Durham University

Durham E-Theses

La Poesía de Nicolás Núñez

Del Pulgar, Manuel-Jesús Moreno García

How to cite:

Del Pulgar, Manuel-Jesús Moreno García (1996) *La Poesía de Nicolás Núñez*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/5199/

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the full Durham E-Theses policy for further details.

Academic Support Office, The Palatine Centre, Durham University, Stockton Road, Durham, DH1 3LE
e-mail: e-theses.admin@durham.ac.uk Tel: +44 0191 334 6107
http://etheses.dur.ac.uk

ABSTRACT

An exponent of the much maligned form *cancionero* poetry, Nicolás Núñez was one of the few poets writing in this genre who received some recognition. Some years ago Keith Whinnom produced and edition of *Continuación* of *Cárcel de Amor*; Nicolás Núñez's poetic works however remain almost entirely unstudied. The aim of this thesis is to produce a critical study and edition of the poetry of Nicolás Núñez, who epitomises a generation of writers devoted to the *game of poetry* or the *game of love*.

Exploring this definition of love as a 'courtly pastime', I have sifted the formulaic critical appraisal of *courtly love*, with the aim of clarifying and revising this critical stand point. In the light of the Herculean effort of Keith Whinnom to bring a breath of fresh air to this rather state field of criticism, the ***first part*** of my work, based in 15thC Spain, will seek to define the theme of love in the *cancioneros* in relation to the theory of love as a *play phenomenon*, and will proceed to the close examination of a seminal text which reveals the ludic characteristics of this genre. Here I elucidate features essential to an understanding of *cancionero* poetry, which represents a confluence of three strands: the courtly, the religious and sexual.

Unfortunately I have been unable to discover any new details relatives to the identity of Nicolás Núñez. My edition upon his poetic opus which proposes new additions to the canon suggested by Alan Deyermond, precedes my critical study of a poet who represents the final work in a chain of learning originating with the *Cancionero de Baena*, and who is a magnificent exponent of this highly individual 15thC poetic form. In addition, I have considered issues such as the dating and authorship of *LB1*.

Fundamental to my thesis is the first of the four appendices which make up ***part three***. The remaining appendices are a compilation of previously published texts and critical studies, which provide information germane to the understanding of certain chapters.

SINOPSIS

De la execración de la blasmada poesía cancioneril por parte de la crítica, Nicolás Núñez era uno de los que recibía algún espaldarazo. Hacía años Keith Whinnom editó la *Continuación* de la *Cárcel de Amor*, quedaba por estudiar su obra poética. El objetivo de esta tesis, divida en tres partes, es la edición y estudio de la poesía de Nicolás Núñez, excelente epígono de una generación consagrada al juego de la poesía o juego del amor.

Para comprender esta definición del amor como 'pasatiempo cortesano' he revisado el anticuado concepto de *amor cortés*: tamizar, poner, subrayar y reinterpretar ha sido mi primera labor. Siguiendo los ciclópeos pasos de Keith Whinnom, que ventiló una casa donde se habían concentrado los malos humos de los que echaron pestes de esa poesía, me centro -en la ***Primera parte***- en el siglo XV, abordo alguna definición del amor en el *cancionero* -desde la posición teórica del amor como *play phenomenon*-, analizo la ruptura con el canon del *amor cortés* desde algún caso significativo que orienta el género hacia esa concepción lúdica y apunto los elementos claves para entender la poesía cancioneril, vértice donde convergen las líneas: cortés, religiosa y sexual.

La ***Parte segunda*** contiene la esencia de esta tesis y aportación original. Desafortunadamente no descubrí nada nuevo sobre quién fuera Nicolás Núñez. La edición y comentario de su obra poética, ampliada con respecto al canon que presenta Alan Deyermond, precede al estudio crítico que hago de un poeta que representa el último eslabón de una etapa de aprendizaje que parte del *Cancionero de Baena* y que es magnífico exponente de los elementos, que con carácter propio, definen la poesía del siglo XV. También en esta parte atajo otros problemas como fechación y autoría de *LB1*.

Fundamental es el primero de los cuatro apéndices que conforman la ***Parte tercera***. Los restantes, ajena cosecha, reúnen una preciosa información, interesante como compilación inédita.

