

Textos únicos del *Cancionero de Palacio* y problemas de edición: a propósito de dos poemas de autoría femenina¹

CLEOFÉ TATO

Universidade da Coruña

cleofe.tato@udc.es

Título: Textos únicos del *Cancionero de Palacio* y problemas de edición: a propósito de dos poemas de autoría femenina.

Title: Unique Texts from the *Cancionero de Palacio* and Editing Issues: Regarding Two Poems of Female Authorship.

Resumen: *El Cancionero de Palacio*, uno de los más importantes de la primera mitad del s. xv, conserva en exclusiva gran cantidad de obras, muchas debidas a creadores conocidos por las pocas composiciones en él recogidas. Se caracteriza por el desorden en que se disponen los textos, debido en parte a los accidentes materiales del códice y en parte a su tipología como cancionero de corte; no obstante, se detectan secuencias textuales no fortuitas y claras conexiones entre poemas y / o autores que se hallan en vecindad. Por ello, es preciso atender a todos sus poetas, incluidos los responsables de una o dos piezas. En este trabajo reviso la autoría de un monólogo femenino atribuido a Pedro de Santa Fe y de una *tensó* adscrita a Juan de Dueñas, y propongo su adscripción a una anónima poeta que ha pasado desapercibida.

Abstract: One of the most important compilations of the first half of the 15th century, the *Cancionero de Palacio*, preserves a great deal of unique works, a lot of which were written by authors who are known for their scarce production. The anthology is characterized by the wrong order of the texts, which can be put down to two both accidental matters and the fact that it is a court-type *cancionero*. In spite of this, we can find purposely organized text sequences and clear connections between poems and/or authors in the vicinity of others. Therefore, we must pay attention to all the writers, including those who are responsible for one or two pieces. This paper provides a thorough review of the authorship of a female monologue attributed to Pedro de Santa Fe and a *tensó* assigned to Juan de Dueñas, and suggests an anonymous female poet as the writer of the text.

Palabras clave: *Cancionero de Palacio*, textos únicos, problemas de atribución, una anónima poeta.

Key Words: *Cancionero de Palacio*, unique texts, authorship matters, an anonymous female poet.

Fecha de recepción: 10/11/2024.

Date of Receipt: 10/11/2024.

Fecha de aceptación: 29/11/2024.

Date of Approval: 29/11/2024.

1 El trabajo se ha beneficiado de una Ayuda de la Xunta de Galicia al Grupo Hispania de la UDC como “Grupo con Potencial de Crecimiento” (ref. ED431B 2022/041);

Me he enfrentado a menudo a los obstáculos que entraña la edición de textos que cuentan con único testimonio, pues son muchos los incluidos en el *Cancionero de Palacio* (SA7), uno de los principales objetivos de mi investigación². No obstante, aquella es condición que comparten otras creaciones de nuestra literatura medieval, pues

buna parte de las obras de los siglos XIII y XIV nos han llegado copiadas en un solo manuscrito, como, por ejemplo, el *Auto de los Reyes Magos*, el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Apolonio*, el de *Fernán González*, la *Razón de amor*, el poema de *Elena y María*, el *Sendebarr*, etc. El fenómeno, aunque menos frecuente, continúa en el siglo XV, con mucha poesía de cancioneros, con piezas teatrales o con algún libro de viajes, como las *Andanças* de Tafur³.

En esta relación de títulos encontramos ya varias obras con una sola atestación, mas, dado que pretendo ofrecer una muestra de los problemas que implica su edición a partir de las incluidas en el *Cancionero de Palacio* (SA7), me centraré en dos de sus poemas —ID 2491 “Forçada soy de maldecir” (SA7-103^{bis}, ...46r) e ID 2492 “Con grant reverencia e mucha mesura” (SA7-104, 46v-47v)— cuya autoría conviene abordar antes in-

es fruto de la colaboración con el Proyecto “Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias” (ref. PID2022-136346NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”).

- 2 He tratado de ello en “Los testimonios únicos: problemas y dificultades para su edición”, en *Variación y testimonio único: La reescritura de la poesía*, ed. Josep Lluís Martos, Alacant, Universitat d’Alacant, 2017, pp. 306-325 (pp. 306-309); también edito textos de este cancionero en *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004, y en *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- 3 Miguel Ángel Pérez Priego, “Los testimonios únicos en la edición de textos medievales”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. II: Medieval*, coord. Patrizia Botta y ed. Aviva Garribba, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 425-430 (p. 425).

cluso de fijar el texto⁴. Comenzaré por situarlos en la tradición literaria en la que se inscriben, la poesía cancioneril, así llamada en atención a su fuente más característica: el cancionero⁵.

Los textos que me ocupan son muestra de la que podemos denominar poesía de autor, pues, frente a la anonimidad de muchas creaciones medievales, sorprende la extensa nómina de poetas de los que tenemos noticia, más de 800⁶. Estamos, por tanto, ante “un tipo de poesía transmitida, por lo común, en *corpus* colectivos [...], escrita por personas pertenecientes a todas las clases sociales, *que no celan su nombre*”⁷; sin embargo, siendo cierta la afirmación, no es aplicable a los poemas de autoría femenina: en ellos suele ocultarse la identidad de la responsable, ya que socialmente no se veía bien que la mujer escribiese, de modo que son poquísimas las poetas que individualizamos entre esos 800 creadores⁸.

-
- 4 Sigo las convenciones utilizadas por Brian Dutton en *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols. Al citar los textos por primera vez, señalo número de identificación, incipit y, cuando se trata de testimonios únicos, consigno entre paréntesis lugar de la pieza en el códice y folios; en ulteriores referencias sintetizo esa información.
- 5 Término ya usado en la poesía occitana y gallego-portuguesa, que suscita discusión en la castellana; véase Cleofé Tato, “Cancioneros de autor perdidos (I)”, *Cancionero General*, III (2005), pp. 73-120 (p. 77, n. 15).
- 6 No falta la anonimidad causada por problemas en la transmisión del texto ni las atribuciones opacas, en la época claras, pues entonces una indicación imprecisa como “un bachiller” bastaba para identificar al autor en un entorno determinado; véase Vicenç Beltran, “Anonymity and Opaque Attributions in Late-Medieval Poetry Compilations”, *Scriptorium*, LVIII, 1 (2004), pp. 26-47. De distinto tipo es la anonimidad de las piezas de corte tradicional incluidas en los cancioneros, a la que no me referiré.
- 7 Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El “Cancionero de Estúñiga”*, Alhambra, Madrid, 1977 (pp. 10-11; cursiva mía); no obvió las piezas anónimas ni las que encierran problemas de atribución.
- 8 Miguel Ángel Pérez Priego en su veterana antología —*Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia, 1990— dio cabida tan solo a trece, en algún caso con dudas. Desde entonces hemos avanzado y la bibliografía es copiosa, pero el número de escritoras apenas se ha incrementado; cito por su relevancia dos pioneras aportaciones de Jane Whettnall: “*Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros*”, en *What’s Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented to L. J. Woodward*, eds. Salvador Bacarisse et alii, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 138-175, e “Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices”, *La corónica*, XXI, 1 (1992), pp. 59-86.

1. EL *CANCIONERO DE PALACIO* (SA7): TEXTOS ÚNICOS Y AUTORES

Dado que los poemas objeto de estudio se conservan en SA7, hoy custodiado en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca —ms. 2563— y en otra época en la Biblioteca de Palacio —ahora Real Biblioteca—, importa tratar del cancionero, según Brian Dutton “mucho más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del s. xv [que el *de Baena*, PN1]”⁹.

A primera vista, llaman la atención las numerosas obras que este florilegio preserva en exclusiva¹⁰: de las cerca de 400 que en algún momento debió de contener, algo más de 300 perviven solo en sus folios¹¹. Lejos

9 Véase Dutton, *op. cit.*, I, vi. Sin embargo, ello no resta interés a PN1, cancionero de otro tipo, en el que Baena recogió, con criterio y orden, la poesía representativa de su pasado, como explico en “Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros”, en *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, ed. Antonio Chas Aguión, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 25-52 (pp. 40-52). Para SA7, además de la transcripción de Dutton —*op. cit.*, IV, pp. 84-178—, contamos con dos ediciones: la de Francisca Vendrell —*El Cancionero de Palacio* (ms. n.º 594), Barcelona, CSIC, 1945— y la de Ana M^a Álvarez Pellitero —*El Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993—.

10 Así lo indiqué en un trabajo presentado a un congreso en 1997, parte de cuyos resultados se publicaron años después: “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary-University of London, 2005, pp. 59-89 (pp. 68-71). En aquel mismo foro, Vicenç Beltran trató de ello al referirse a las piezas compartidas por SA7 y los cancioneros de *Herberay* (LB2) y *Módena* (ME1); véase “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en *Los cancioneros españoles*, pp. 9-58 (pp. 31-34).

11 Es difícil fijar su cómputo, que, al decir de Jane Whetnall, varía según lo que se cuente; véase “An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7”, en *Late Medieval Spanish Studies in Honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 55-73 (cita en p. 56, n. 3). Por mi parte, excluyo el texto final de Lope de Estúñiga, adicionado después, y sumo, en cambio, otros: varios de los fragmentarios que Dutton numera como bis, 18 o 20 que se habrían copiado en ocho folios perdidos numerados en romanos, una pregunta de Francisco de Villalpando no conservada —ID 2458 (SA7-133^{ter})— y algunos poemas más —incompletos o anunciados—, cuya pérdida no deja huella en la foliación; véase Tato, “Huellas”, pp. 60-62, e *infra* pp. 76-77, n. 46.

de ser algo habitual, es particularidad común a los cancioneros de corte —Palacio entre ellos—¹²; su rasgo más característico

es la abundancia de poemas en documentación única o de escasa circulación, atribuidos a poetas a menudo oscuros, nada conocidos fuera de este grupo, que se van alternando con otros autores, menos conocidos en general pero activos en círculos vecinos o bien comunicados con el del compilador, y con los clásicos del período, llegados a través de la comunicación con los núcleos rectores de la moda (Santillana, Gómez Manrique, Mena, más adelante, Jorge Manrique o Juan Álvarez Gato)¹³.

Ello afecta sobre todo a la poesía de algunos escritores recogida al completo —o casi— solo en SA7: sin él, desconoceríamos el quehacer de bastantes que, en muchos casos, son tildados de “poetas ocasionales” o “menores” sin serlo¹⁴. Varios han sido atendidos a partir del año 2007 en diversas investigaciones que permitieron fijar el texto de su poesía y revelar su interés, así como perfilar o identificar la figura de su creador¹⁵: Juan de Torres, Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada¹⁶; Die-

12 De hecho, al hojear “los índices de los cancioneros observamos a menudo la ausencia completa o casi completa de composiciones en documentación única o muy restringida” —Vicenç Beltran, “Morfología del cancionero. Los cancioneros castellanos”, en *La Tradizione della lirica romanza del Medioevo Romano. Problemi di Filologia Formale. Atti del Convegno Internazionale. Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, coord. Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2011, pp. 409-437 (p. 428)—.

13 Véase Beltran, “Morfología”, pp. 423-425 (cita en p. 424), y, del mismo autor “Copistas y cancioneros”, en *Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen Parrilla *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1999, pp. 17-40. Para estos cancioneros véase *infra* pp. 78-82.

14 A propósito de esas etiquetas véase Cleofé Tato, “Poesía y corte: el duque de Arjona y su entorno”, *Bulletin of Hispanic Studies*, xci, 8 (2014), pp. 893-911 (p. 894), y *De amor y guerra*, pp. 10-12.

15 Los trabajos citados a continuación resultan de varios proyectos competitivos de los que fui investigadora principal; todos, salvo el último —de la Xunta de Galicia—, de carácter nacional: HUM2007-63484/FILO (2007-2010), FFI2010-17427 (2011-2013), FFI2013-47746-P (2014-2016), FFI2016-78302-P (2016-2019) e INCITE09PXIB104249PR (2009-2012).

16 Estas aportaciones remontan a las tesis de doctorado de Lucía Mosquera Novoa, *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía*, A Coruña, Universidade da Coruña,

go Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y Mosén Moncayo¹⁷; Juan Agraz, Mosén Marmolejo, Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y su hermano¹⁸. Por mi parte, edité la obra de Pedro de la Caltraviesa y me ocupé de diversos poemas y versificadores de *Palacio*, así como de otros aspectos relacionados con esta colectánea¹⁹; especial atención he prestado a Fadrique Enríquez —conde de Trastámara, primero, y luego, duque de Arjona—, considerado poeta menor pese a ser de los pocos del reinado de Enrique III que Santillana menciona en su *Prohemio e carta*, donde alude a sus decires perdidos y a su corte literaria²⁰. Así, pues, esta colección es precioso depósito de textos únicos: conserva la producción de muchos creadores de cuyo quehacer, sin ella, no habría memoria²¹.

2015, que se ocupó del autor mejor representado por número de textos en SA7 tras Santa Fe; y a la de Paula Martínez García, *Poetas del “Cancionero de Palacio” (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2017. De ellas derivan varias publicaciones breves y los libros *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizione dell’Orso, 2016, y *La poesía de Gonzalo de Torquemada*, Alessandria, Edizione dell’Orso, 2018.

- 17 Laura López Drussetta profundizó sobre tres autores en varias contribuciones y en sus libros *La poesía de Diego Hurtado de Mendoza y García de Pedraza*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, y *Mosén Moncayo. Poesía*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- 18 Fueron objeto de dos tesis más, en vías de publicación: Javier Tosar López, *Juan Agraz y Juan Marmolejo, poetas de cancionero*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2022, y M^a Encina Fernández Berrocal, *Poetas del “Cancionero de Palacio” (SA7): Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este. Edición y estudio de su poesía*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023. De ellas se han ofrecido ya algunos avances.
- 19 No haré relación de cuanto he publicado sobre ella: además de los trabajos citados, daré cuenta de otros a lo largo de esta exposición.
- 20 SA7 contiene en exclusiva cinco piezas suyas; véase sobre su vida y obra Tato, “Poesía y corte”, así como mis pesquisas sobre poetas de su entorno —varios con obra perdida—: “Pedro de Valcárcel, poeta gallego del siglo xiv”, *Revista de Poética Medieval*, xxviii (2014), pp. 119-14, y “Fernán Rodríguez Portocarrero, gran *trobador* del cuatrocientos”, *BRAE*, xcv, 32 (2015), pp. 511-546. De algún otro autor de SA7 con poesía perdida me detengo en “Una fuente perdida de poesía medieval: el *Cancionero de Pero Laso de la Vega (ZZ9)*”, en *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas, Alacant, Universitat d’Alacant, 2019, pp. 181-210 (pp. 200-204).
- 21 Sin embargo, SA7 fue conocido tempranamente: la edición de PN1 preparada por

Ahora bien, son los autores de *Palacio* de los que perviven pocos textos en testimonio único los que duermen casi en completo olvido, pues, fuera de esta antología, no queda huella de su actividad literaria; por otra parte, su exiguo repertorio no suele suscitar interés. Fijándome en los que nos legaron entre una y cuatro piezas, muy poco es lo que, en su condición de poetas, dirán a muchos estudiosos los nombres de Alfonso de Barrientos (1), Fernando Becerra (1), García de Borja (1), Mendo del Campo (1), Pedro de Cárdenas (2), Rodrigo de Cárdenas (1), Mendo Chamiso (1), Gómez Carrillo de Acuña (3), Pedro Cuello (1), Alfonso de Deza (1), Estacena (1), Estamariu (4), Diego Fajardo (1), García de Guiar (1), García de Medina (2), Pedro Mejía (1), Juan de Merlo (1), Juan de Montoro (1), Peñalosa (1), Sancho Ortiz Calderón (1), Diego de Torres(1) o Pedro de Urrea (1), todos conocidos gracias a SA7 y, en su mayoría, responsables de un único poema²²; a esta lista posiblemente han de añadirse dos Íñigos López diferentes de quien sería marqués de Santillana²³: un hermano de Mendoza y un hijo de Juan Furtado²⁴. Salvo excepciones, la aportación li-

Pedro José Pidal y Eugenio de Ochoa incluyó un listado de sus poetas, precisando el número de piezas de cada uno —con varios errores—; véase *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra, 1851, p. LXXXVI.

