet le Roy*: 144 346-377, 380-385, 507, 519,
Antequera, Fernando: 48, 78, 80, 95 531, 565, 566, 568
Afán de Ribera, Per. 61, 79, 86
Agraz, Diego: 159
Alfonso II el Casto: 159
Alfonso V de Aragón: 48, 50, 369
Alfonso X el Sabio: 43, 84, 297, 313, 327,
 331, 369, 376, 508, 532
Alfonso XI: 26, 83, 159, 405
Alonso Carrillo, Estefanía: 415
Alonso Martínez de Esquivel, Pedro: 415
Altamira (vizconde): 439
Álvarez Maldonado, Diego: 91
Andújar, Juan: 382
Angelina de Grecia: 68
Arana, Rodrigo: 378
Arellano, Carlos: 281
Arezzo, Guido d': 353
Arias, Gonzalo: 80
Arias de Saavedra, Fernán: 76, 78, 85, 99
Arjona, duque (véase Enríquez, Fadrique)
Avís (maestre): 60
*Avranel, Samuel (véase Sánchez de Sevilla,
 Juan)*
Ayala, Elvira: 95
Ayala, Mencía: 63
Baena, Juan Alfonso: 15, 31-36, 41-47,
 50-53, 60, 68, 70, 74, 86, 98,
 100, 109-113, 140-142, 157,
 138, 139, 152, 155, 156, 157-
 162, 165, 175, 201, 208, 212-
 216, 221-225, 268, 301, 317,
Baeza, Sancha: 61
Balse, Roberto: 451
Barba, Ruy: 415
Barva, Pero: 415
Berceo, Gonzalo: 279, 282, 296, 302, 332,
 357, 367, 372, 373, 379, 380,
 397, 415, 432, 439, 475, 487,
 524, 529, 547, 560
Borra (mosén): 369
Burley, Walter: 443
Butzutu, Cola María: 546
Caltraviesa, Pedro: 102, 282, 366, 537
Cañizares, Álvaro: 102, 437
Caro, Juan: 145, 412
Carrillo, Pedro: 79
Carroz Pardo, Francisco: 346
Cartagena, Alfonso: 506
Cartagena, Pedro: 106, 281
Casas, Alfonso: 63, 64, 71
Casas, Guillén: 64, 416
Casas, Inés: 64
Casas, Juan: 63, 64, 84, 145, 412, 416
Castaño, Manuel: 145, 412
Castillo, Diego: 291
Castillo, Hernando: 206
Castro, Inés: 171
Cataño, Manuel Juan: 416
Cataño, Micer: 416
Cerda, Juan: 102

- Cerón, Martín* (véase *Fernández Cerón, Martín*)
- Chacón, Gonzalo*: 146
- Condestable* (véase *Luna, Álvaro*)
- Contreras*: 45
- Corral, Pedro*: 280, 376
- Correas, Gonzalo*: 368, 369
- Cueva, Beltrán*: 459
- Dantes, Fernando*: 59
- Don Juan Manuel*: 223, 297
- Dorta, Juana*: 61, 62, 64, 98
- Dorta, Sancha*: 61, 62, 63, 64, 416
- Duarte I de Portugal*: 50, 277, 565
- Dueñas, Juan*: 102, 138, 288, 290, 475
- Enrique* (infante de Aragón): 50, 89, 101, 146, 151, 152, 171, 469, 473
- Enrique II de Castilla*: 57-59, 71, 72, 90, 374
- Enrique III de Castilla*: 59-61, 63, 66, 67, 69, 73, 75, 77, 86, 88, 94, 95, 150
- Enrique IV de Castilla*: 396, 523
- Enríquez, Alfonso*: 32, 41, 48-50, 72, 73, 81, 82, 94, 96, 99, 101, 105, 209, 211, 212, 266, 277, 278, 286-288, 564
- Enríquez, Enrique* (I conde de Alba de Liste): 73
- Enríquez, Fadrique*: 48, 72, 73, 81, 82, 99, 102
- Enríquez, Juan*: 41, 48, 50, 73, 81, 82
- Enríquez, Juana*: 72
- Escavias, Pedro*: 148, 171, 409
- Esquivel, Pedro* (véase *Martínez Esquivel, Pedro*)
- Estamariu*: 102
- Estúñiga, Elvira*: 148, 430, 451
- Estúñiga, Juan*: 95
- Estúñiga, Lope*: 148
- Estúñiga, Pedro*: 95, 148, 451
- Fernández, Catalina*: 63
- Fernández, Inés*: 416
- Fernández Alguacil, Ferrán*: 54, 55
- Fernández Cerón, Martín*: 60, 61, 94, 416
- Fernández de Córdoba, Diego*: 151, 469
- Fernández de Córdoba, Martín*: 87
- Fernández de Frías, Pedro*: 363
- Fernández de Mendoza, Inés*: 63, 64
- Fernández de Mendoza, Leonor*: 63, 64, 71
- Fernández Fuentes, Francisco*: 63
- Fernández Marmolejo, Alonso*: 56-62, 66, 73, 74, 86-88, 93, 98, 364, 415
- Fernández Marmolejo, Beatriz*: 62, 96
- Fernández Marmolejo, Catalina*: 62, 63
- Fernández Marmolejo, Francisco*: 26, 52, 57, 58, 61-63, 73, 74
- Fernández Marmolejo, Fernán*: 57, 58
- Fernández Marmolejo, Juana*: 62
- Fernández Marmolejo, Leonor*: 62-64, 71, 72, 99
- Fernández Marmolejo, Luis*: 53, 63, 73, 89, 91, 96
- Fernández Marmolejo, Pedro*: 84, 97
- Fernández Portocarrero, Martín*: 95
- Fernando* (infante de Aragón): 48, 51, 76-82, 92
- Fernando III el Santo*: 81, 88, 159