LA POESÍA DE NICOLÁS NÚÑEZ.

THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

MANUEL-JESÚS MORENO GARCÍA DEL PULGAR

The copyright of this thesis rests with the author.
No quotation from it should be published without
his prior written consent and information derived
from it should be acknowledged.

UNIVERSITY OF DURHAM

DEPARTMENT OF SPANISH AND ITALIAN

1996

10 MAR 1997

PRELIMINARES

DECLARATION.

None of the material contained in this thesis has previously been submitted for a degree in this or any other university.

STATEMENT OF COPYRIGHT.

The copyright of this thesis rests with the author. No quotation from it should be published without his prior written consent and information derived from it should be acknowledged.

Ni el fuego ni el agua son tan imprescindibles como la amistad
(Cicerón, *De amicitia*).

AGRADECIMIENTOS.

Muchos han sido los que, durante los años que he dedicado a esta tesis, me han ayudado a sobrevivirla. Amigos que me aman y a los que amo con toda mi alma. No quiero mencionar a nadie por miedo de, injustamente, olvidar a alguno (¡qué cabeza la mía!). En el corazón llevo a todos, a los de aquí y a los de allí; a los primeros y a los más recientes.

No hay palabras para expresar el hondo agradecimiento que debo a mi director de tesis, Professor Ian Macpherson. Gracias por su confianza, por su puerta siempre abierta, por sus contínuo apoyo; en él siempre he encontrado fuerza para seguir, tanto académica como humanamente (especialmente con la 'jubereadora').

Gracias al Dr. Carlos Alvar que me catapultó hacia Durham. Gracias al Professor Alan Deyermond por su ayuda en la *Parte segunda*. Gracias al Dr. Michael Thompson por sus minuciosas y acertadas correcciones, igualmente a María Paz y Laura por su paciente y cuidadosa revisión del texto, gracias a Catherine M. Hampton por la inextimable 'más que ayuda'. Mi agradecimiento también a la *University of Durham* y al *Department of Spanish and Italian*, al Professor Chris Perriam, a la Dra. Carmen Peña con la que me he reído incluso cuando no podía. Gracias a mi colega Ed Moffatt con el que he compartido tan poco espacio durante tanto tiempo sin un rasguño.

Gracias a mi amiga y *Principal* de Van Mildert Dr. Judy Turner, que me acogió en lo que sería por tres años mi primer hogar en Durham. Gracias a Albert F. Bokma que me lleva cobijando desde hace dos años con inmensa generosidad.

Por último, ¡no la última sino la primera!: gracias a Mercedes, mi madre, principio de todo y a quien dedico esta tesis con todo mi cariño.

ÍNDICE GENERAL.

Abstract / Sinopsis. i

Preliminares:

Declaration. Statement of Copyright. iv
Agradecimientos. v
Índice general. vi
Noticia: Referencias usadas para citar las composiciones del *Cancionero*. viii
Abreviaturas. ix

PARTE PRIMERA: FENOMENOLOGÍA AMOROSA.

Capítulo I: Teoría general del *amor cortés*.

Introducción. 2
I. 1. Dificultad de una definición general del *amor cortés*: Ambigüedad del término *amor cortés*. Características del *amor cortés* según Gaston Paris , C. S. Lewis y Myrrha Lot-Borodine. 3
I. 2. Problema de las fuentes del *amor cortés*: Origen ovidiano. Andrés el Capellán como transfondo en la poesía del *amor cortés*. La poesía de amor como juego de palabras en el ambiente cortesano. 10

Capítulo II: La fenomenología amorosa en el *cancionero* castellano del siglo XV.

Introducción. 18
II. 1. El amor como tema en la España del XV: *Los cancioneros como summa amorosa.* 20
II. 2. La crítica: Menéndez y Pelayo. Keith Whinnom. Alexander A. Parker. El problema del lenguaje: ambigüedad y conceptismo. 24
II. 3. Las fuentes: Historia del problema de la crítica. 31

Capítulo III: Elementos propios de la poesía cancioneril.