- 22 Indico el número de piezas entre paréntesis. Mendo del Campo, Chamiso, Estacena, García de Guiar, Peñalosa y Diego de Torres no componen un poema autónomo: replican a Diego Contreras, iniciador de una subasta poética a la que atiendo en “Se vende y se compra: la almoneda poética del mote de Diego Contreras”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral y Miguel Á. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 379-403 —la intervención de Contreras, sin el resto de la serie, se atribuye a Moraña en otras colecciones, pero es responsable, además, de otra canción de SA7—.
- 23 Según recuerda José Amador de los Ríos al editar a D. Íñigo, allí este recibe el título de señor de Buitrago, por lo que se fijó 1445 como término *ad quem* de su compilación; véase *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1852, p. CLXIV.
- 24 Dutton registra solo un Íñigo López entre los ss. xv-xvi —*op. cit.*, VII, p. 381—, pero ya Amador de los Ríos se había fijado en el hijo de Juan Furtado de ese nombre y en su obra —ID 2513 “Muy de grado serviría” (SA7-122, 57r) e ID 2514 “Amor pues ya non veo” (SA7-123, 57r-v)— silenciando, en cambio, al homónimo hermano de Mendoza; véase *Obras de don Íñigo*, p. CLXIV. A este último se adscribió ID 2399 “Mis ojos fueron a ver” (SA7-5, 3r), copiado en el actual f. 2, que está fuera de sitio; Whetnall lo recolocó al percibir que tras el f. 1 debía seguir el 3, siendo el 2

tería de todos ellos ha pasado desapercibida, más aún cuando se reduce a una o dos obras que SA7 atesora en exclusiva²⁵; en cambio, algunos de los textos únicos de esta colección han sido atendidos en tanto integran el repertorio de un autor que gozó del favor de la crítica. Tal sucede con algunas serranillas y canciones de Santillana, obras de juventud según deducimos del *Prohemio e carta*²⁶: las ediciones de su poesía contribuye-

un intruso que impedía enlazar ID 2399 (SA7-5) con su auténtica rúbrica *Canción. Luna Condestable*. Esta intervención supuso también situar el “errante” f. 2 tras el 32, lo que completó el fragmentado *lay* de Juan de Torres, ID 2595 “Mi pesar / es vos non ver” (SA7-214, 92r-v) —repartido entre el f. 2 y el 32—; además, situó el f. 57 después del 32 y dio sentido al epígrafe Íñigo López, hermano de Mendoza, que precede así a ID 2512 “Adiós quedéis, linda corte” (SA7-121, 57r), pieza acéfala para Dutton que, en realidad, es una canción de una vuelta, tras la cual figura el rótulo *Enyego Lopeç, fixo de Johán Furtado* y la citada ID 2513 (SA7-122); véase “An errant”, pp. 65-70. Los argumentos de esta investigadora son sólidos y convincentes; de hecho, yo misma al estudiar la poesía de Santa Fe, ya había señalado que, entre los ff. 56-57, podía haberse perdido algún folio y, con él, el paratexto de ID 2512 (SA7-121) y algo más; véase “Huellas”, p. 62.

- 25 Con todo, Lucía Mosquera Novoa trató de Cuello y Estamariu en “*Verdat puedo bien dizer*”: Escuchando la voz del poeta Pero Cuello, *La corónica*, XL, 1 (2011), pp. 103-119, y “Algunas notas sobre Estamariu, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel Fradejas Rueda *et alii*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, 2010, II, pp. 1463-1473; lo mismo he hecho yo con Francisco y Sancho Ortiz Calderón en “Una fuente perdida”, pp. 200-204, y a García de Medina en “El orden dentro del caos: rastreando la organización del *Cancionero de Palacio* (SA7) a partir de la vecindad de textos y autores”, en *A sedução pela palavra*, Coimbra, Almedina, 2024, pp. 145-156. Algo similar ocurre con Gómez Carrillo de Acuña, al que se refiere, por ejemplo, Pérez Priego en su edición de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 129, n. Por su parte, Juan de Merlo ha suscitado más interés como caballero que como poeta; véase César Olivera Serrano, “Juan de Merlo: un modelo caballeresco portugués en la corte de Juan II de Castilla”, en *Castilla y Portugal en la Edad Media. Relaciones, contactos, influencias (siglos XII-XV)*, coord. César Olivera Serrano, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 413-466, donde puede encontrarse bibliografía sobre él.
- 26 Véase *El “Prohemio” e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del S. XV*, ed. Ángel Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, pp. 51-52. Sin SA7, primer testimonio de otras obras suyas con una compleja tradición textual, la poesía de D. Íñigo quedaría incompleta. En reciprocidad, los poemas del autor allí recogidos contribuyeron al conocimiento de este códice.

ron en parte al conocimiento y difusión de SA7²⁷. A *Palacio* acudieron también quienes ofrecieron la producción de Francisco Imperial, Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco de Bocanegra, Suero de Quiñones, Suero de Ribera, Álvaro de Cañizares, Gonzalo de Cuadros, Juan de Tapia o Alfonso Enríquez, entre otros, por cuanto contiene piezas suyas no recogidas en ninguna otra fuente²⁸.

Lo cierto es que uno de los rasgos que singulariza este cancionero es el gran número de creadores que reúne en sus 178 folios y la exigua producción que, en general, recoge de cada uno: allí están representados cerca de 80, la mayoría —casi 50— con pocas piezas, en gran parte recogidas en testimonio único. No los olvida Fernando Gómez Redondo, quien reflexiona sobre su inclusión en SA7: “tuvieron que participar del fenómeno de la cortesía letrada”, sin descartar que se haya perdido parte de su obra²⁹; pero ya hace tiempo Beltran llamaba la atención sobre ellos:

Aunque para el historiador de la literatura los poetas locales resulten poco sugestivos y difíciles de estudiar, son sin duda el mayor atractivo de estos cancioneros [de corte]: identificar su personalidad o la de sus destinatarios (a veces presentes en las rúbricas o mencionados en los textos) o los sucesos históricos a que hacen referencia (cuando ello sucede) nos permitirá datar y localizar la composición de la colección, entrar en el taller del compilador y valorar sus contactos, sus fuentes, sus métodos de trabajo y sus intereses, reconstruir una corte o círculo literario, su escala de valores y sus relaciones externas, analizar las relaciones de patronazgo... Si la suerte nos acompaña, se convierte en una aventura apasionante³⁰.

27 Son muchas esas ediciones; solo recordaré aquí la ya citada de Pérez Priego —*Poesía lírica*— y la de Maxim A.P. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno —*Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2003—, que incluyen una amplia bibliografía.

28 Fernando Gómez Redondo da cuenta de todas esas ediciones en su muy completo y documentado estudio *Historia de la poesía medieval castellana. II: Los poetas y sus cancioneros* —en adelante *HPoMCII*—, Madrid, Cátedra, 2024; en las pp. 506-602 se fija en muchos otros poetas de SA7.

29 “Resulta difícil creer que quien demuestra dominar el arte de la ‘poetría’ [...] sólo compusiera un texto; es factible pensar que buena parte de la producción de estos autores —menores por su escasa obra— se haya extraviado”; véase *HPoMCII*, pp. 602-603 (p. 602).

30 “Morfología”, pp. 424-425.

Próximos a estos creadores de una composición preservada solo en SA7, se encuentran los allí representados por una única pieza que, en otras colecciones, cuentan con más muestras de su quehacer; tal sucede con Francisco Imperial, el infante Pedro de Portugal, Rodríguez del Padrón, Juan Pimentel y Diego de Urriés³¹. Todavía podrían añadirse unos cuantos poetas de los que otras colectáneas incluyen una pieza, a veces compartida con *Palacio*, al que este suma en exclusiva entre una y cuatro más.

Para comprender mejor esta antología será preciso atender a todos sus autores: algunos, como “poetas locales” —conocidos por los pocos textos allí conservados—, se habrían dado a conocer en un determinado entorno, en tanto otros, incipientes o ya destacadas figuras literarias, formarían parte de un círculo cortesano concreto en el cual compusieron y / o difundieron algunas producciones, que fueron incorporadas en SA7³². De cualquier manera, la presencia de tanto creador con poca obra produce ya la impresión de desorden, como si en los folios de *Palacio* asistiésemos a un desorganizado y cambiante desfile de individuos; así las cosas, quizá esa curiosa relación de nombres refleje el modo en que a veces se disponían los materiales: presumo que no pocos de los vates de la colección participarían en diferentes celebraciones y festejos —posible vía de entrada de textos en SA7— en los que la poesía y las relaciones literarias ocupaban importante lugar. No obstante, carecemos de “indicaciones sobre el marco pragmático

31 A ellos cabe sumar algunos más: al final del f. 63v se lee *Dezir que fizo Fernán Pérez de Guzmán*, aunque hoy SA7 nada suyo recoge; algo similar ocurre con Pedro González de Mendoza, recordado solo por la larga rúbrica que cierra el f. 86v. No es imposible que sus poemas desapareciesen por pérdidas materiales; véase *infra* p. 76, n. 46

32 No faltan casos en los que cabe sospechar que un creador de cierto renombre franquease la entrada en ese círculo a otro, familiar o amigo, menos conocido; así pudo ocurrir con Juan Enríquez, que debió de entrar en SA7 de la mano de su primo Alfonso, según indico en “Un diálogo en esparsas atribuible a Juan y Enríquez”, en *Cantares de amigos. Estudios en homenaje a Mercedes Brea*, eds. Elvira Fidalgo et alii. Santiago, Universidade de Santiago, 2016, pp. 871-885. Lo mismo sucede con el hermano de Martín el Tañedor —cuyo nombre no se recuerda—, quizá presentado como poeta por Martín, quien figura poco antes en SA7 —véase Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 133—. Asimismo, Mosquera Novoa explica de modo similar los dos nutridos núcleos de textos de Juan de Torres copiados en SA7 tras piezas de Álvaro de Luna, bien representado en sus folios y tal vez introductor de Torres en un determinado ámbito; véase *La poesía de Juan*, pp. 18-19.

en el que tuvieron que comunicarse y recibirse estos poemas”, posiblemente no muy diferente al que asoma en algunas rúbricas de PN1³³.

Vista la peculiar y amplia nómina de autores de este cancionero, últimamente he puesto mi atención en los representados por uno o dos poemas, con frecuencia poco o nada conocidos y, sin embargo, de interés en más de un sentido; y es que aproximarnos a ellos —identificándolos si es posible— permite saber más de esta literatura y entender la causa de su inclusión en *Palacio*, aclarando así el proceso de compilación³⁴. Ello supondrá un avance en el conocimiento del cancionero, en el que a menudo la vecindad de textos y poetas no se debe a mera casualidad: hay secuencias de piezas cuyos responsables hubieron de formar parte del mismo círculo en un determinado momento; de hecho, al examinar cómo algunas se conforman, descubrimos que sus creadores se conocieron y mantuvieron contacto³⁵. En suma, la disposición de las composiciones en SA7 no siempre es caprichosa, aunque lo parezca, y su examen puede ayudar a delimitar algunos estratos textuales allí sedimentados³⁶.

2. EL *CANCIONERO DE PALACIO* Y SUS PROBLEMAS

Antes de examinar los obstáculos que plantean ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104), es necesario tener en cuenta los que atañen a la colección que los incluye, pues, siendo poemas exclusivos de SA7, son pocas

33 La cita corresponde a Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 502, n. 9.

34 En ocasiones puede incluso arrojar luz reflexionar sobre la exclusión de poemas de un autor.

35 Tales relaciones se deducen de su intervención en textos dialogados o con un destinatario concreto —sean de su autoría, sean ellos los destinatarios—; otras veces de la cita de versos ajenos, o porque, como personajes reales, podemos situarlos en un mismo ámbito histórico —véase *supra* p. 72, n. 32—. Es posible, así, conjeturar sobre el momento y el entorno en que confluyeron.

36 He incidido en ello en mis estudios sobre la poesía de Santa Fe, así como en “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio*?”, en *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coords. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-810 (p. 805-806), y más recientemente en “El orden dentro del caos”, pp. 147-153. El sistema, rentabilizado en mis investigaciones, fue aplicado con provecho también en algunas de las que dirigí; véase *supra* pp. 67-68, nn. 16, 17 y 18.

las ayudas con que contamos para detectar y subsanar los errores que el texto sufrió en el proceso de transmisión. Es por ello importante revisar la atribución, algo que compete a la tarea editorial, pues no en vano

[u]no de los resultados más espectaculares a los que puede conducir la aplicación de las técnicas de la edición de textos es al de la atribución de la obra, es decir, a la asignación de la verdadera autoría de una obra, desvelando supuestas atribuciones o falsas apropiaciones [...]³⁷.

Así ocurre cuando aparece un nuevo testimonio que abre la puerta a nuevas atribuciones, circunstancia a la que también puede conducirnos una *collatio* externa entre distintos testimonios. En este caso, solo un detenido examen del único códice conservado que, además, atienda al tipo de colección poética allí reunida, a la disposición de los textos objeto de estudio y a sus relaciones con otros copiados en cercanía, ayuda a aclarar la autoría. Es clave determinarla con seguridad, por cuanto recurrir al *usus scribendi* del autor es fundamental para el editor: le permite enmendar errores textuales por conjetura —siempre que disponga de una muestra suficiente de su quehacer—.

Es usual en *Palacio* que los textos de un mismo creador no se hallen agrupados: se copian en distintos folios, entremezclados con los de otros. No hay problema si, descartados posibles accidentes materiales, la rúbrica precisa su nombre³⁸; no obstante, cuando solo indica el género o reza *Otra*, no debe adscribirse la pieza de modo automático al creador que antecede: se impone un estudio previo, sobre todo porque hay ejemplos en SA7 que así lo aconsejan³⁹. La situación de ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID

37 Miguel Ángel Pérez Priego, “Atribución de obras”, en *Ejercicios de crítica textual*, Madrid, UNED, 2010, pp. 123-153 (p. 123).

38 Es frecuente en este manuscrito que el epígrafe cierre el vuelto de un folio y el texto abra el siguiente; en esos supuestos es imprescindible verificar que no haya pérdidas o transposiciones de folios.