ÍNDICES

- Fernando IV de Castilla*: 61, 404
- García, Pero*: 329
- García de la Magdalena, Juan*: 91
- García de Pedraza*: 155, 254
- García Manrique, Juan* (arzobispo de Santiago): 66
- Gazzar, Abú Bakr Yanyá al*: 299
- Gómez Dávila (corregidor)*: 47
- Gómez García (tesorero)*: 59
- González, Isabel*: 68
- González de Medina, Alfonso*: 84
- González de Medina, Fernán*: 60
- González de Medina, María*: 63
- González de Mendoza, Pedro*: 64, 72
- Guevara*: 38, 476
- Guillén de Segovia, Pero*: 115, 331, 484
- Guzmán, Enrique de* (II conde de Niebla): 46, 47, 56, 65-77, 69, 73, 75, 80, 82, 93-95, 116, 117, 143, 148, 161, 162, 177, 195, 228, 387, 400, 401, 405, 408, 409, 417, 491, 566
- Guzmán, Juan (el Póstumo)*: 95
- Guzmán, Juan Alfonso de* (I conde de Niebla): 71-73, 93-95, 151
- Guzmán, Juan de* (III conde de Niebla, I duque de Medina-Sidonia): 47, 143, 151, 152, 157, 158, 162, 163, 165, 189, 196, 197, 469, 473, 475, 478, 566
- Guzmán, Leonor de* (madre de Enrique II): 72
- Hurtado de Mendoza, Diego* (almirante): 38, 63-65, 67-72, 94, 99, 151
- Hurtado de Mendoza, Juan*: 64-66
- Imperial, Francisco*: 68-71, 76, 99, 102, 171, 439, 444
- Isabel la Católica*: 171
- Jaime I de Aragón*: 361
- Jehan des Murs*: 531
- Juan de Castilla* (hijo de don Tello): 71
- Juan I de Castilla*: 26, 56-58, 60, 92, 93, 150
- Juan I de Navarra*: 49, 50
- Juan II de Castilla*: 30, 35, 39, 46, 58, 83, 84, 100, 107, 110, 116, 118, 127, 131, 132, 142, 144, 146, 148, 150-155, 160, 161, 163, 165, 177, 179, 192, 200, 226, 228, 253, 254, 256, 347, 370, 387, 398, 405, 407, 429, 459, 469, 477, 480, 484, 495-497, 501, 506, 508, 512, 513, 515, 520, 523, 532, 547, 566, 569
- Julián* (conde): 400
- Lancaster, Catalina*: 77, 79, 92
- Lando, Ferrán Manuel*: 43, 45, 71, 109, 301, 350
- Lara, Mal*: 372
- León, Pedro* (bachiller): 523
- Leonor* (infanta de Aragón y reina de Portugal): 50, 101, 277, 565
- López Agraz, Diego*: 160
- López Dávalos, Ruy*: 62, 363
- López de Ayala, Pedro* (canciller): 65, 66, 71, 78-80, 314, 402
- López de Estúñiga, Diego*: 65, 66, 95, 96, 160