III. 1. Elementos innovadores.
III. 1. 1. El lenguaje religioso en la poesía de *amor cortés* durante el siglo XV. 35
III. 1. 2. Una poesía de la corte y para la corte. Concepción lúdica del *amor cortés*: *Play-phenomenon.* 48
III. 1. 3. Palancinería o sobre el modo de vivir cortesano. 54
III. 1. 4. El simbolismo en el léxico. 61
III. 2. Las definiciones de amor en las composiciones cancioneriles. 65
III. 3. El *secretum*: una variante más del *amor cortés* en la poesía cancioneril de fines del siglo XV. 71

PARTE SEGUNDA: EDICIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE NICOLÁS NÚÑEZ.

Capítulo IV: Biografía:
Introducción. 79
IV. 1. La personalidad de Nicolás Núñez. Nacimiento y estancia. 80
IV. 2. La generación de Nicolás Núñez. 85
IV. 3. Cuatro Núñez: Diego Núñez de Quirós, Diego Núñez, Nicolás Núñez y Núñez. 87

Capítulo V: Obra poética de Nicolás Núñez. Edición de textos:
Criterios de edición y presentación. 91
Edición de Textos: 99
V. I. Romances, glosas *a* romances *y desechas*-villancicos. 102
V. 2. Canciones. 145
V. 3. *Mote* y *glosa*, villancicos, *coplas* a villancicos. 200
V. 4. *Decires. Decir a pregunta.* 219
V. 5. *Letras.* 249

Capítulo VI: Estudio crítico:
VI. 1. Canon de la obra poética de Nicolás Núñez:
VI. 1. 1. El canon poético de Nicolás Núñez según Alan Deyermond y Brian Dutton. 259
VI. 1. 2. Posibles atribuciones: hacia una conclusión. 268
VI. 2. Estudio crítico de la obra de Nicolás Núñez:
VI. 2. 1. Las formas métricas. 275
VI. 2. 2. Estilo poético en la obra de Nicolás Núñez. 285

Capítulo VII: Conclusiones. 310

PARTE TERCERA: APÉNDICES, BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICES.

Apéndices: 315
Apéndice 1: *Medio* y *remedio*. Una lectura de dobles sentidos. 317
Apéndice 2: Glosarios. 359
Apéndice 3: La traducción de las composiciones de la 'Continuación'. 368
Apéndice 4: Fotocopias del manuscrito *LB1* (fol 42^{v}-44^{r}). 373

Bibliografía. 378

Índices.
Índice de primeros versos de las composiciones de *El cancionero del siglo XV* (Dutton, 1991). 415
Índice alfabético de autores del *cancionero.* 426
Índice de composiciones de Nicolás Núñez. 440
Índice numérico *ID.* 445
Índice de Pliegos sueltos usados. 456

NOTICIA: Referencias usadas para citar las composiciones del *Cancionero*.

Para la referencia de las composiciones que tomamos de *El cancionero del siglo XV* de Brian Dutton (1990-91) utilizamos el sistema ideado por Alan Deyermond e Ian Macpherson.

Transcribo aquí la noticia de dichos autores:

'Those working on *cancionero* poetry have become accustomed to referring to poems by their ID number in Brian Dutton et al., *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison: HSMS, 1982). The publication of Dutton with Jineen Krosgtad, *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV, Maior, 1-7 (Salamanca: Univ., 1990-91), radically changes the position, since it gives us not merely data about poems, but the text of the poem itself. A new form of reference is therefore needed. The series abbreviation *BESXV*, which some scholars have used, is clearly unsatisfactory, since it runs initial letters into roman numerals without any indication of where the break comes. This difficulty can be removed by a lower-case 's' for 'siglo': *BEsXV*.

Not all scholars possess the new seven-volume work, which is inevitably expensive. Those who do possess it need the volume and page reference; those who do not have the work need a reference to the *cancionero* from which the poem is edited, with folio number. To meet the requirements of both groups implies a long reference, which would be made inconveniently long by the addition of the ID number. We therefore suggest a reference consisting of the following elements: *cancionero* identification, folio number, work abbreviation, volume and page. The abbreviation of the *El cancionero del siglo XV* can conveniently follow the pattern suggested for the series to which it belongs: *BEsXV*, therefore *CsXV*.'

ABREVIATURAS:

Catálogo-índice: Brian Dutton, 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies).