39 En “Poesía y corte”, p. 903, adscribí a D. Fadrique ID 2703 G 8048 “Ora, de tú, Venus, deessa” (SA7-345, 165v-16r), pues, aunque el paratexto reza *Otra*, el texto, que figura tras dos piezas suyas, no contradice la poética del autor; rectifiqué en “A vueltas con los textos anónimos de la poesía cancioneril”, comunicación leída en el *Congreso Internacional “Poesía de cancionero e cultura de corte: nos 500 anos do Can-*

2492 (SA7-104) es más compleja, pues en ambos suena voz de mujer, algo que no se consideró al asignarlos a los creadores varones más cercanos. Dirimir la autoría es, pues, objetivo primordial; tampoco deben obviarse las atribuciones opacas ni los casos de homonimia, como ocurre con Alfonso Enríquez, a quien suele identificarse con el almirante de Castilla nacido en 1354, sin que haya pruebas de que lo fuese⁴⁰.

Así las cosas, para resolver esta cuestión, importa atender, externa e internamente, al cancionero a fin de apoyar la atribución en sólidos cimientos. En lo que se refiere al manuscrito, nuestro conocimiento dista de

cioneiro Geral". Évora, 6-8 de outubro de 2016 [inédita], al fijarme en que seguían dos piezas de Torquemada, con cuya poética ID 2703 G 8048 (SA7-345) encaja mucho mejor, propuesta en la que ahondó Martínez García en *La poesía de Gonzalo*, pp. 10-11. He revisado otras atribuciones de SA7 en estudios ya citados —“Un diálogo en esparsas” y “El orden dentro del caos”—, así como en “Poetas cancioneriles de apellido Montoro”, *Revista de Literatura Medieval*, x (1998), pp. 169-181; en *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, Noia, Toxosoutos, 1999, pp. 162-193, y en “Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Convivio. Cancioneros peninsulares*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 215-233.

40 Véase Paolo Pintacuda, “Un poeta cancioneril del xv seculo: Alfonso Enríquez”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999), pp. 9-45. Charles Aubrun ya dudaba de que se tratase del primer almirante y adscribió su obra al tercero del mismo nombre, su nieto homónimo; véase su edición *Le Chansonnier espagnol d’Herberay des Essarts (xv^e siècle)*, Bordeaux, Féret et Fils, 1951, pp. LXXIII-LXXV. Años después Vicenç Beltran estudió su célebre *Testamento*, que dató en 1441 y atribuyó a un tercer homónimo de cierta relevancia; véase “El Testamento de Alfonso Enríquez”, en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, ed. Nadine Henrard *et alii*, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 63-76. Siguiendo la pista de Beltran, lo identifiqué con el sobrino del viejo marino llamado Alfonso, que era hermano del duque D. Fadrique y primo de Juan Enríquez, a su vez bastardo del almirante—; véase “Un diálogo en esparsas”, pp. 872 y 876-882. Hay, además, algún elemento del *Testamento* que apunta a un responsable más joven que el primer almirante: Juan Casas Rigall, aceptando esta identidad, señaló que el poema contiene una temprana muestra de la alegoría legal, pese a que liga la difusión del recurso con poetas nacidos entre 1371 y 1400; véase *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1995, pp. 85 y 94. No se olvide tampoco que, como señalo en el trabajo citado, Juan Enríquez inicia un diálogo con un desconocido, que en la réplica se dirige a él con el vocativo *primo*, posible reflejo de un parentesco no aplicable al almirante, pero sí a su sobrino Alfonso. Para las atribuciones opacas, véase *supra* p. 65, n. 6.

ser completo⁴¹: se trata de un códice en folio datable entre 1441 y 1445, antes de que Íñigo López de Mendoza se titulase marqués⁴². Estamos, pues, ante la colección cuatrocentista más antigua conservada, que parece resultado del ensamblaje de materiales tomados de distintas fuentes; hoy cuenta con 178 folios útiles de papel, que presentan una misma filigrana —con ligeras variantes—y están escritos por varias manos en letra gótica redonda libraria, lo cual dota de homogeneidad al conjunto⁴³. La escritura y presentación del texto denotan cuidado, sin tendencia a aprovechar el papel: los poemas se disponen en una sola columna, ocupando aproximadamente cuatro estrofas por página, separadas por un amplio espacio interestrófico⁴⁴. Además, aunque no es un códice lujoso, incluye capitales —a veces con color—, que, como delata la letrilla de pauta, estaban previstas desde el principio⁴⁵.

Se percibe una doble numeración —antigua en números romanos, en ocasiones imperceptible, y más reciente en árabes—; no coinciden siempre, lo que permite constatar la desaparición de al menos ocho folios, aunque se detectan otras pérdidas anteriores a la foliación⁴⁶. Se constatan,

41 Aunque contamos con varias descripciones, quedan aún muchos cabos sueltos. Retomo aquí información que facilito en “Huellas”, pp. 60-64, y “El *Cancionero de Palacio*”, pp. 495-523, en donde ofrezco otra bibliografía.

42 El dato se desprende tanto del estudio físico —papel y tipo de letra— como del contenido —por lo que sabemos de la cronología de autores y textos—.

43 Sobre las manos, además de las indicaciones de Dutton —*op. cit.*, iv, pp. 84-178—, véase Tato, “El *Cancionero de Palacio*”, p. 505, y Whetnall “An errant”, p. 57.

44 No hay pauta fija, pero así sucede a menudo cuando las estrofas son de ochos versos —como en ID 2492 (SA7-104)—; si son más extensas, a veces solo tres y la cabeza o la finida —es el caso de ID 2491 (SA7-103^{bis})—.

45 A las capitales me he acercado en “El *Cancionero de Palacio*”, pp. 506-508.

46 Es el caso de la pregunta de Francisco de Villalpando ID 2458 (SA7-133^{ter}), de la que sabemos por las respuestas. Delata otra pérdida ID 2468 “...de casa deste senyor”, pieza acéfala que abre el f. 29r; igualmente creo posible que la rúbrica de ID 0380 “En casa del rey d’España” (SA7-125, 58r) cerrase el vuelto de un folio perdido y una mano medieval, ante su desaparición, añadiese en el recto del siguiente el rótulo *Johán Agraz* antes del texto, también incluido en MH1. Finalmente, los epígrafes que anuncian algún poema hoy no recogido en SA7 pueden ser indicio de pérdidas: al final del f. 63v se lee *Dezir que fizo Fernán Pérez de Guzmán*, pero en el f. 64 no sigue ese texto —figuran parte de las respuestas a ID 2458 (SA7-133^{ter})—; esa quiebra de la secuencia textual puede deberse a la desaparición de uno o más

asimismo, transposiciones de folios, una al menos producida en la Edad Media, ya con el códice encuadernado en desorden⁴⁷; a las que yo misma señalé, Whetnall añadió dos localizadas entre los ff. 24-86, donde, además, se conjugan con pérdidas de folios, lo cual incrementa la sensación de desorden. Precisamente en esa sección se hallan los textos aquí estudiados⁴⁸.

Por lo que toca a los cuadernos, hay pocas certezas⁴⁹: no quedan restos de reclamos, que desaparecerían debido a la notable reducción de los márgenes por la acción de la cuchilla⁵⁰; a eso se suman los múltiples accidentes materiales que oscurecieron aún más su disposición, que será difícil restablecer. El primer cuaderno es amplio, pues, restado el intruso f. 2 —fuera de sitio—, cuenta con 23 folios, a los que debe añadirse uno perdido para completar los 12 bifolios que lo integrarían⁵¹; he estudiado

folios. Algo parecido ocurre al cierre del f. 86v, donde se copia el epígrafe de ID 1385 “Ay señora en quien fiança” en siete breves líneas —centradas en el folio y dispuestas en columna— que no dejan espacio a la primera estrofa de ID 1385; tras la rúbrica, se traza un dibujo de un caballero en el margen inferior e, inesperadamente, abre el f. 87r una mano distinta con una canción de Suero de Ribera, que continúa transcribiendo otros textos, quizá fuera de lugar por una nueva transposición de folios —véase *infra* n. 51—: es posible que aquí desapareciese ID 1385 y alguna pieza más por pérdida de folios.

- 47 Una mano de la época señala en el f. 65 dónde se localizan las ocho coplas iniciales del fragmento textual allí copiado; véase Tato, “Huellas”, p. 64, y “El *Cancionero de Palacio*”, p. 498.
- 48 Sobre esos desórdenes, véase Tato, “Huellas”, pp. 62-64, y “Prolegómenos”, pp. 310-313, así como Whetnall, “An errant” y *supra* pp. 69-70, n. 24.
- 49 El códice fue restaurado en 2010 y pude consultarlo desencuadernado; la estructura de los cuadernos era ya difícilmente perceptible, pese a lo cual, como enseguida preciso, logré reconstruir alguno.
- 50 Posiblemente al igualar los folios con motivo de las varias encuadernaciones que el códice debió de conocer. También hay rúbricas y capitales afectadas por la misma causa.
- 51 Para el f. 2, véase *supra* pp. 69-70, n. 24. Vista la continuidad de los textos una vez trasladado el f. 2, el folio perdido del cuaderno se hallaría al inicio o al final, posiciones sujetas a desgaste —sobre todo en momentos en que el códice permaneciese desencuadernado—. Sin embargo, como hace tiempo indiqué, la pérdida debió de producirse al comienzo, pues quizá tras el f. 23 figurase el 87, debido a la misma mano, que sigue copiando allí bastantes textos; y es que, al final de los ff. 22r- 23v se localiza un bloque de ocho canciones de Suero de Ribera, que podría continuar

otro algo menor, compuesto de 10 bifolios, en el que confluyen también pérdidas y transposiciones⁵². Es posible que, según supuso Beltran, los cuadernos de SA7 fuesen de grandes dimensiones⁵³; sin embargo, a veces poco puede decirse al respecto, como ocurre en la sección situada entre los ff. 24-86, que lleva a Whetnall a afirmar:

The problem with SA7 is not so much the losses as the combined effect of loss and transposition of folios. There are coherent runs of leaves, but the breaks in continuity surrounding them suggest we may never establish the order in which the discrete blocks were originally arranged. However, the crux of the matter is that as medieval compilations go SA7 is peculiarly prone to disorder, for the simple reason that the poems it contains are predominantly short. Approximately three-fifths of its 370-odd texts are lyrics of between 10 and 20 lines, fitting typically two to a page⁵⁴.

Lo cierto es que el conjunto de textos que SA7 transmite no carece de sentido, especialmente atendiendo a los poemas y autores allí reunidos, y al posible proceso de su conformación; es decir, al tipo de cancionero al que nos enfrentamos. Y es que los accidentes materiales del manuscrito mencionados nos llevan a un desorden sobrevenido, que conocen muchas obras medievales y, por supuesto, otros cancioneros, incluso algunos dispuestos en principio organizadamente, como, por ejemplo, PN1⁵⁵. Las importantes alteraciones que conoció SA7 cambiaron o enmascararon la primitiva disposición de los poemas, pero, además, no debe obviarse que, como cancionero, responde al tipo que Beltran considera de corte, caracterizado precisamente por el desorden, al igual que el *Cancionero de Herberay* (LB2), sobre el que afirma⁵⁶:

en el 87, donde figuran dos más; véase “Huellas”, p. 82.

52 Véase Tato, “Prolegómenos”, pp. 310-314.

53 Véase “La reorganización”, pp. 31, n. 31.

54 “An errant”, p. 56.

55 Pérdidas y desórdenes trastocaron la colección original de Baena, mas su huella es aún perceptible; véase Tato, “Juan Alfonso”, pp. 34-40.

56 Sin embargo, no todos los cancioneros desordenados son de corte. En realidad, en estos no existe un plan de conjunto; de hecho, según precisa este investigador pueden incluir numerosos folios en blanco, algo poco común en *Palacio*: ha quedado

Este manuscrito nos resulta útil para definir qué es un cancionero de corte. Puede integrar materiales de origen externo, copiando íntegramente o extractando cancioneros más amplios, colectivos o de autor; en este proceso suele elegir los textos más afines con su propia poética, los que juzgaba útiles como modelo o como canon. Este proceso suele ser simultáneo con la recepción de originales procedentes de su propio círculo o de círculos afines y próximos, que va intercalando con aquellos; y dado que los estratos se van sucediendo unos tras otros en las páginas de un mismo manuscrito según el orden de llegada, o según el momento en que reclaman la atención del compilador, el resultado es una colección aparentemente caótica y desorganizada. Por otra parte, el conocimiento directo de los autores y de las circunstancias a que refieren las obras nacidas en su mismo entorno exime al copista de la necesidad de precisarlas, dejándolas en el anonimato o cuasi-anonimato de las atribuciones opacas, reduciendo al mínimo o suprimiendo incluso las rúbricas⁵⁷.

Esta antología destaca, sin duda, por la caótica sucesión de textos y poetas que contiene pues, además de integrar un cancionero personal de Santa Fe —copiado en desorden probablemente por haber llegado ya desencua-

en blanco parte del f. 107r y todo el 107v, espacio que se localiza tras ID 2619 “O castillo tan famoso” (SA7-249, 106r-107r) y antes del *Infierno de amor* de D. Íñigo, ambos debidos al mismo copista; es difícil encontrar explicación a ese hueco con lo que sabemos de SA7.

- 57 “Morfología”, pp. 423-424. Beltrán refunde y amplía aquí lo avanzado en “Copistas y cancioneros”, del que retomo una cita que refleja aún mejor la realidad de SA7: “Los poemas (o los grupos de poemas) eran incorporados a medida que llegaban al centro receptor y es corriente que la producción de un mismo autor esté arbitrariamente dispersa por todo el manuscrito [...]. Este desorden barajaba sin concierto obras coetáneas, producidas *in situ*, con otras más o menos coetáneas gestadas en otros centros productores [...] y entre todas ellas podían resucitar arcaísmos como [...] composiciones de Villasandino y hasta Macías [...]. En algún momento podía intercalarse [...] un cancionero de autor completo, como es el caso de la obra de Carvajales, incrustada en el arquetipo de MN54, RC1 y VM1”, *op. cit.*, p. 21. SA7 plantea aún muchos problemas; por ello, no es aconsejable achacar la responsabilidad de la disposición de los textos a un solo responsable; resulta más conveniente hablar de un centro receptor, en el que simultánea y/o sucesivamente pudo trabajar en la organización de materiales más de un individuo.

derñado al centro receptor de la compilación, con folios y cuadernos sueltos que acabaron entremezclados con materiales de otras procedencias—, incorporó diversos conjuntos textuales que recogían piezas difundidas en diferentes momentos y / o círculos cortesanos, a veces con motivo de fiestas o eventos —quizá promovidos por alguna destacada personalidad—, en los que la poesía ocupaba importante lugar⁵⁸. Los poemas que sonaban en esas celebraciones podrían haber sido recogidos en cuadernos —como parece haber ocurrido en el caso de las invenciones—, que se utilizarían después en la compilación de cancioneros⁵⁹. Sin embargo, según he anticipado, al primigenio desorden derivado de su condición de cancionero de corte, *Palacio* añadió el provocado por los accidentes materiales del códice, de modo que será complicado diferenciar los distintos estratos textuales que originalmente lo conformaban y su disposición. En palabras de Whetnall, los problemas de SA7 “will have to be tackled piecemeal as we become more familiar with the texts and their authors, with the habits of the individual scribes, the house style of the copyshop they were employed in, and the nature of the sources they were using”⁶⁰.