- López de Mendoza, Íñigo*: 24, 63, 71, 126,
152, 157, 158, 163, 171, 190,
196, 198, 261, 262, 265, 290,
302, 316, 441, 443, 481-486,
489, 491-493, 501, 566
- López de Saldaña, Ferrant*: 349
- Luna, Álvaro*: 101, 115, 127, 129, 131,
132, 146, 148-153, 155, 163,
168, 171, 177, 179, 200, 230,
253, 256, 397, 461, 495-499,
501, 505, 506, 508, 509, 515,
521, 524, 532, 541, 546, 547,
566
- Macías*: 176, 231, 254, 448
- Maestre de Alcántara* (véase *Sotomayor, Gutierre*)
- Maestre de Santiago* (véase *Luna, Álvaro*)
- Manrique, Gómez*: 117, 298, 347, 476,
481, 483, 487
- Manrique, Jorge*: 174, 231, 479, 507, 545,
569
- Marcuello, Pedro*: 439
- María de Castilla*: 71
- Martel, Inés*: 63
- Martín el Humano*: 68
- Martínez de Medina, Beatriz*: 63, 97
- Martínez de Medina, Diego*: 68, 69, 99, 102
- Martínez de Medina, Gonzalo*: 68, 69, 102
- Martínez de Medina, Leonor*: 63
- Martínez de Medina, Nicolás*: 62, 63, 69,
80, 96, 97, 99
- Martínez de Sevilla, Juan*: 61
- Martínez de Toledo, Alfonso*: 327, 432,
531, 539
- Mayorga, conde* (véase *Pimentel, Juan Alfonso*)
- Medina-Sidonia, duque* (véase *Guzmán, Juan*)
- Mena, Juan*: 24, 30, 35, 39, 46, 47, 106,
113, 116, 127-129, 142-148,
151-153, 157, 158, 161, 163,
165, 166, 186, 189-191, 193,
196-199, 226, 261-263, 265,
269, 281, 290, 330, 347, 351,
375, 380, 387, 397, 409, 428,
429, 434, 443, 444, 453, 457,
458, 469, 471, 474, 475, 478-
481, 483, 484, 486, 487, 489,
491-494, 522, 565, 566, 569,
570
- Melías*: 280
- Mendoza, Aldonza*: 72
- Mendoza, Juana*: 72, 73
- Moncayo* (mosén): 32, 40, 48-50, 101,
105, 209, 211, 266, 277, 280,
282, 283, 290, 313, 564
- Montano, Arias*: 396
- Montesino, fray Ambrosio*: 218
- Montoro, Alfonso*: 126, 127
- Montoro, Antón*: 24, 25, 39, 42, 44-47, 51,
52, 87, 110, 113, 116-117, 128,
129, 140, 142, 151-153, 157,
158, 161, 163, 164, 166, 189,
190, 196-198, 262, 265, 313,
330, 347, 359, 368, 369, 375,
397, 469, 475, 477-481, 487,
489, 493, 530, 565, 566, 569
- Montoya, Alfonso*: 145, 415