CMP: José Romeu Figueras, 1965. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, tomo IV: *Cancionero musical de Palacio III:* Parte I: *Introducción y estudio de textos*, Parte 2: *Edición crítica de textos*. Monumentos de la Música Española, tomo XIV, ed. José Romeu Figueras (Barcelona: C.S.I.C., Instituto Español de Musicología).

CsXV: Brian Dutton, 1990-91 *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV, Maior, 1-7 (Salamanca: Univ.).

Deyermond: Alan Deyermond, 1989. 'The Poetry of Nicolás Núñez', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond e Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool: Liverpool University Press), 25-36. La cita tiene la siguiente forma: Deyermond, catalogación según 'The poetic canon', y página.

Diccionario: Antonio Rodríguez-Moñino, 1970. *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia).

FD: R. Foulché-Delbosc, 1912, 1915. *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 vols. (Madrid: Bailly-Baillière).

Manual: Antonio Rodríguez-Moñino, 1973, 1977, 1978. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, 4 vols., vols. I y II: Impresos durante el siglo XVI (1973) vols. III y IV: Impresos durante el siglo XVII, 1977 y 1978 (Madrid: Castalia).

BNM: *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 1957-63. Edición facsímile, introducción por José Antonio García Noblejas, 6 tomos, tomo I (1957): pliegos I-XLV; tomo II (1957): pliegos XLVI-XC; tomo III (1958): pliegos XCI-CXXX; tomo IV (1960): pliegos CXXXI-CLXIX; tomo V (1961): pliegos CLXX-CLXXX$^{1-5}$; tomo VI (1963): CLXXXI^{1}-

CXCIII[7], Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PBAM: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, 1973. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 14 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PBC: Antonio Rodríguez-Moñino, 1976. *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (siglo XVI), estudio bibliográfico*, University of California Publications in Modern Philology 110 (Berkeley: University of California Press).

PBL: *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres: impresos antes de 1601*, 1989. Edición en facsímile, precedida de una presentación y notas bibliográficas por Arthur Lee-Francis Askins, 2 vols.: vol I: Estudio, vol. II: Facsímile, Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 25 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PBNL: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, 1975. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 2 tomos, tomo I: estudio, tomo II: facsímile. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 20 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PBNV: *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, 1975. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 3 tomos, tomo I: estudio; tomo II: facsímile, pliegos I-IV;.tomo III facsímile, pliegos V-XII. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 18 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PBPO: *Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal*, 1982. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 2 vols: vol. I: Estudio,

vol. II: Facsímile, Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 24 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PUP: *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 1960. Edición en facsímile con prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 2 tomos, tomo I: prólogo y facsímile pliegos I-XXXIX; tomo II: facsímile pliegos XLI-LXXXI. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 7 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Suplemento: *Suplemento al 'Cancionero general' de Hernando del Castillo (Valencia 1511) que contiene todas la poesías que no figuran en la primera edición y fuero añadidas desde 1514 hasta 1557*, 1959. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia).

PARTE PRIMERA:
FENOMENOLOGÍA AMOROSA

UNIV. D'INDEM

CAPÍTULO I: TEORÍA GENERAL DEL *AMOR CORTÉS*.

INTRODUCCIÓN.

Dos son los problemas con los que nos adentramos en la teoría amorosa llamada, hasta ahora, del *amor cortés*: uno, definir qué es lo que se entiende con tal término; dos, de dónde están pendiendo los hilos que mantienen las diferentes formas de entender aquél.

Al tratar de solucionar lo que se entiende por *amor cortés* he hecho un rápido repaso de lo que la crítica más especializada ha dicho hasta el momento. Dicho repaso abarca más de un siglo de diversas tendencias: desde Gaston Paris hasta los críticos más modernos.

Parejo a las diversas interpretaciones que se han dado del *amor cortés*, han corrido las se han vertido sobre el tratado que escribiera Andrés el Capellán: *De amore*. Bajo éste se esconden las pisadas de Ovidio. Es por eso que en el segundo apartado de este capítulo recopilo esas diferentes lecturas de *De amore*.

A la hora de responder acerca de la lectura más acertada, ya lo adelanto, me decanto por la que resume Drouart la Vache en estos versitos:

> Quant je l'ao veü
> et il en ot .i. poi leü,
> la matere trop durement
> me plot, sachiez, certainement,
> tant, que j'en commençai a rire.
>
> (Andrés el Capellán 1990, 20)

Por último expondré mi posición frente a tanta teoría, que será la del juego del amor: el amor es juego, la poesía es juego. Para comprender esta definición del *amor cortés* hay que dejar, quitar, poner, subrayar y reinterpretar lo que tantos críticos han dicho sobre tan trillado concepto.