Pese a todo, la mayor parte de las obras seleccionadas responden a un mismo interés o propósito: *Palacio* recoge sobre todo poesía amorosa, sobresaliendo la presencia de piezas de marcado carácter lírico —en especial canciones, con predominio de las de una vuelta—⁶¹; temáticamente el amor es el eje principal en torno al que giran gran parte de los textos, que nos acercan a la etiqueta que exigía, sus causas y padecimientos, las

58 Sobre el cancionero de Santa Fe, véase Tato, “Huellas”, pp. 71-84, y “Sobre los cancioneros”.

59 Para las invenciones véase John Gornall, *The “invenciones” of the British Library “Cancionero”*, ed. Jane Whetnall, London, Queen Mary-University of London, 2003, pp. 14-15. En los cuadernos las piezas presentarían una determinada disposición, que no necesariamente replicaban con exactitud los cancioneros, pues aquellos podían llegar incompletos al centro receptor, ser sometidos a un proceso de selección...

60 “An errant”, p. 70.

61 En los párrafos siguientes me apoyo en lo que he expuesto en “La métrica del *Cancionero de Palacio*”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 699-743 (pp. 735-738). Véase también Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 499-501.

quejas que el amante dirige a la dama o al propio Amor, así como al desdoblamiento que el enamorado experimenta hablando con su corazón, dialogando o razonando consigo mismo —la *Consideración* de Rodrigo de Torres, el *Razonamiento* de Alfonso Enríquez—, o incluso formulando preguntas sin respuesta —el *perqué* amoroso de Juan de Torres—. Es frecuente también la equiparación entre la vivencia sentimental y el ámbito religioso, traslucida en no pocas piezas: los *Siete gozos de amor*, la *Misa de amor*, un *Miserere*, una anónima *Confessio...* Frente a PN1, que sobresale por el fuerte didactismo o la propaganda emanada de las composiciones, SA7 destaca por su tónica festiva y su carácter lúdico: básicamente en sus folios asistimos a los juegos y pasatiempos que ocupaban a nobles y cortesanos de la época⁶².

Otro aspecto que pesa en SA7 tiene que ver con la propia concepción de la poesía: para el público que disfruta con esta literatura es actividad semejante a la que tiene lugar con motivo de justas y torneos. De este modo, se explica el gran número de poemas que se sustenta en la colaboración entre autores, que hacen gala de su capacidad para metrificar; tal sucede en preguntas y respuestas, diálogos interestróficos y otro tipo de intercambios poéticos, así como en textos escritos a dos o más manos, sin que falten otras conexiones, a veces no fáciles de percibir porque posiblemente guardan relación con el entorno o círculo en que los poemas se difundían⁶³. Ello demuestra el alcance de las relaciones literarias, de

62 Así, pues, la poesía allí recogida refleja “el ambiente distendido que se vive en la curia castellana” antes de que, hacia 1437 se enrarezca el ambiente; Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 499. Algunos textos corresponden a ese decenio, pero otros al anterior, sin que falten pervivencias del pasado, como Macías; por otra parte, algunas piezas rompen con esa tónica general —véase *infra* p. 83 y n. 69.—.

63 Es claro el nexa entre ID 2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13, 4v-6r), de García de Pedraza, imitación del *Infierno* de D. Íñigo, e ID 2254 “Quando tú a mí oýas” (SA7-14, 6r), canción de Juan Pimentel en la que el portavoz lírico evoca el infierno que vive como enamorado —valiéndose de voces como *quemava*, *Macías* y *foguera*, todas en el vértice del verso—; véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 807-808. Tampoco es casual que los poemas de Juan Enríquez se copien entreverados con los de su primo Alfonso o que del *Razonamiento* del último se hagan eco algunos poemas que se copian después; véase Tato, “Un diálogo en esparsas”, p. 875, n. 15, y “La métrica del *Cancionero*”, pp. 740-741. Por su parte, Gómez Redondo señala que tras *La crida* de Alfonso Enríquez figura la almoneda de Contreras, un pregón como el anterior; véase *HPoMCII*, p. 517, y *supra* pp. 72-73, nn. 32 y 35.

gran importancia en la poesía del siglo xv y de modo muy especial en SA7, donde propician una práctica muy común en sus folios: los autores, conocedores de la obra de sus coetáneos y antecesores, la incorporan en sus versos, de manera que abundan las citas de versos ajenos —e interesa subrayar que una buena parte de los textos citados pertenecen a creadores y poemas incluidos en el florilegio—⁶⁴.

Tampoco debe perderse de vista que la poesía que hoy integra SA7, posiblemente en primera instancia se habría difundido ante un público cortesano, con el que los autores interactuaban, lo cual podría explicar los personajes mencionados en algunas piezas —algunos con voz, como sucede en el *Testamento* de Alfonso Enríquez—, o incluso las apelaciones a la segunda persona —*senyores, amadores, señoras...*—, que parecen confirmar este tipo de circulación. Pero, además, algunos textos se acercan al espectáculo; considero incluso plausible que a veces diesen lugar a dramatizaciones. A ello ayudaría el componente dialógico, con importante presencia en esta antología, aunque no por la abundancia de preguntas y respuestas ni de otras categorías poéticas en las que el cruce de versos se dispone en piezas diferentes: el diálogo en SA7, como indico más adelante, se encauza sobre todo en el interior de un mismo poema⁶⁵. La teatralidad se vería reforzada por la música de muchos poemas, pues, pese a la falta de notación, algunos indicios apuntan a que una porción sustantiva de las obras se cantarían: allí se copia el *cosaute* paralelístico de Diego Hurtado de Mendoza, que se bailaba; se incluyen los pocos poemas conservados de Martín el Tañedor, destacado por Alfonso Álvarez de Villasandino por “su maestría vocal y su habilidad como instrumentista”⁶⁶; algunas canciones de Macías o de Villasandino, recogidas también en PN1, estaban *asonadas*, como presumo ocurriría con el *Dezir de la muerte*⁶⁷; es común que

64 Sobre las relaciones literarias, véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 736. Whetnall puso de relieve esas citaciones entre autores en “SA7 y la cita cancioneril”, trabajo no publicado que leyó en la Universidade da Coruña en 2010 durante el *II Seminario sobre poesía cancioneril*.

65 Véase Antonio Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio*”, *Romance Quarterly*, LIX, 4 (2012), pp. 195-210 (pp. 195-196); según aquí precisa, tan solo seis series de SA7 responden a los requisitos de preguntas y respuestas.

66 Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 98-99; para su repertorio, *ibidem*, pp. 90-94.

67 Sin negar su carácter funerario —véase Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 605—, ID 0150 “Muerte, que a todos convida” se funde hoy en la tradición sefardí de Ma-

los decires citadores incorporen el segmento ajeno a través de un verbo que explicita el carácter musical de la cita...⁶⁸ Con todo, algunos poemas no se ajustan a estas características y rompen con la tónica de SA7, mas a veces hay razones que justifican su integración⁶⁹.

3. SOBRE LA AUTORÍA DE DOS TEXTOS CON VOZ DE MUJER

Una de las más espinosas cuestiones que plantean ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) concierne a su autoría, aunque no por ello podemos soslayarla aceptando sin más propuestas previas, por autorizadas que estas sean; con todo, según se ha visto no es asunto privativo de estas piezas. En esta ocasión lo que ocurre, una vez más, es que los dos poemas se suceden en el códice y están relacionados: en ambos habla una mujer —algo no muy común— sobre cuestiones sentimentales, lo que aconseja reexaminar su atribución conjuntamente⁷⁰. Una misma poeta, la única que podemos individualizar en SA7, sería responsable de ID 2491 (SA7-103^{bis}) y replicaría después a Juan de Dueñas en la tensón ID 2492 (SA7-104), de modo que habría intervenido en la composición de dos textos únicos de este cancionero, situación en que se hallan muchos autores varones de la antología⁷¹: el nombre de aquella debería, pues, sumarse a los creadores conocidos por

rruecos con otros textos en un canto para endechar a los muertos; ello permite suponer que quizá ya se cantase en el Medievo, lo que explicaría su inclusión en SA7. Véase Tato, “Un acercamiento a los problemas”, p. 225, n. 38.

- 68 Sin olvidar que algunos *contrafacta*, podían también sonar, siquiera parcialmente, con música.
- 69 Eso sucede con los textos de carácter histórico de Santa Fe u otro suyo de tipo religioso copiados en SA7, donde se incorporó un cancionero completo del autor, posiblemente por la destacada presencia concedida a Alfonso v —explicable por la influencia del entorno de los infantes de Aragón en la colectánea—. Algo semejante ocurre con dos decires funerarios de Juan de Agraz en memoria de Juan Alfonso Pimentel, muerto en 1437: con ellos se rendía homenaje al conde de Benavente y a Álvaro de Luna, autor bien representado en el cancionero y casado entonces con Juana Pimentel, hermana del fallecido; véase Tosar López, *op. cit.*, pp. 148-150. Quizá otros textos que desentonan en SA7 respondan igualmente a alguna razón hoy difícil de percibir.
- 70 No por su vecindad han de ser, sin embargo, debidos a un mismo escritor; véase *supra* pp. 74-75y nn. 38 y 39.
- 71 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”.

una o dos piezas exclusivas de SA7. El interés de esta propuesta radica en corregir dos erradas atribuciones y, sobre todo, en reconocer la condición femenina de la responsable de esos textos, que vendría a incrementar el escaso número de autoras medievales situándose, además, en la larga centuria de silencio existente entre los versos de Mayor Arias, a comienzos del xv, y los de Florencia Pinar incluidos en el *Cancionero general* (11CG)⁷².

Comienzo por acercarme a las atribuciones tradicionalmente aceptadas, que, pese a la vecindad de los textos y a la conexión entre ellos, se hizo de modo independiente: ID 2491 (SA7-103^{bis}) fue adscrito a Pedro de Santa Fe, el poeta que precedía, e ID 2492 (SA7-104) a Juan de Dueñas, iniciador del intercambio copiado a continuación. Por lo que se refiere al primero de los textos, en principio, la autoría del aragonés no parece descabellada, pues este pone en boca femenina otra canción no incluida en SA7 y construye una tensión fingida entre Alfonso v y la Reina María⁷³; en este sentido, como Whetnall señalaba en 1984, Santa Fe “is probably also the autor of the only full-scale feminine lyrics of the periodo 1420-35”⁷⁴. No obstante, ella misma subrayaba el alcance emocional de las palabras de la mujer, que ciertamente no parece fingido; años más tarde, convencida de que “a number of anonymous woman’s-voice lyrics in the cancioneros that have been routinely ascribed to the nearest named (therefore always male) poet may be reclaimed as potentially, or even probably, of female authorship”, asimilaba el caso de ID 2491 (SA7-103^{bis}) al de Isabel González, una de las voces perdidas de PN1⁷⁵. Lo cierto es que el estudio de ID 2491 (SA7-103^{bis}) vino a darle razón, pues la pieza presenta elementos ajenos a la poética de Santa Fe; tal sucede con

72 Véase Whetnall, “Isabel González, p. 59.

73 Estudio este diálogo en “Un texto poético singular recogido en el *Cancionero de Palacio*: ID 2635 “Mi senyor / mi Rey mi salut e mi vida”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria-AHLM, 2000, II, pp. 1693-1706, y el monólogo en *La poesía de Pedro*, pp. 303-308. Quizá también podría deberse a él ID 2693 “Amigo, si gocesdes” (SA7-334, 161v), cuya cabeza está en boca de mujer; *ibidem*, pp. 319-320.

74 “*Lírica femenina*”, p. 144.

75 Whetnall, “Isabel González”, p. 72. Hoy, gracias a su estudio, se acepta que fue esta una poeta reconocida como tal por sus pares y que en los folios de PN1, veladamente, se recoge alguno de sus textos.

el estrofismo (3x12, 4)⁷⁶: las tres coplas que hoy la integran constan de 12 versos, algo insólito en la obra del aragonés⁷⁷. Las precisiones de Gómez Redondo sobre el cómputo silábico avalan aquella idea, pues los versos no son enesílabos, sino que se ajustan al cómputo occitánico, en el que la terminación oxítona no supone incremento, rasgo también impropio de Santa Fe⁷⁸. Y podría sumarse aún la presencia de un rasgo lingüístico no registrado en los poemas atribuidos con fiabilidad al aragonés⁷⁹.

Por su parte, ID 2492 (SA7-104) fue entendido como diálogo fingido en estrofas alternas debido a Juan de Dueñas, quien se dirigiría a una mujer a la que él mismo daría voz en las réplicas correspondientes; tal adscripción tampoco debe aceptarse de manera acrítica, pues no es la única posible ni la más coherente⁸⁰. Y es que, de tratarse de un imaginario debate, sorprende que Dueñas recurra a una figura histórica, D. Juan —según

76 Véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 323. Dutton la considera acéfala —*op. cit.*, IV, pp. 108-109—; por su parte, Whetnall señala que pudo haber perdido una o dos estrofas y la rúbrica; véase “*Lírica femenina*”, p. 144. Es seguro que perdió el epígrafe, aunque muy posiblemente también una estrofa o más —véase *infra* pp. 93-94, n. 109—; con todo, las conservadas hacen sentido y permiten comprender la situación que la voz femenina transmite.

77 Resulta igualmente poco común en el cancionero, donde se localizan solo otros tres testimonios de coplas de 12 versos: uno debido a Gonzalo de Torquemada y al menos dos a Rodríguez del Padrón; en ID 2491 (SA7-103^{bis}) y en las muestras del padronés se emplean, además, dobles coplas de pie quebrado. Véase Fernando Gómez Redondo, “La heterometría de cuño castellano: las probaturas estróficas del arte menor”, en “¿Qué se hizo aquel trobar?: La poesía de cancionero ayer y hoy”, ed. Cleofé Tato, A Coruña, Universidade da Coruña, 2023, pp. 239-277 (p. 61).

78 Véase “La heterometría de cuño”, p. 61; la finida —presentada con la voz de origen provenzal *tornada*, infrecuente en SA7; véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 189— se compone, en cambio, de versos paroxítonos. Asimismo, el enlace estrófico usado podría deberse a la misma influencia: la última rima de la estrofa I establece la primera de la II, al modo de las coplas *capcaudadas*, pero en este texto se da un paso más y el v. 2 de la estrofa II retoma la penúltima rima de la copla previa, lo que supone mayor complejidad y acerca el procedimiento a las *coblas retrogradadas*; véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 720.

79 Se utiliza la forma pronominal *le* para el acusativo masculino de persona, fenómeno conocido en el Medioevo en otras zonas lingüísticas, pero no en Aragón; véase Tato, *La poesía de Pedro*, p. 331.

80 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 787-781; retomo y amplío algunas ideas ahí expuestas.

se verá el aún infante de Aragón y futuro soberano de Navarra—, para que, junto a dos individuos más —identificables también con personajes de la época— juzguen y sentencien una disputa irreal, algo que no tendría mucho sentido, pero que han asumido cuantos adscriben el diálogo al poeta. Buscar la mediación de un árbitro en un intercambio entre dos o más autores no era, sin embargo, extraño y aproxima la pieza, como sucedía con la anterior, a la órbita de la poesía provenzal:

De este modo finalizaban, por ejemplo, además de alguna tensón, muchos de los ciertamente numerosos *jeux-partis* franceses o los *partimens* provenzales [...]; normalmente, esta súplica se canalizaba en la última de las intervenciones de cada contendiente, en las estrofas finales de una misma pieza, en las que solían defenderse soluciones antitéticas a un mismo problema. Ahora bien, la habitual apelación a la participación de un juez, o a varios, normalmente quedaba sin respuesta versificada⁸¹.