- Moraña, Alfonso de*: 45, 102
- Mohamed El Xartose*: 70, 71
- Niebla, conde* (véase *Guzmán, Enrique*)
- Núñez*: 41
- Núñez de Guzmán, Gonzalo* (maestre de Calatrava): 66
- Núñez de Guzmán, Pedro*: 364
- Núñez de Marchena, Martín*: 61, 88
- Oppas* (obispo): 169, 400
- Ortiz, Alonso*: 80
- Ortiz, Diego*: 62, 63, 80, 96
- Ortiz de Estúñiga, Íñigo*: 330
- Osorio, Gonzalo*: 149, 456
- Padilla, Juan*: 102, 217
- Páez de Ribera*: 507
- Páez Galdín*: 498
- Palacio, Alfonso*: 450
- Paredes* (conde): 331
- Pedro* (infante de Aragón): 49
- Pedro I de Castilla*: 26, 44, 57
- Peraza, Guillén*: 176
- Peraza Martel, Fernán*: 64
- Pérez de Esquivel, Ruy*: 56, 415
- Pérez de Guzmán, Alvar*: 65, 66, 75, 76, 78, 89, 93, 95, 151
- Pérez de Guzmán, Fernán*: 63, 68, 70, 99, 126
- Pérez de Guzmán, Isabel*: 95
- Pérez Maimón, Fernán*: 55
- Pérez Martel, Alonso*: 415
- Pérez Martel, Gonzalo*: 63
- Phillipe de Vitry*: 531
- Pimentel, Beatriz*: 149
- Pimentel, Juan Alfonso* (conde de Mayorga): 46, 116, 118, 127, 132, 133, 138, 139, 147, 148-150, 154, 155, 161, 162, 165, 170-172, 174, 175, 177, 236, 238, 239, 248, 417, 427-429, 431, 433, 434, 438, 439, 441, 443, 445, 447-451, 456, 491, 496, 566
- Pimentel, Juana*: 127, 148
- Pimentel, Marina*: 149, 456
- Pimentel, Rodrigo Alfonso* (II conde de Benavente): 147, 148, 150, 459
- Poeta, Juan*: 311
- Ponce, Beatriz*: 72
- Ponce de León, Pedro* (IV señor de Marchena): 61
- Ponce de León, Pedro* (V señor de Marchena): 65, 66, 75, 76, 78-80, 92-96, 151
- Privado de Juan II* (véase *Luna, Álvaro*)
- Puente, Bartolomé*: 145, 415
- Pulgar, Hernando*: 382
- Quadros, Gonzalo*: 126, 127, 150
- Quiñones, Pedro*: 451
- Quiñones, Suero*: 117, 148, 459
- Quzmán, Ibn*: 299
- Reyes Católicos*: 362, 385, 439
- Ribera, Manuel*: 415
- Ribera, Suero*: 155, 210, 252, 253, 280, 281, 461
- Rodrigo, don* (rey): 280, 376, 400
- Rodríguez de Guzmán, Catalina*: 415
- Rodríguez Esquivel, Fernán*: 81

- Rodríguez Esquivel, Juana*: 97
Rodríguez Esquivel, Pedro: 67, 76, 97
Roís de Corella: 175, 220
Román (comendador): 359, 368
Romero: 176
Ruiz, Juan: 170, 175, 297, 367, 373, 379, 435, 436, 441, 449, 484, 497, 512, 523, 550, 560
San Bernardo: 439
San Pedro, Diego: 105
Sánchez de Arévalo, Rodrigo: 512
Sánchez de Badajoz, Garcí: 39, 106, 281, 439
Sánchez de Frías, Pedro: 80
Sánchez de Tovar, Juan: 64
Sánchez de Sevilla, Juan: 56, 86
Santa Fe, Pedro: 38, 126, 127, 150, 239, 290, 558
Santillana, marqués (véase *López de Mendoza, Íñigo*)
Sarnés: 30, 102, 217
Silva, Feliciano: 326
Soria: 176
Sotomayor, Gutierre de: 132, 153, 156, 163, 165, 168, 179, 180, 256, 541, 544-551, 566
Suárez de Figueroa, Lorenzo: 75
Tafur, Pedro: 369, 479
Tapia, Juan: 32, 41, 48-50, 101, 105, 117, 126, 209-211, 266, 277, 278, 280, 285, 298, 313, 382, 564
Tarik: 400
Tello (hermano de Enrique II): 71
Torquemada, Antonio: 3265
Torquemada, Gonzalo: 102, 126, 127
Torre, Fernando: 115
Torre, Lope: 147
Torre, Pedro: 147
Torrellas, Pedro: 106, 281
Torres, Juan: 110, 126, 127, 280, 281, 288
Tovar, Hernando: 314
Vadillo, Diego: 150
Valera, Diego: 115, 131, 138
Valdés, Juan: 176
Valladolid, Juan: 317, 377
Vázquez Pimentel, Marina (véase *Pimentel, Beatriz*)
Vega, Leonor: 70
Velasco, Alfonso: 47
Velasco, Juan: 78
Velázquez de Cuéllar, Fortún: 96
Vidal, Alfonso: 69, 99, 102
Villafañe, Fernando: 397
Villalpando, Francisco: 30, 32, 40, 42, 45, 47-50, 101, 103-106, 209-211, 277, 278, 283, 288, 313, 564
Villalpando, Juan: 32, 41, 47-50, 101, 105, 106, 209, 211, 277, 291, 313, 564
Villasandino, Alfonso Álvarez: 43, 60, 89, 90, 100, 102, 105, 110, 167, 176, 231, 290, 296, 317, 333, 348, 363, 377, 432, 475, 489
Villena, Enrique: 498
Witiza (rey): 400
Yáñez Barbudo, Martín (maestre de Alcántara): 75

Zúñiga y Guzmán, Elvira de (esposa de
Juan Alfonso Pimentel): 148,
430, 451