E que faria s'us truans,
Ques fenera d'amor cortes
E non sabra d'amor que es,
L'avia messa en follia?[1]

I. 1. DIFICULTAD DE UNA DEFINICIÓN GENERAL DEL *AMOR CORTÉS*:

AMBIGÜEDAD DEL TÉRMINO *AMOR CORTÉS*. CARACTERÍSTICAS DEL *AMOR CORTÉS* SEGÚN GASTON PARIS , C.S. LEWIS Y MYRRHA LOT-BORODINE.

Lo primero que se puede comprobar al estudiar el concepto de *amor cortés*, es lo difícil de acercarse o llegar a una definición del mismo, más si repasamos la extensa bibliografía sobre dicho concepto, que tiene su momento culminante de mayor producción en la década que va de los años sesenta a los setenta de nuestro siglo. Durante estos años empieza a estudiarse el *amor cortés* desde otros prismas menos convencionales que los que hasta entonces se habían adoptado.

Quizás ante el diluvio de trabajos y de opiniones -baste citar para un estudio de las diferentes teorías dos trabajos fundamentales que las resumirían, uno, el más importante, el de Roger Boase (1977);[2] otro, el de John Moore (1979),[3] más sucinto pero igualmente relevante- cabría la tentación de abandonar el concepto, como ya propusiera Keith Whinnom: 'Hemos llegado a un punto en que sería más fácil empezar de nuevo por la suposición de que no existe el llamado amor cortesano' (San Pedro 1971, I: 17-18). Por su parte Francis L. Utley en su

---

[1].- D. W. Robertson 1980, 257.

[2].- En este estudio se puede encontrar una bibliografía abundante de todas las teorías aparecidas desde 1880 hasta 1975 (pp. 140-66) con un cuadro cronológico (p. 27). Se puede encontrar una crítica a este libro por Henry Ansgar Kelly (1979, 338-42); abundan en el citado artículo las críticas negativas, sobre todo pone el acento en que: 'He produces ambiguities', para concluir al final con el autor en que: 'He frequently decides that more research is needed, and this is a conclusion to which no one can take exception'.

[3].- Al final del artículo hace una pequeña crítica del libro de Boase: *The Origin and Meaning of Courtly Love,* y termina diciciendo: 'Boase's book continues the confusion about the term *courtly love*, but it is an extremely useful survey of scholarship concerning love themes in medieval vernacular literature. It also provides an excellent bibliography' (Moore 1979, 632).

artículo 'Must we Abandon the Concept of Courtly Love?', en el que pasa revista a cuatro libros de otros tantos polémicos estudiosos americanos, afirma:

> In America today one must be valiant to use the term courtly love without radical surgery. Nothing is more fashionable than a decision to abandon any view held by a century of scholars as orthodox, for the demolition of an academic house brings excruciating joy to youthful Weathermen. (Utley 1972, 299)

Tal vez no le falte algo de razón a Utley al afirmar que el grupo que se sitúa dentro de la teoría de 'critical fallacy' tiene un excesivo radicalismo al negar rotundamente la existencia de dicho término.[4] Pero también debemos añadir que una categorización tan estricta como la que hace C. S. Lewis (1958),[5] no ayuda en mucho para comprender lo que se quiere expresar con el término 'amour courtois', acuñado por primera vez por Gaston Paris en 1883 (Paris 1983, 459-534).[6] Podríamos decir, en líneas generales, que hay una situación de confusión acerca del uso y comprensión del término *amor cortés*. En este sentido Henry Ansgar Kelly comenta, no sin cierta vehemencia:

> It should not be necessary to point out the need for caution in the use of 'courtois' or 'courtly', but it is [...]. The problem is not simply that there is a multitude of different explanations of courtly love, and that all, or most, of these explanations contain false generalisations; much