En la literatura cancioneril es en PN1 en donde con mayor frecuencia se solicita este tipo de intervención; de hecho, en sus folios se conservan siete sentencias poéticas⁸². Con todo, se perciben ecos de la existencia de otros veredictos en las rúbricas o en las apelaciones a jueces concretos, algo aplicable al caso de nuestra tensón⁸³.

Ahora bien, si el hecho de que ID 2491 (SA7-103^{bis}) esté puesto en boca de mujer es elemento harto infrecuente en la poesía tardomedieval, más raro aún es que, tras esa pieza, se copie un diálogo —ID 2492 (SA7-104)— en el cual suena también una voz femenina en alternancia

81 Antonio Chas Aguión, “*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”, en “*De lagrimas fasiendo tinta...*”: *Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp. 57-70 (p. 57).

82 No en vano es allí “donde el corpus de poesía dialogada alcanza mayor relevancia, los debates son más prolongados, con mayor número de intervenciones de cada interlocutor, y es más recurrente la solicitud a un juez”; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 57-58 (cita en la última).

83 La mayoría se localizan en PN1 en breves rúbricas pospuestas. Aparte de en ID 2492 (SA7-104), fuera de PN1 esos ecos son posteriores; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 58, 61-62 y 71.

con otra masculina. Así las cosas, parece lógico preguntarse si la vecindad de las composiciones es mera casualidad o si se copiaron juntas porque, como otras veces pasa en SA7, se deben a la misma mano y mente; todos los indicios apuntan hacia la segunda hipótesis, lo que supone incorporar a la nómina de autores de esta literatura a una desconocida poeta⁸⁴. Así, pues, la voz que oímos en ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) no es una más de las fingidas por un varón: como Whetnall intuía, suena con timbre propio. Sin embargo, ningún editor de la colectánea ni los estudiosos de la obra de Dueñas o de la poesía dialogada contempló la posibilidad de que esos poemas se debiesen a una misma escritora de carne y hueso⁸⁵. Los prejuicios que propiciaron la automática adscripción de ID 2491 (SA7-103^{bis}) y otras piezas con voz femenina a los creadores varones que figuraban inmediatamente antes, pesaron también para imputar toda la tensión a Dueñas, lo que invisibilizó a la única poeta de SA7⁸⁶.

Lo cierto es que basta una simple pero atenta lectura conjunta de los dos textos, tomando en consideración lo que allí se dice y lo que de ellos se desprende, para pensar en una responsable femenina⁸⁷. Cualquier lector competente entiende que en ID 2491 (SA7-103^{bis}) una mujer da a conocer su angustia y desesperación ante un desengaño amoroso —su amante la traiciona abandonándola por otra—, en tanto en ID 2492 (SA7-104) replica a las pretensiones de un solícito varón, al cual sin problema identificamos con Juan de Dueñas, pese a que su nombre solo se consigna antes de la primera estrofa. Al detenerse en los argumentos que ella esgrime, lejos de reconocer al poeta varón, el lector llega a percibir un tono desengañado no

84 Sin descartar que los folios perdidos incluyesen algún otro poema de esta autora; véase *infra* pp. 93-94 y n. 109.

85 Dada la seguridad más aparente que real con que e ID 2492 (SA7-204) se atribuía a Dueñas, yo misma obvié su conexión con ID 2491 (SA7-203^{bis}) centrándose en aclarar la autoría del primer texto; véase *Vida y obra*, *op. cit.*, pp. 173-179. Fue en “¿Una mujer con voz” cuando descubrí a esta autora, de la que apenas se ha hecho eco algún que otro trabajo: es mencionada por Chas Aguión en “Los diálogos interestróficos”, p. 201, y por Gómez Redondo en *HPoMCit*, p. 565, n. 282, y p. 604.

86 Me pregunto si hubiese sucedido lo mismo de haber iniciado ella el intercambio en lugar de Dueñas.

87 Es ejercicio que realicé tiempo ha con alumnos de Grado en una materia optativa sobre poesía medieval.

muy distinto al de la pieza anterior⁸⁸. Es decir, no resulta difícil concluir que estamos ante una única autora que, primero, presenta un dolorido lamento sobre su infortunio amoroso y, a continuación, interpelada por Dueñas, que la requiebra de amores, entra en debate con él. Esta interpretación —a mi juicio la más sencilla y cabal— supone añadir en la nómina de SA7 a una poeta de nombre desconocido responsable de dos poemas; sin embargo, la crítica no llegó a verlo así y ni siquiera relacionó los dos textos: Santa Fe pondría ID 2491 (SA7-103^{bis}) en boca de mujer y Dueñas, por su parte, asumiría en ID 2492 (SA7-104) un doble rol para debatir consigo mismo, hipótesis que revisaré, mas no sin antes fijarme en cómo afectan a estos textos las particularidades del manuscrito y del tipo de cancionero que es SA7.

Como he adelantado, ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) se localizan en una sección problemática del manuscrito —ff. 24-86—, muy trastocada por pérdidas y transposiciones de folios⁸⁹; ello supuso la desaparición de piezas de Pedro de Santa Fe, el autor que parece anteceder a ID 2244 (SA7-103^{bis}) y del cual se copia, entre los ff. 41v y 45v, un bloque de siete poemas, más los cinco versos iniciales de ID 2243 “Senyora, fablar querría” (SA7-103, 45v...), textos provenientes de su desaparecido cancionero personal⁹⁰. No obstante, hemos de replantear la tradicional atribución de ID 2244 (SA7-103^{bis}) al aragonés, ya que, aun cuando la transcribe el mismo amanuense que copia ID 2243 (SA7-103), es preciso tener en cuenta la pérdida de folios que interrumpe aquella canción y quiebra la secuencia de textos original. De hecho, en este punto la doble numeración del códice deja de coincidir por primera vez a causa de la desaparición de los antiguos ff. xlvi y xlvii, en los cuales figuraría el final de ID 2243 (SA7-103) y presumiblemente otras piezas, así como la rúbrica —o quizá más— de ID 2491 (SA7-103^{bis})⁹¹.

Por lo que toca a ID 2492 (SA7-104), el paratexto inicial *Johán de Dueñas* se entendió como rótulo general atributivo, obviando la forma de tensón de la pieza y el hecho de que en ella existen rúbricas internas que,

88 Ahora su desengaño es mayor, en tanto concierne al sexo masculino en general; al tiempo, ella parece emocionalmente menos afectada —quizá curtida por lo sufrido con anterioridad— y, tal vez por ello, se muestra también más contenida.

89 Véase al respecto Whetnall “An errant”, p. 56 y *supra* pp. 76-78.

90 Sobre ese cancionero véase *supra* pp. 79-80, n. 57.

91 Ofrezco un cuadro del conjunto más adelante, véase p. 92.

a modo de didascalias y como sucede en textos del mismo tipo, marcan el cambio de voz de los interlocutores: en las correspondientes al iniciador del intercambio, aquel sintagma da paso de manera natural al más escueto *D'él*, que oportunamente contrasta con un *D'ella* correspondiente a su desconocida oponente, cuya identidad no se desvela⁹². Tampoco se ha considerado la disposición de ID 2491 (SA7-103^{bis}) e ID 2492 (SA7-104) en SA7, pues no solo se suceden en el códice, sino que presentan una clara conexión entre ellos. En realidad, ha venido aceptándose que, tras un texto de Santa Fe en boca femenina, se copió otro de Dueñas con forma de tensón, ID 2492 (SA7-104), en el que el poeta asumía un doble rol mediante el artificio de fingir voz femenina.

Amén de que el aragonés no es el autor de ID 2244 (SA7-103^{bis}), la responsabilidad del castellano para la totalidad de ID 2492 (SA7-104) tampoco es clara: como mínimo habría que demostrarla, porque no debemos aceptar sin más la hipótesis de que los dos poetas fingen voz femenina. Y es que, en el caso de ID 2492 (SA7-104), de admitir la autoría de Dueñas para las coplas correspondientes a *D'ella*, ¿qué sentido tendría la solicitud de mediación de tres personajes históricos de la época para dirimir una contienda ficticia⁹³? Es la dama la que en la actual copla XII solicita ese arbitraje, pues, pese a su capacidad intelectual —reconocida por su adversario—, declara⁹⁴: “saber no me basta con vuestra pelea / por ende vos pido que juez la vea, / savio, discreto, no torpe ni mudo” (vv. 104-106), posiblemente cansada de tanto debatir⁹⁵; su proceder no es extraño en la tradición trovadoresca ante-

92 Igual que sucede en otros poemas debidos a mujeres; véase Tato, “¿Una mujer con voz”, pp. 794-795.

93 Lo tendría si se detectase un tono irónico o un juego que parodiase una disputa real, pero nada semejante se percibe, como ocurre, en cambio, en algún otro texto dialogado de Dueñas; véase *infra* p. 105.

94 Es bastante común en las preguntas y respuestas que quien formula el interrogante alabe la discreción y sabiduría de su interlocutor; véase Antonio Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Noia, Toxosoutos, 2000, p. 31. Quizá Dueñas, siguiendo la pauta de otros géneros dialogados, tratase de granjearse la simpatía de su oponente. Me valgo de mi propia transcripción; ofreceré la edición de la poesía de esta autora en otro momento.

95 Computando 16 versos desaparecidos de dos coplas suprimidas —véase *infra* p. 96—, su cansancio es más comprensible: tras haber rebatido seis veces los argumentos de Dueñas, se da cuenta de que su saber no basta: diga lo que diga, él porfirará.

rior. Dueñas accede a su petición y propone tres árbitros, que ella acepta⁹⁶; por su parte, la dama ordena a su interlocutor que preserve su identidad: “Catat que esta es, senyor, la primera / cosa que mando, por que vos digo / que a senyor, pariente ni amigo / no se rebele mi nombre cuál era” (vv. 131-134), petición que formulan otras escritoras⁹⁷.

Si ya resultaba llamativo que Dueñas asumiese un doble rol para confrontar pareceres consigo mismo fingiendo voz femenina, más lo es aceptar que tres personajes de la época medien en una contienda ficticia. Tal interpretación resta sentido también a ID 2493 (SA7-105), el poema siguiente, claramente ligado al debate, con el que forma serie⁹⁸; su contenido no carece de importancia: Dueñas se dirige al primer juez mencionado con la fórmula “Senyor don Juan, excellent” (v. 1), apropiada para alguien de alto rango, y le anticipa la situación haciéndole saber su necesidad de una sentencia favorable; de la lectura del texto se deduce, además, el ascendiente que D. Juan ejerce sobre los otros dos árbitros y la importancia que le concede el poeta. Las dos piezas encajan sin problema entendiendo que la tensión no se debe en exclusiva a Dueñas, sino que es un debate real entre él y una anónima poeta⁹⁹; a ellas, según se verá, hemos de ligar también ID 2494 (SA7-106), texto con el que se cerraría la serie.

Conviene señalar que, aunque el autor de la *Nao de amor* no facilita la identidad de su contrincante —como hace con los jueces—, de sus palabras se infieren rasgos que permiten individualizarla, de modo que no tenemos la sensación de estar ante un ente imaginario. Así, si ella aplica un oportuno vocativo “Senyor escudero” a quien fue hombre de armas, este la interpela en la copla I y en varias más como “Discreta senyora”, empleando el término *senyora* en el resto¹⁰⁰. Además, el escudero desgrana varias cualidades suyas:

96 El poeta solo otorga tratamiento de respeto a uno de ellos, lo que lo diferencia de los otros dos, que parecen supeditados a lo que D. Juan disponga: “A *don* Johán demando, por mercé, que quiera / hoír nuestro pleito e *tome* a Rodrigo / e a Ferrant Pérez entramos consigo” (vv. 104-105; cursiva mía).

97 Sobre las causas de ese ruego y los problemas que suponía la difusión del nombre de las mujeres escritoras, véase Tato, “¿Una mujer con voz?”, p. 807, donde recojo otra bibliografía.

98 Así lo señaló Dutton —*op. cit.*, I, p. 119—.

99 Que esta se haya adscrito a Dueñas, es proceder equiparable al que mecánicamente atribuye los poemas sin autoría al poeta que antecede, situación que en SA7 provoca graves errores; véase “El orden dentro del caos”, pp. 149-150.

100 Disponemos de bastantes datos sobre Dueñas, que ratifican la validez del sustantivo:

aparte de hermosura y discreción —tópicas casi—, menciona otras menos comunes; así, alude a su perspicacia y capacidad discursiva —“... tan savia vos siento / e tanto avisada en todas las cosas / que no sé qué digua a vuestras graçiosas / paraulas tan savias...”, vv. 35-39— y a su inteligencia —“El vuestro gran seso así m’atormenta / con vuestras fundadas e savias quëstiones”, vv. 55-56—, rasgos destacados en otras disputas reales¹⁰¹. Asimismo, la dama, que en su primera intervención rechaza el ofrecimiento del galán, mantiene su posición hasta donde su saber se lo permite, sin incurrir en contradicciones o incoherencias al rebatir los argumentos de su oponente¹⁰². Todo ello avala la idea de que estamos ante un diálogo auténtico¹⁰³.

En suma, nada en el poema nos impulsa a concebir la idea de una dama inexistente ni a suponer que Dueñas se esconda tras la voz femenina¹⁰⁴; cualquier lector actual sin prejuicios asocia espontáneamente los parlamentos *D’ella* a una mujer de verdad; si, además, se considera la vecindad de dos textos con voz femenina y su relación, se concluye que se copian seguidos porque, total o parcialmente, se deben a una escritora.

en algún recibo consta que sostenía una lanza, un mozo y más de un caballo, lo que avala aquella condición —posteriormente, en Italia, sería *uxier* de armas de Alfonso v—; véase Vendrell, “La corte literaria”, pp. 79-81. Por lo que se refiere a la voz *señora*, su empleo denota que se dirigía a una mujer adulta y, a juzgar por el respeto con que la trata, relevante socialmente; sobre el término *señora* véase Esther Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievals*, Sada, Edicións do Castro, 1996, pp. 92-93.

101 Y a veces aplicados también a interlocutoras femeninas: Diego de Sevilla recuerda la discreción de Vayona, como también Diego Martínez de Medina, quien no solo califica de *discrepta* a Isabel González, sino que se demora en sus capacidades intelectuales; véase Whetnall, “Isabel González”, p. 61.

102 De corte bien distinto es el *Pleito que ovo Juan de Dueñas con su amiga*; véase *infra*, p. 105.

103 Llama incluso la atención la primera razón que ella aduce, que contribuye a particularizarla: “Senyor escudero, de toda tristura / —por que no penedes—, vos quito, / e set bien seguro qu’el falso maldito / Amor no me ligue en tal ligadura” (vv. 1-12); y es que, como remarca Gómez Redondo, “no se halla dispuesta a perder su libertad” —*HPoMCI*, p. 442—, actitud que anticipa la firmeza de su rechazo.

104 Dada la implicación de la mujer en el fenómeno cancioneril, resulta incluso forzado aceptar el desdoblamiento de Dueñas, aunque existen diálogos fingidos hombre-mujer en SA7; véase Tato, “¿Una mujer con voz?”, pp. 790-791. En el ámbito de la recepción del texto, presumo que el público asistiría a una tensión real entre un hombre y una mujer.