---

[4].- Según la categorización que propuso Roger Boase en *The Origin and Meaning of Courtly Love*. Este grupo está representado por D. W. Robertson Jr., John Benton, E. Talbot Donaldson y Douglas Kelly a los que sigo de cerca en este punto como ya se verá más adelante. Para una visión general de las opiniones de todos ellos remito a la serie de conferencias dadas en 1967 y reunidas en *The Meaning of Courtly Love*, publicado por F. X. Newman (1968). En el Prefacio F. X. Newman termina diciendo: 'The final impression that the conference conveyed to its audience was that "courtly love" is, after all, the name of a scholar's hypothesis, not a medieval institution [...]. It is well to remember that when we dispute the meaning of "courtly love" we are debating the validity- descriptive and heuristic- of a term medievalists invented for themselves' (Newman ed. 1968 , x).

[5].- E. Talbot Donaldson dice lo siguiente de la definición de C. S. Lewis: 'Such a definition of courtly love as C. S. Lewis's seems to be the result of a confusion on his part of literary criticism with supposedly objective historical facts which he derived mainly from the earlier literature he was examining' (Donaldson 1970, 158).

[6].- La famosa frase donde primero aparece el término dice: 'Dans aucun ouvrage français, autant qu'il me semble, cet amour *courtois* n'apparaît avant le *Chevalier de la Charrette*. L'amour de Tristan et d'Iseut est autre chose: c'est une passion simple, ardente, naturelle, qui ne connaît pas les subtilités et les raffinements de celui de Lancelot et de Guenièvre', (Paris 1983, 519). El término apareció por primera vez en un poema del trovador Pierre d'Auvergne, pero parece que no fue recogido hasta fines del siglo XIX, cuando Gaston Paris lo usó en el estudio anteriormente citado.

worse is the fact that a great many people, including competent scholars, use the term courtly love as if there were only one meaning [...]. It is not just a question of whether courtly love existed or not, but of what kind of courtly love one is talking about. (Kelly 1985, 217-23)

Y estoy de acuerdo con John C. Moore cuando afirma: 'Definitions of courtly love will continue to be advanced and rebuffed. And since the term is not found in the sources, the debate cannot be settled' (Moore 1979, 632). Hoy la crítica se ha levantado contra el término *amor cortés* y prefiere hablar de distintos tipos de amor, o más bien de diversos aspectos que encierra el término: amor adúltero, amor caballeresco, amor en las canciones de los trovadores, amor en Andrés el Capellán, amor en Dante, amor en Chaucer. Francis Utley lo dice claramente: 'There is not one courtly love but twenty or thirty of them' (Utley 1972, 322).

Esta confusión y el no poder definir el término *amor cortés* vienen de la errónea pretensión de aspirar a una total comprensión de un fenómeno que abarca más de cuatro siglos y que pasa por diferentes contextos culturales e históricos. No podemos pretender acaparar el término *amor cortés* como un signo literario de una época histórica, por la misma razón que el término *Edad Media*, como es obvio, no tiene un único significado. En esta misma línea dice Ian Macpherson:

It seems improbable that the genre remained static: its characteristics self-evidently did not remain unchanged over a period of three hundred years, nor did they survive intact their journey over the Pyrenees and their translation, literally, into another language and another culture at another time. (Macpherson, en prensa)[7]

Recientemente Rüdiger Schnell ha expresado esta misma situación de confusión, al estudiar algunas de los factores causantes de esta desorientación con respecto al término *amor cortés*. El primero de ellos es:

---

[7].- En el mismo sentido se expresó anteriormente Keith Whinnom: 'Está visto que no se puede hablar seriamente de un concepto del amor único y global que se extendiese de los trovadores a los poetas castellanos cancioneriles españoles' (San Pedro 1971, I: 16).

On ne rencontre guère de syntagme correspondant ('cortez'amor') dans la littérature médiévale. De ce fait, les chercheurs ont toujours pu affirmer que l'amour courtois était une invention de la philologie. (Rüdiger Schnell 1989, 73).