4. UNA AGRUPACIÓN DE TEXTOS NADA CAÓTICA

Todavía puede reforzarse la responsabilidad de esta poeta para ID 2491 (SA7-103^{bis}) y su coautoría para ID 2492 (SA7-104) atendiendo a la conexión de estas piezas con algunas copiadas inmediatamente después. En el cuadro que sigue doy cuenta de ellas, así como de las que anteceden, pues es muy posible que, aun cuando todo es obra de un mismo copista, estemos ante dos secciones o estratos distintos de SA7; de ahí que las separe mediante un trazo más grueso¹⁰⁵.

Autor	Nº SA7 y ff.	Nº ID	Íncipit y esquema métrico	Rúbrica
Santa Fe	Ocho textos completos de Santa Fe con sus rúbricas: de ID 2488 “Pues mi triste corazón” (SA7-97) a ID 2244 “Partirme donde partir (SA7-101), ff. 41v-45v.			
Santa Fe	103, f. 45v...	2243	5 vv. de “Senyora, faltar querria” (5, 3x9)	<i>Otra. Santa Fe</i>
*Santa Fe	f. xxxvi-r	2243	27vv. de la canción anterior	
*Santa Fe	f. xxxvi –r/v	*2241	*“Partiré mas quedaré” (4, 3x8)	*?
*Santa Fe	ff. xxxvi-v xxxvii-r	*2242	*“Amor, desde no te vi” (4, 3x8)	*?
*?	f. xxxvii-r/v	*????	*???????	*?
Anónima dama	103 ^{bis} , f. ...46r, antiguo f. xxxviii	2491	“Forçada soy de maldezir” (3x12, 4)	Falta
Dueñas-An. Dama	104, ff. 46v-47v	2492	“Con grant reverençia e mucha mesura” (13x8, 4, 8, 4)	<i>Johán de Duenyas / Respuesta d'ella</i>
Dueñas	105, ff. 48r-49r	2493	“Senyor don Johán excellent (3x12, 6)	<i>Otro dezir. Johán de Duenyas</i>
Dueñas	106, f. 49	2494	“Con grant sentimiento de mi corazón” (3x8)	<i>Johán de Duenyas</i>
Padilla-Sarnés	107, ff. 49v-50r	0577 Y 2496 R 0577	“Los que siguides la via” (2x6, 6x10)	<i>Padilla / Sarnés</i>
R. Torres	108, ff. 50v-51r	2497	“Tal consideración lea” (49vv)	<i>Consideración de Rodrigo de Torres</i>

105 Es difícil determinar qué composición ocuparía ese espacio, quizá alguna que cerraba el núcleo de Santa Fe u otra que abría la nueva sección; véase *infra* pp. 93-94.

En primer lugar, figura un bloque compacto de textos de Santa Fe, sin duda provenientes de su desaparecido cancionero personal; se inicia en el f. 41v y queda interrumpido por la pérdida de los antiguos ff. xxxvj y xxxvii. Esa quiebra de la secuencia entraña la desaparición de parte de ID 2243 (SA7-103) y presumiblemente de otros textos de aquel autor, pero quizá también de algo más¹⁰⁶. Las pocas piezas del aragonés no contenidas en *Palacio* se incluyen en los cancioneros de la familia navarro-aragonesa (LB2 y ME1)¹⁰⁷; gracias a su testimonio conocemos las estrofas que faltan en SA7 de la canción ID 2243, de la que allí solo figura la cabeza. Es posible, además, pensar que, tras ID 2243, se hubiesen copiado en los folios perdidos otras dos canciones suyas —ID 2241 “Partiré mas quedaré” e ID 2242 “Amor desde que no te vi”—, pues en LB2 y ME1 se hallan también en vecindad con ID 2243, aunque en distinta posición¹⁰⁸; calculando el espacio de los desaparecidos folios que ocuparían, quedaría libre aún el vuelto del f. xlvi, pero quizá también parte del recto, de modo que no puede descartarse que inmediatamente antes de ID 2491 (SA7-103^{bis}) hubiese algún texto más cuya autoría es difícil determinar¹⁰⁹.

106 Marco con asterisco los elementos conjeturales; la línea discontinua indica pérdida de folios.

107 La contribución de estos a su edición es por ello de gran importancia; de hecho, SA7 comparte con LB2 y ME1 27 composiciones, 19 solo conservadas en los tres testimonios —12 de ellas de Santa Fe—. Además, LB2 y ME1 incluyen otras cuatro suyas no copiadas en ninguna otra fuente; es decir, este autor está representado por 16 piezas en LB2 y ME1, donde también se consigna su responsabilidad para ID 2293 “Fortuna pues vo perdido”, anónima en SA7. Trato de ello en *Vida y obra*, pp. 157-159, y en *La poesía de Pedro*, pp. xlix-l. La edición de la obra del escritor permite, asimismo, diferenciar dos ramas distintas en la tradición textual de su poesía: SA7, por un lado, y LB2 y ME, por otro; véase Tato, *La poesía de Pedro*, pp. li-lv, y “Prolegómenos”, p. 304.

108 En ellos no siguen a ID 2243 como en SA7, sino que la preceden. Ello puede explicarse como error del copista del antecedente al que, en último término, remontan ambos cancioneros: aquel habría obviado inadvertidamente esos poemas —que figurarían en su fuente también antes de ID 2243—, y, al percatarse de su omisión, los transcribiría tras ID 2243; véase Tato, “Sobre los cancioneros”, pp. 112-115.

109 A partir del trabajo de esa mano en la sección de Santa Fe, se observa que suele copiar tres estrofas de ocho o nueve versos y otra de cuatro o cinco en una cara de folio, a veces incluyendo la rúbrica —véanse los ff. 43-44—. Esto supone que, en el f. xlvi-r, tras las tres estrofas de ID 2243, transcribiría el epígrafe y la cabeza de

Finalizada la primera sección de textos, dedicada a Santa Fe, se inicia otra distinta, tal vez inaugurada por nuestra desconocida autora¹¹⁰. A ella debemos un monólogo, que refleja su sufrimiento amoroso: casi como si hablase consigo misma, da salida a sus emociones e inquietudes en un atropellado discurso, valiéndose de múltiples exclamaciones e interrogantes que evidencian su desesperación, remarcada aún más por la heterometría¹¹¹. A continuación, en los ff. 46v-48, se transcribe la tensón entre Dueñas y la anónima dama, quien no da ya rienda suelta a sus emociones y, con contención y argumentos, rebate a su interlocutor; el metro subraya también la diferencia entre los textos, pues al vaivén que la heterometría imprime en ID 2244 (SA7-103^{bis}) sucede el pausado equilibrio del verso de arte mayor¹¹².

Por lo que respecta a ID 2242 (SA7-104), importa advertir que, a diferencia de lo que ocurre en el género de preguntas y respuestas, el diálogo no se encauza a través de distintos poemas: se canaliza en estrofas alternas

ID 2241, para continuar en el vuelto con otras tres estrofas de esta pieza más la rúbrica y la cabeza de ID 2242; el recto del f. xlvii podrían ocuparlo tres estrofas de este texto, junto al rótulo y quizá algo más del siguiente, que no sabemos si sería ID 2491 (SA7-103^{bis}), pues de él se conservan tres coplas de 12 versos y, de situar su inicio al final del f. xlvii-r, habría que admitir la pérdida, como mínimo, de otras tres y del paratexto —véase *infra* pp. 84-85, n. 76—.

110 En vista de que casi toda la obra del aragonés se halla en SA7 y la poca que aquí falta se incluye en LB2 y ME1, no es imposible pensar que, en el espacio no ocupado por ID 2491 (SA7-103^{bis}) de los antiguos ff. xxxvi y xxxvii, se copiase ID 2715 “Si me quieres entender”, canción breve (4, 2x8) de Santa Fe solo recogida en aquellos cancioneros. Sin embargo, es difícil demostrarlo, pues también podría haberse dado cabida allí a un breve texto de nuestra autora o de otro poeta.

111 Se incluyen preguntas directas e indirectas, lanzadas más como grito desesperado que como interrogante, sobre todo en las primeras coplas: “¡Cuitada!, ¿dónde fallaré / quien sia mi defendedor?, / la mi bondat, la mi honor / ¿si los veré?” (vv. 7-10); “Estranya vo, no sé por qué, / alongada de mi honor” (vv. 11-12); “¡mesquina!, ¿quién m’avrá mercé?, / ne ¿qui’s querrá de mí doler? / ¡Qué crueldat tan desigual” (vv. 18-20); cito por mi edición, *La poesía de Pedro*, pp. 327-328. Para Whetnall, “This poem, too, reaches its climax in repeated claims on our compassion that effectively emphasize the isolation of the betrayed girl”; *Lírica femenina*, p. 144. En cuanto a la métrica, la pieza consta ahora de tres coplas de doce versos octosilábicos con dos quebrados —uno por semiestrofa— y cuatro líneas de consonancias, más finida octosilábica de cuatro versos, según el esquema 8a8b8b4b8a8a: 8c8d8d4c8d8c, 8c8d8d8c, aunque el contenido no se ajusta a la disposición 6+6; véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 604.

112 Escansión, por otra parte, más conveniente para la argumentación.

en el interior de una misma composición, algo habitual en la poesía trovadoresca ultrapirenaica y muy infrecuente en la literatura cuatrocentista¹¹³. De hecho, Chas Aguión, reconociendo “la heterogeneidad y amplitud” que el intercambio verbal alcanza en SA7, establece un corpus de doce composiciones —cifra nada desdeñable— en las que el diálogo, mantenido de principio a fin, es elemento estructurante, dedicando especial atención a esta tensón¹¹⁴:

El seguimiento de las coblas doblas, con imitación de metro y rimas de dos en dos octavas de dodecasílabos, hasta un total de siete estrofas para ambos interlocutores (con una finida que se suma al parlamento final de cada uno de ellos), el asunto amoroso dirimido (esto es, la recuesta de amores por parte del poeta, con la consiguiente negativa de la dama, que duda de la sinceridad de los hombres), así como la llamada a un juez, que, por cierto, se prolonga en el texto siguiente [...], con el que constituye serie temática, aproximan este diálogo al *partimen* provenzal¹¹⁵.

Es esta, pues, una pieza singular de SA7, un intercambio en el que las voces de los colocutores se alternan, dando lugar también a una alternancia de sexos, y en la que se acude al arbitrio de jueces, como era propio de la literatura provenzal¹¹⁶. También es necesario detenerse en ella desde el punto de vista métrico, pues, junto con ID 2494 (SA7-106), igualmente debido a Dueñas, son estas las primeras composiciones en arte mayor o adónico doblado que aparecen en SA7¹¹⁷. Por otra parte, si nos fijamos en el esquema de rimas de la tensón, comprobamos que es anómalo: las mismas consonancias en idéntica disposición se repiten en las dos primeras estrofas,

113 Véase Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, FUE, 2002, pp. 64-67 y 81-82.

114 Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, p. 196.

115 Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, p. 201

116 Solo se han conservado algunas sentencias en la poesía tardomedieval; véase *supra* p. 86, n. 82.

117 Aquí el arte mayor cuenta con poca presencia: domina el octosílabo, a menudo con quebrados. Solo seis textos se ajustan a aquel metro: aparte de los dos de Dueñas, poeta que, como tal, por primera vez halla cabida en SA7, se copian después otras tres, de Íñigo López de Mendoza, Juan de Torres y Cañizares; véase Tato, “La métrica del *Cancionero*”, p. 707, y Gómez Redondo, *HPoMCI*, p. 504.

son otras en las dos siguientes y así sucesivamente, al modo de las *coblas doblas* de la literatura provenzal, con la excepción de las coplas VII y VIII, que presentan distintas rimas; a mi juicio, en ese punto hubo de perderse un parlamento de Dueñas y otro de su interlocutora: tras la estrofa VII seguiría, pues, una desaparecida copla en boca de ella y, a continuación, otra de Dueñas, también perdida, ambas con tres líneas de consonancias como las anteriores y siguientes, de suerte que cada uno habría contado con ocho estrofas y una finida. Se elimina así aquella extraña excepción, que llamativamente no es el único error textual de la copla VII, pues, a diferencia de las demás, dispone de un verso menos¹¹⁸: una nueva omisión, en este caso ya detectada por anteriores editores. La concentración de errores refuerza la idea de desaparición de estrofas, posiblemente debida a cansancio del copista

Tras el debate figuran dos poemas exclusivos de SA7 debidos a Juan de Dueñas —ID 2493 (SA7-105) e ID 2494 (SA7-106)—, con los cuales el debate previo formaría serie¹¹⁹. Resulta evidente en el caso de ID 2493 (SA7-105), pues en el diálogo previo la mujer, en su penúltimo parlamento, viéndose incapaz de convencer a su contrincante, solicita la intervención de un juez al poeta, que, en su turno de réplica, accede a la petición y facilita en la finida los nombres de tres candidatos¹²⁰. Como suele ser habitual, ella los acepta, aunque semeja arrepentida de haber entrado en debate con su oponente¹²¹; en el cabo pone como broche la súplica de que se mantenga en secreto su identidad.

118 El suprimido no sería, sin embargo, como señala Álvarez Pellitero —op. cit., p. 108—, el 53, sino el 54, que armoniza sintáctica y semánticamente con el 52.

119 Véase Tato, “¿Una mujer con voz”, p. 800 y n. 50; Dutton, sin embargo, prescinde del último.

120 Se trata de D. Juan, Rodrigo de Medina y Fernán Pérez, aunque el primero parece ser el más relevante; véase supra p. 21, n. 95. Y es que “la imposibilidad de conciliación entre las dos posturas sostenidas por los interlocutores *llevaba aparejada necesariamente la solicitud de un juez para dirimir la contienda*” —Antonio Chas Aguión, “Oligarquía urbana cordobesa y relaciones literarias a comienzos del s. xv: Martín Alfonso de Montemayor, juez poético”, *Romance Notes*, LIX, 2 (2017), pp. 329-339 (p. 332, cursiva mía)—.

121 En la última copla declara: “Mexor me sería que nunca nasciera / —¡crüel enemigo!— que vos escuchar, / ni tant triste pleito con vós començar, / mas que no puedo ya partir afuera, / de tales juezes yo soy bien entera”. Chas Aguión estudia un excepcional ejemplo en el que uno de los contendientes muestra su reticencia ante el juez designado, aunque acaba aceptándolo; véase “Oligarquía urbana”, p. 333.

Por lo que se refiere a ID 2493 (SA7-105) actúa casi como apéndice del diálogo en tanto prolonga el tema de los jueces —dejando al margen a la dama—: Dueñas se dirige allí, desde la distancia, a uno de los designados —D. Juan— a través de un escrito en que le expone la situación¹²²; sin embargo, poco tiene que ver el texto con la tensión desde un punto de vista formal, pues es poema heterométrico integrado por coplas de doce versos¹²³. En cualquier caso, ahonda en la necesidad del concurso de árbitros externos que juzguen el pleito y, a la vista de los nombres facilitados, Dueñas parece haber considerado algunas de las cualidades tenidas en cuenta para seleccionarlos: “[c]ondición noble, formación y, especialmente, convivencia en la corte”, sin olvidar la más importante, “conocimiento de las leyes poéticas que rigen la gaya ciencia”¹²⁴. Sin duda, Fernán Pérez de Guzmán reúne todos los requisitos¹²⁵; con lo que sabemos de Rodrigo de Medina no podemos afirmar lo mismo, aunque su cargo de contador mayor de Navarra en los años 30 hace pensar en un hombre al servicio del rey, familiarizado con los usos y costumbres de nobles y oligarcas¹²⁶.

122 Así lo muestran las fórmulas y expresiones empleadas; tras el saludo inicial, afirma: “notifico *no por senyas* /a vuestra mercet, senyor” (vv. 6-7) y, al cerrar el texto, de nuevo denota lejanía: “Senyor, con reverençia, / *en ausencia* /ante vos beso la tierra” (vv. 36-37; cursiva mía). Pese a todo, se muestra esperanzado por lo que cree será un veredicto favorable.

123 Para su esquema véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 443. Lo cierto es que la heterometría es común a tres textos de la segunda sección.

124 Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, p. 64.

125 Y estaba familiarizado con el procedimiento; véase Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, pp. 59-60. Para su identificación, véase Tato “¿Una mujer con voz”, pp. 799-804; esta descarta que el Fernán Pérez citado fuese Fernán Pérez de Ayala, como creía Francisca Vendrell —véase *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1933, pp. 80-81, y “Las poesías inéditas de Juan de Dueñas”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIV, 1 (1958), pp. 149-240 (p. 152)—, pues es más lógico pensar, como Dutton, que sea Pérez de Guzmán, sobre todo porque un primo de este, Vasco Ramírez de Guzmán, en 1438 dejó en testamento un legado a Juan de Dueñas, indicio que fortalece esta identificación y debilita la de Pérez de Ayala —no se olvide tampoco que el Señor de Batres pudo estar representado en SA7—; véase *supra* pp. 71-72, n. 31.

126 Es presumible que, antes de esa fecha, ostentase esa u otra responsabilidad, aunque será necesario revisar la documentación, que, en lo tocante al control y gestión de las finanzas, es compleja y, para algunos períodos, lagunosa; véase Eloísa Ramírez Vaquero, “Hacienda y poder real en Navarra en la Baja Edad Media. Un esquema

Menos clara es la inserción de ID 2494 (SA7-106) como cierre de la serie, pero hay elementos que avalan tal función. Así, formalmente, al igual que ID 2492 (SA7-104), es un poema de arte mayor, metro, según he indicado, harto infrecuente en SA7; al tiempo, el íncipit empleado por Dueñas —“Con grant sentimiento de mi corazón”— es semejante a aquel con que el poeta abre la disputa —“Con grant reverencia y mucha mesura”—, si bien su estado anímico es ahora distinto¹²⁷: con dolor, truncada toda esperanza, interpela a una segunda persona del plural —“discretas señoras” (v. 6)—, quizá intentando ganarse la atención del público femenino testigo del debate, antes de explicar su situación¹²⁸: lanza entonces un improprio acusatorio contra una segunda persona distinta, valiéndose de un vocativo que, a la vista de la explicación ofrecida en la siguiente copla por el portavoz lírico y de su fracaso sentimental, parece referirse al Amor¹²⁹. Como suele suceder, no se recoge la sentencia de los jueces, pero, de la queja contenida en ID 2494 (SA7-106), deducimos que no debió de ser favorable.

Abre el vuelto del f. 49 una nueva tensón, sin duda real, 0577 Y 2496 R 0577 (SA7-107), lo que refuerza la idea de que la serie anterior no se

teórico”, *Príncipe de Viana*, LX, 206 (1999), pp. 87-118 (pp. 113-117).

127 Aunque ya de su primer parlamento en la tensón se deduce que la expectativa de éxito al ofrecerse como servidor de la dama era mínima; véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 442.

128 “Con grant sentimiento de mi corazón / e puro dolor que he de mí mesmo / no por argumento [...] / discretas señoras, vos quiero dezir:” (vv. 1-6).

129 El sentido de la pieza no es claro, en parte por por la aplicación a esta segunda persona del término *meyudi*, que el *CORDE* solo registra aquí; véase Real Academia Española, Corpus diacrónico del español, accesible en <http://www.rae.es> (fecha de la consulta: 06/08/2024). Se trata, pues, de una voz en la que habrá que profundizar; no obstante, Álvarez Pellitero señaló que es de origen árabe, proveniente de “la raíz *yahudi*, judío” más un prefijo, que daría lugar a “*muhayyidi*, el judaizado, el de Judea”. Sobre *meyudi* incide el adjetivo *traidor*, lo que la llevó a concluir que, siendo Judas el felón por antonomasia y existiendo un árbol llamado de Judas o de Judea, también denominado “árbol del amor” —el ciclamen—, se haría referencia a él; véase *op. cit.*, p. 112. Lo cierto es que en la siguiente copla el portavoz lírico afirma: “mas *este es un árbol* de figura desordenada / [...] / que talla e penetra más que aire corrupto / al triste cativo do faç su morada” (v.13-16; cursiva mía), quizás porque ese árbol simboliza el sufrimiento que Amor ha traído —otras veces, como en el *cosaute* de Diego Hurtado de Mendoza, trae alegría; véase López Drusetta, *La poesía de Diego Hurtado*, pp. 256-266—.

inicie con un diálogo fingido¹³⁰. Con forma de canción, Sarnés y Juan de Padilla hablan de temática amorosa en estrofas alternas, una muestra más de este tipo de debate en la literatura cancioneril¹³¹; e importa subrayar el hecho de que dos de los escasos intercambios de este tipo recogidos en los cancioneros se hallen tan próximos en SA7. Finalmente, he de referirme al poema que sigue, la *Consideración de Rodrigo de Torres* —ID 2497 (SA7-108)—, tan singular que no encuentra “correlato con otras estructuras poemáticas”¹³²; con todo, ha de contarse, como las piezas anteriores, entre los diálogos interestróficos de SA7¹³³. Su “contenido se adecua al enunciado del título: un largo monólogo que fluctúa sin una clara hechura estrófica, en el que se consideran o analizan los males que acarrea la sujeción amorosa, a fin de que los receptores puedan valorar esos contradictorios efectos”¹³⁴; no falta allí tampoco el componente dialógico, ya que el portavoz lírico se desdobra y habla consigo mismo, llegando a preguntarse y responderse¹³⁵.

Parece claro que la disposición en SA7 de este grupo de textos, todos con una tradición monotestimonial y, de una u otra manera, con presencia de diálogo, no es mera coincidencia¹³⁶: todo el conjunto nos acerca al tema amoroso apoyándose en la tensión y dramatismo que pone en juego

130 En el caso de 0577 Y 2496 R 0577 (SA7-107) no se incluyen textos complementarios.

131 Véase Paula Martínez García, “*Non só ya quien ser solía*: ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Sarnés”, en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, pp. 417-428, y Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 524-525.

132 Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597.

133 Para los doce allí incluidos, véase Chas Aguión, “Los diálogos interestróficos”, pp. 204-205.

134 Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597; véase, además, Fernández Berrocal, *op. cit.*, pp. 205-214.

135 Presenta una difícil estructura heterométrica, para la que remito a Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 597 y, del mismo autor, “La heterometría de cuño”, p. 265.

136 La transmisión de la tensión entre Sarnés y Padilla es más compleja: el *Cancionero de Estúñiga* —MN54— y el *de Roma* —RC1— conservan un texto monológico, ID 0577 “Vos, que sentides la vía”, que, con significativas variantes, solo incorpora la voz de Padilla; véase Martínez García, *Poetas del “Cancionero*, pp. 283-285.

aquel componente¹³⁷; creo posible que, en algún entorno cortesano, varios poetas hiciesen sonar esas piezas, quizá con motivo de la celebración de un juego o divertimento, que hoy solo podemos intuir¹³⁸.

5. TRAS LA PISTA DE LA ANÓNIMA POETA DE SA7

Nada sabemos de esta autora, ni siquiera su nombre; sin embargo, es imprescindible intentar siquiera situarla en un entorno cortesano y en una franja temporal concreta. A tal fin, resulta fundamental datar la tensón que mantiene con Dueñas, para lo cual son esenciales las referencias a los personajes mencionados —los tres jueces—. Me he referido ya a Rodrigo de Medina y a Pérez de Guzmán; por lo que respecta a D. Juan, según he anticipado, el poeta le aplica el calificativo *excellente* sin otorgarle tratamiento real y, al tiempo, nos permite entrever la autoridad que este ejerce sobre los otros dos jueces¹³⁹. Todo ello permite pensar que estamos ante el infante de Aragón en la etapa en que era aún príncipe consorte de Navarra, tras su boda con doña Blanca —10 de julio de 1420— y antes de su proclamación como rey —septiembre de 1425—; de hecho, este autor le dirige otros poemas después de su coronación.

Importa, asimismo, que nos detengamos en la figura y la obra de Juan de Dueñas, pues puede darnos pistas sobre aquella¹⁴⁰. Fue Francisca Vendrell quien inició su estudio y ofreció datos de interés a partir del examen de distintos documentos y de algunos de sus textos¹⁴¹; a su zaga, otros

137 Sin alcanzar tanto relieve como en otros poemas de esta sección, tampoco, según se ha visto, ese componente falta en ID 2491 (SA7-103^{bis}); véase *supra* p. 94.

138 Vendrell llega a afirmar sobre ID 2492 (SA7-104): “[e]ste diálogo seguramente estaba destinado para ser representado en alguna fiesta palaciega, y tal vez el mismo poeta sería uno de los que lo representaba”; “La corte literaria”, p. 81.

139 Véase *supra* pp. 89-90, n. 96.

140 Todavía no hay edición completa de su poesía, que ha comenzado Erica Verducci, según advierte en “Hacia una nueva edición crítica del poeta castellano Juan de Dueñas”, en prensa, aportación en la que trata de la transmisión de sus composiciones y de su vida, además de ofrecer una actualizada bibliografía; le agradezco que me haya permitido consultar y citar su trabajo antes de su publicación.

141 Véase “La corte literaria”, pp. 73-87, y “Las poesías inéditas”.

investigadores han perfilado mejor su silueta¹⁴². Por mi parte, me interesé en él por su relación con Santa Fe, deducible de la rúbrica de ID 0461 “Noble Rey, de quien espero” (MH1-195, 348r-v): *Coplas de Juan de Dueñas al rey de Navarra sobre una pregunta que le mandava que fiziese a Pedro de Santa Fe*¹⁴³. Debió de nacer entre fines del s. xiv y principios del xv y, a lo largo de su vida, frecuentó distintas cortes¹⁴⁴: la de Juan II de Castilla, de donde era natural —posiblemente de Dueñas (Palencia)—, la de Juan de Navarra y Aragón, y la italiana de Alfonso v¹⁴⁵. Cuando creó la tensón, debía ya de mantener relación con el entorno del infante Juan y quizá no mucho después compusiese ID 0461 (MH1-195), que hubo de ser escrito con anterioridad a 1435 o incluso en los años previos, pues todo indica que por entonces Santa Fe ya no estaba activo literariamente¹⁴⁶; por otra parte, aunque no está clara la participación de Dueñas en Ponza, Marco Presotto no la descarta y, de aceptarla, en ese momento Dueñas no se hallaría en la Península Ibérica¹⁴⁷.

La extensa obra de este autor —algo más de 70 poemas— se conserva

142 Remito al trabajo de Verducci para otra bibliografía.

143 Pregunta quizá perdida; véase Tato, *Vida y obra*, p. 159. Dueñas en el texto “no plantea cuestión alguna, sino que determina las condiciones para que estos intercambios se efectúen [...] precisando las pautas de recepción a las que tenían que ajustarse”; Gómez Redondo, *HPoMCII*, p. 450 —ello indica la competencia que hemos de suponerle al autor en materia de debates poéticos—.

144 Vendrell lo consideró nacido en esa franja temporal —“La corte literaria”, p. 73 y “Las poesías inéditas”, p. 150—, pero más tarde lo situó a comienzos del s. xv —*El Cancionero de Palacio*, p. 75—. No ha de descartarse, sin embargo, que viese la luz en la última década del s. xiv.

145 Véase el resumen ofrecido por Vendrell en “Las poesías inéditas”, pp. 150-152.

146 Es lógico situar el fin de su actividad poética antes de 1435: así se explica el silencio sobre Ponza, las muertes de D. Pedro (1438) y D. Sancho (1439) o la conquista de Nápoles (1443) por parte de quien tanto poetizó las hazañas de Alfonso v en los años 20; véase Tato, *Vida y obra*, pp. 112 y 221-222. Pero a ello puede sumarse la datación del resto de sus poemas, ninguno posterior a 1430; *ibidem*, pp. 110-112.

147 Presotto se basa en ID 00473 “Por singular afeción” (MH1-208, 351v-352r), texto dirigido a Fernando de Guevara, que “rimanda con ogni probabilità al grave rovescio militare di Alfonso”; véase Juan de Dueñas, *La Nao de Amor. Misa de Amores*, ed. Marco Presotto, Lucca, Mauro Baroni, 1997, p. 15. En ese caso, Dueñas partiría, como muy tarde, en julio de 1434, en la expedición de Juan de Navarra; véase Alan Ryder, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, trad. Carles Xavier Subiela i Ibáñez, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1992 p. 247.

casi en exclusiva en el *Cancionero de San Román* (MH1), aunque varios conocen una tradición pluritestimonial¹⁴⁸; y es que, como hace tiempo hice notar, MH1 incorpora un cancionero personal suyo, en el que no figuran, sin embargo, varias piezas atestiguadas solo en SA7¹⁴⁹. Así, aparte de su intervención en la tensión y de los dos decires que la siguen, esta antología acoge en exclusiva otros dos poemas del autor¹⁵⁰; a diferencia de Dutton, considero que los ocho octosílabos que abren el f. 137r de SA7 con el verso “Si tú, senyor ensalçado”, seguidos del rótulo *Visión. Johán de Duenyas*, no constituyen el final de una acéfala pieza suya así titulada —ID 2650 (SA7-288^{bis})—: a mi parecer, esos versos son un fragmento de un texto previo, copiado en SA7 —junto a otros perdidos— en los antiguos ff. CXXXIX-CXLIII, también desaparecidos¹⁵¹; el paratexto con la atri-

148 Según Gómez Redondo, MH1 da cabida a “65 poemas de un total de 73 listados por Dutton, con 58 textos únicos. Sería el sexto de los autores seleccionados [...]”, de modo que este cancionero conserva casi el 80% de su obra; *HPoMCII, op. cit.*, p. 446. Véase también Manuel Moreno, “Descripción codicológica MH1: Csxvii: 430-543. Ms. 2, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid”, en *Cancionero virtual. An electronic corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, pp. 12-17. Es posible que *Palacio* recogiese sus primeras creaciones —es, desde luego, la fuente más antigua de su poesía—.

149 Véase “Las rúbricas de la poesía cancioneril”, en *De rúbricas ibéricas*, ed. Aviva Garriga, Roma, Aracne, 2008, pp. 37-60 (46-49). Dadas las pérdidas de folios de MH1, no es imposible que estos textos también se hubiesen copiado allí.

150 ID 2606 “Vi, senyora, una carta” (SA7-233, 101v-102r) e ID 2641 “Senyora, yo escribí” (SA7-279, 132v-133v). SA7 también comparte piezas suyas con otros testimonios, dos de ellas solo con MH1: ID 0488 “Aunque veo que es mi daño” e ID 0370 R 2603 “Aunque visto mal argayo”, lo que implica que hubo de escribir las antes de 1441; sobre sus textos solo incluidos en SA7, véase Gómez Redondo, *HPoMCII*, pp. 441-444. Es posible que esas fuesen sus primeras creaciones.

151 Dutton al final de f. 136v señala esta pérdida, pero entiende *Visión. Juan de Dueñas* como rúbrica del mutilado texto previo, que adscribe a este autor; véase, *op. cit.*, iv, p. 156. Ahora bien, los paratextos de SA7 nunca figuran tras el poema y se deben a las mismas manos que transcriben los versos —salvo en casos de adición posterior—; véase Tato, “Huellas”, 67, n. 21. Por eso, pienso que aquel epígrafe introducía una pieza del poeta que no llegó a copiarse. Al tiempo, creo posible que esa visión fuese ID 0469 “En la grand corte real”, titulada en MH1 *Sueño* —¿variante de *Visión?*— *de Juan de Dueñas*; hacia ello apunta el v. 6 —“sabed que vi una *visión*” (cursiva mía)— y el hecho de que el amanuense de esa octava dé paso en SA7 a otro que transcribe ID 0131 “Cativo de miña tristura” antecedido

bución —hoy difícil de establecer— se hallaría también antes de la pieza.

No sabemos en qué momento Dueñas comenzó a componer versos, pero parece haberlo hecho durante un amplio período de tiempo, pues, revisando la fecha que Dutton asigna a las composiciones susceptibles de ser datadas, una de las más antiguas —ID 0370 “Aunque visto mal argayo”— nos sitúa en 1429, año aceptado en general por cuantos se han acercado a ella¹⁵². Conoce solo dos testimonios —MH1 y SA7—, siendo fundamental el segundo, en el que se copia la intervención previa de Íñigo López de Mendoza, ID 2603 “Uno piensa'l vayo y otro el que lo ensilla” (SA7-226, 98v-99r)¹⁵³; ello permite situar el poema en aquel momento, cuando, siendo frontero en Ágreda, D. Íñigo desafió a navarros y aragoneses en sus versos, a los que replica por los consonantes Juan de Dueñas: ambos textos se encuadran en el marco de los enfrentamientos producidos a fines de 1429¹⁵⁴.

Más dudas ha suscitado ID 0463 “Infante, señor, algunos” (MH1-197, 349r), solo atestiguado en MH1. Según se desprende de su lectura, el vate dirige al infante Enrique un escrito en nombre de un grupo de leales —entre los que se cuenta el propio Dueñas— cuando el primogénito de Juan de Navarra —al que su tío no conocía— era un niño¹⁵⁵; tal circunstancia pudo producirse debido a que Carlos de Viana nació el 29 mayo de 1421 y su tío, encarcelado a comienzos de junio de 1422, no fue liberado hasta octubre de 1424¹⁵⁶. No hay acuerdo, sin embargo, sobre la

de su propia rúbrica, de forma que anómalamente se suceden de modo inmediato dos epígrafes.

152 Dutton consigna ese y otros años en distintas piezas recogidas en MH1; véase *op. cit.*, I, pp. 461-471 y 499-518. No obstante, la mayor parte de sus poesías amorosas no pueden datarse; sí alguna, como la *Nao de Amor*, cuya composición, a la luz de la aportación de Marco Presotto, debería retrasarse de 1437, fecha tradicionalmente aceptada, a 1439. Véase Dueñas, *op. cit.*, pp. 16-17.

153 MH1 solo recoge el texto de Dueñas, al que antepone la rúbrica *Coplas de Juan de Dueñas sobre razones que dezían algunos manzebos de Castilla*.

154 Véase la edición de la poesía de Santillana de Pérez Priego, *op. cit.*, pp. 323-324, n. 3, y Vendrell “Las poesías inéditas”, pp. 150-151.

155 Los vv. 19-21 rezan: “[...] sabed, si no sabéis, / de un sobrino que tenéis / virtuoso sin enmienda”, lo cual justifica también que el poeta se demore en la presentación del pequeño”.

156 Véase Eloy Benito Ruano, *Los infantes de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002 [2ª ed. refund.], pp. 31-33, y Ryder, *op. cit.*, pp. 157-167; y es muy

datación precisa de la pieza: Dutton la sitúa en 1426, Eloy Benito Ruano en 1428 y Agustín Rubio Vela entre 1440 y 1443¹⁵⁷; el último entiende, además, que el poeta no se refiere a Carlos de Viana, hipótesis, a mi juicio, cuestionable¹⁵⁸. Y es que ID 0463 (MH1-197), como gran parte de la producción del autor, se recoge solo en MH1, que, según he indicado, dio cabida a un cancionero del autor; en concreto, forma parte de un núcleo de decires dedicados a distintos miembros de la familia real navarra —Juan II, D. Enrique, la reina y la princesa Blanca—. El texto facilita información de interés, que permite aproximar una fecha: puesto que Juan II había sido proclamado rey —título recordado en el v. 2—, nos encontramos en un momento posterior al 8 de septiembre de 1425¹⁵⁹; además, su hijo Carlos —nacido el 29 de mayo de 1421— era entonces pequeño —“niño de tan poca edad” (v. 41), como resalta el intensivo—, pero ya capaz “de gentil conversación” (v. 32), cualidad que hace pensar en un niño de entre seis y ocho años¹⁶⁰. Poco después el poeta dialogaría con D. Íñigo en la frontera y algún tiempo antes lo habría hecho con nuestra anónima creadora.

Dueñas intercambió versos con otros autores, de modo que no era

posible que tardase aún en visitar a su sobrino.

157 Véase Dutton, *op. cit.*, I, p. 503; Eloy Benito Ruano “Fortuna literaria del Infante D. Enrique”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, XIV (1964), pp. 161-201 (pp. 180-181), y Agustín Rubio Vela, “Militares, cortesanos y poetas en el entorno de los infantes de Aragón (1439-1445): las Coplas de Juan de Dueñas al infante don Enrique”, *Scripta*, IX (2017), pp. 113-143 (p. 130).

158 Tras revisar las propuestas de quienes lo precedieron, se centra en la identificación de los leales citados en las coplas II-III, que localiza entre 1440-1443, por lo que concluye que ID 0463 (MH1-197) no puede referirse a Carlos, sino a un hijo ilegítimo de Juan de Navarra que tendría entonces “entre tres y seis años”; véase Rubio Vela, *op. cit.*, pp. 117-120. Quizá esos fieles al monarca se hallasen a su lado antes de esas fechas, como, por ejemplo, sucede en el caso de Juan de Dueñas.

159 Muerto Carlos III, Alfonso V designa rey a Juan en el campamento, una vez Blanca les hace llegar la bandera real y la capa desde Navarra; véase Ryder, *op. cit.*, pp. 166-167. La coronación tuvo lugar en 1429 y quizá en ese momento Dueñas estuviese ya al servicio de la corte navarra; véase Dueñas *op. cit.*, p. 14.

160 Dado que Juan II se hallaba en Navarra en 1429 para su coronación, quizá Dueñas hubiese compuesto el decir por entonces, con motivo de los festejos; véase Eloísa Ramírez Vaquero, “Blanca de Navarra (1386-1441)”, en *Reinas de Navarra*, dir. Julia Pavón, Madrid, Sílex, 2014, pp. 682-789 (pp. 700-701).

ajeno a los usos y exigencias de los géneros dialogados, pero me fijaré aquí en el *Pleito que ovo Juan de Dueñas con su amiga* —ID0376 “Catad que vos emplazo, señor” (MH1-117, 295v-296v)—, escrito en 1438 —fecha deducible del texto—, ya que en él asistimos a un nuevo enfrentamiento entre el poeta y una anónima dama. Y lo cierto es que ID0376 (MH1-117) comparte algunas características con ID 2493 (SA7-105), como la “hechura dramática”¹⁶¹; asimismo, el conocimiento de Dueñas en materia legal que asomaba en la tensón, se percibe con claridad en el *Pleito*¹⁶²: el poema supone “la adaptación no solo de terminología, sino aún de la propia arquitectura de estructuras en principio paraliterarias a la creación poética”¹⁶³. Con todo, tampoco faltan las diferencias: ID0376 (MH1-117) es, en mi opinión, un divertimento planteado a imitación de un proceso legal, que da lugar a un texto polifónico; en él toman la palabra, además del hombre y la mujer, otros personajes —el portero, el alcalde y el Dios de Amor, que es el que dicta sentencia—¹⁶⁴. Finalmente, el tono de las intervenciones de los litigantes se diferencia del empleado en la tensón, pues en ID0376 (MH1-117) en algún momento se llega casi al insulto.

Para trazar siquiera un bosquejo de quién fue la interlocutora de Dueñas en ID 2492 (SA7-104), resta acercarnos a ella a partir de la información que se desprende del estudio de sus obras. En este sentido, es de gran importancia la fecha de la tensón, que nos permite situarla en el entorno de la corte navarra hacia la tercera década del s. xv: admitiendo que el diálogo fuese compuesto poco antes de septiembre de 1425, esta poeta,

161 Para Gómez Redondo, es “[u]no de los poemas más singulares de esta colectánea” y lo considera “un juicio de Amor, de carácter dialógico”; *HPoMCI*, p. 459. Además de en su estructura, se detiene en las distintas figuras con voz que en él intervienen y concluye que con este texto “Dueñas construye [...] uno de los primeros procesos de amores, articulando un esquema —temático y formal— que será corriente en el desarrollo de la ficción sentimental”; *ibidem*, p. 60.

162 Antonio Chas Aguión se ha ocupado de este aspecto en diversos trabajos, algunos citados en estas páginas, otros recogidos en su libro *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo xv*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012, pp. 65-99.

163 Chas Aguión, “*E avido el pleito*”, p. 65. De hecho, en el pleito, aparte del léxico, las rúbricas dan cuenta de otros elementos como la *demanda*, el *contrato* y la *sentencia*.

164 La participación del último hace pensar que la voz de la mujer sea, como la del Amor, fingida.

al igual que Dueñas, sería adulta en ese tiempo. Cabe, asimismo, presumir que fuese de familia noble, de ahí la deferencia que su interlocutor muestra al dirigirse a ella¹⁶⁵; además, la dama es capaz de responderle por los consonantes valiéndose del arte mayor hasta en ocho ocasiones, de modo que posiblemente se trataba de una mujer letrada. Tampoco ha de olvidarse que sus dos composiciones conservadas, ambas de temática sentimental —en la tónica de SA7—, entrañan variedad: un monólogo de factura heterométrica, con octosílabos y quebrados, y una tensón en arte mayor¹⁶⁶; por otra parte, en ambos se perciben elementos que denotan cierta influencia ultrapirenaica, algo que no sorprende dados los estrechos lazos del reino de Navarra con Francia.

Al hablar de una poeta que se vale del arte mayor en un intercambio poético, enseguida nos viene a la mente otra, conocida como Vayona, que dialoga en verso con Diego de Sevilla, ambos representados en LB2; sin embargo, como se verá, son dos autoras distintas. Sevilla inaugura LB2 con una copla de arte mayor: en ella plantea una pregunta sobre la infanta Leonor de Navarra —ID 2147 “Dezitme, señora, si Dios vos dé vida” (LB2-1, 24r)— a una señora que no identifica; el interrogante permite a ambos ensalzar a aquella¹⁶⁷. En su turno de réplica, la mujer responde con ID 2148 “Si mirades más vezes, Diego y hermano” (LB2-2, 24v), cuya rúbrica desvela el nombre silenciado por su oponente —*Respuesta que fizo Vayona*—; se ajusta al metro del demandante, pero no a la rima, requisito destacado por Baena en los epígrafes de otros intercambios. La composición de este diálogo se ha situado después 1457 y antes de 1461, atendiendo a que Leonor fue nombrada gobernadora de

165 Deferencia perceptible en la expresión “Con gran reverencia” —la misma que emplea con D. Juan—, aunque, en general, el tono y las maneras siempre son respetuosas; basta contrastar la tensón con el *Pleito*.

166 Y no sería imposible que la pérdida de folios de SA7 hubiese determinado la desaparición de un breve poema de su autoría; véase *supra* pp. 93-94, n. 109.

167 Este autor, a quien pueden atribuirse con seguridad cinco poemas privativos de LB2, ocupa en este cancionero un destacado lugar: a su mano se deben los tres primeros textos de la colección, que giran en torno a Leonor de Navarra a modo de dedicatoria u homenaje; véase sobre su vida Carlos Conde Solares, *El “Cancionero de Herberay” y la corte literaria del Reino de Navarra*, Northumbria University, Arts and Social Sciences Academic Press, 2009, pp. 16-19 y, sobre su obra, pp. 21-27.

Navarra en 1457, donde se estableció hasta 1461; no conservamos ningún otro poema de Vayona, de quien tampoco sabemos mucho aparte del nombre¹⁶⁸. No obstante, ese apelativo parece apuntar, como advirtió Aubrun, a su procedencia de la localidad francesa así conocida, lo cual implica que no sería de familia noble; el investigador francés supone, además, que habría sido dama de compañía de Leonor¹⁶⁹. Algo más se sabe sobre su interlocutor, Diego de Sevilla, que Conde Solares localiza en documentos de archivo: nacido en el último cuarto del s. XIV o a principios del XV, estuvo al servicio de Juan de Navarra¹⁷⁰; de especial interés son algunos escritos del año 1457 que aluden a su vejez y a la pobreza en que vivía¹⁷¹. De hecho, aceptando la datación establecida para el diálogo, Diego habría compuesto la pregunta hallándose en esas circunstancias y, dada la cercanía que Vayona muestra hacia él —lo interpela con el vocativo “Diego y hermano”—, ello implicaría que su “posición en la corte [...] era relativamente humilde”¹⁷².

No parece, pues, viable identificar a la oponente de Dueñas con la de Diego de Sevilla, ambas representadas en distintos cancioneros. Aquella en sus réplicas, pese a la extensión del debate, se atiene siempre a los consonantes, evidenciando así su pericia poética, no demostrada, en cambio, por Vayona, quien no alcanza a respetarlos en una única copla de ocho versos; por otra parte, se preocupa de preservar su identidad, en tanto la responsable de ID 2148 (LB2-2) la desvela. Todavía se perciben otras diferencias: mientras la creadora de ID 2492 (SA7-104) escribe algo antes de 1425, la interlocutora de Diego de Sevilla lo hace 25 años después, sin que tengamos noticia del momento en que nació; finalmente, frente a la cercanía mostrada por Vayona hacia su inquisidor, la autora que me ocupa, lejos de tratar con familiaridad a Dueñas, mantiene la distancia que el respeto impone. En definitiva, obviando el hecho de que ambas escriben versos y frecuentan la corte

168 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-17; este investigador cree que podrían deberse también a ella algunas de las piezas anónimas incluidas en LB2.

169 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-18.

170 Ocupó puestos de escasa relevancia y, en 1450, pasaría al servicio de Fernando López de Saldaña; véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-18.

171 Véase Conde Solares, *op. cit.*, pp. 16-17.

172 Conde Solares, *op. cit.*, p. 17.

navarra en distintos momentos, nada parece ligarlas, por lo que hemos de añadir una nueva poeta a las pocas que han sido individualizadas en la poesía del xv.