Es cierto que no está muy claro que Gaston Paris defina con tanta precisión técnica el concepto de *amor cortés* como se ha venido entendiendo, más aún, sólo está hablando del término en el 'Chevalier de la Charrette', aunque sugiere que la lírica de los trovadores se mueve en similares coordenadas. Bien es verdad que Paris ofrece algunas fuentes que pueden corroborar y justificar su tesis, pero de lo que afirma éste hasta extrapolar una teoría general que defina tres siglos de producción literaria, hay una gran diferencia y creo que sería errónea cualquier definición general. Tal y como Jean Frappier indica, Paris es el primero en utilizar dicho término. Anteriormente no aparece uso alguno del término *amor cortés* (1973, 61-96 [33-41 y 61-96]), pero, y según Frappier, Paris se refiere a un concepto, *amour courtois*, que se relaciona con 'refined elegance and generous and noble spirit' (Burnley 1980, 129). Así podríamos afirmar que el concepto *amor cortés* no es sino una invención de la crítica francesa, que sirve para definir todas las manifestaciones de amor en las cortes de Europa a lo largo de más de cuatro siglos.

En el trabajo de Gaston Paris hay tendencia a la sistematización, al igual que le ocurre, años más tarde, a C. S. Lewis: aquél agrupa los rasgos del *amor cortés* en cuatro características: 'Il est illégitime, furtif', 'l'amant est toujours devant la femme dans une position inférieur', 'Pour être digne de la tendresse qu'il souhaite ou qu'il a déjà obtenue, il accomplit toutes les prouesses imaginables' y 'Enfin, est c'est qui résume tout le reste, l'amour est un art, une science' (Paris 1883, 518-19) [8]; Lewis caracteriza el *amor cortés* también bajo

---

[8].- Un resumen de dichas características, así como de los diferentes factores que han contribuido en la formación de dicho concepto (el *Ars amatoria* de Ovidio, la forma de vida cortesana en la sociedad) se pueden ver en H. A. Kelly (1985, 217-23). En este artículo H. A. Kelly defiende que Gaston Paris de lo que está hablando cuando usa el término *amor cortés* es de un nuevo tipo de sociedad en la que se desarrolla una poesía diferente a la popular: 'Poetry is obviously not *courtois* in the same sense as society or love, and Paris frequently uses italics or quotation marks to distinguish the word in all of these uses' (Kelly 1985, 221).

cuatro rasgos: *humildad*, *cortesía*, *adulterio* y *religión del amor* (1958, 2-3).[9] Myrrha Lot-Borodine (1928, 223-42) recoge las ideas de Gaston Paris y las re-expone elaborando tres principios fundamentales:

- Reconocimiento de un principio moral en el fondo de todo pensamiento amoroso.
- Don gratuito y desinteresado de sí mismo, amor sin esperar recompensa.
- Superioridad del objeto amado sobre el amante y por ello rendida adoración.

A. J. Denomy coincide con la primera y la tercera de las características de M. Lot-Borodine y añade: 'the conception of love as ever unsatisfied, ever increasing desire' (1945, 139-207 [193]). Ante dichas caracterizaciones del concepto nos encontramos con algunos problemas: una definición de *amor cortés* basada en toda la literatura de la Edad Media es demasiado amplia para ser útil, otro problema con este tipo de fáciles clasificaciones es su carácter marcadamente inmovilista. La influencia de dos autores como Gaston Paris y C. S. Lewis ha sido enorme en los estudiosos del tema del *amor cortés*. Todas las teorías se pueden apoyar, rebatir, limitar, reenumerar, aumentar; de hecho, no se ha hecho otra cosa en la última centuria con respecto al manido concepto.

Rüdiger Schenell, y abordo la segunda de las causas de esta desorientación en el tema, afirma, y comparto su opinión, que las característicias que se dan al *amor cortés* según diferentes autores son en muchas ocasiones contradictorias:

> L'incompatibilité de certaines des caractéristiques de l'amour courtois révelées par les chercheurs est évidente: L'amour courtois serait un amour réciproque; la Dame serait inaccessible, ce serait un amour adultère; ce serait aussi un amour conjugal; pour certains, il a pour objet une femme mariée; chez d'autres, le status social de la dame courtisée reste dans l'ombre; on reconnaît à l'amour courtois un caractère platonique et ascétique, mais on lui attribue aussi les pulsions sensuelles et érotiques. L'amour courtois est-il alors l'un ou l'autre, ou bien tout cela confondu? (Schnell 1989, 74-75).

---

[9].- Keith Whinnom critica duramente a aquellos que como Lewis, Curtius (1953, 588) y Bezzola (1958-63) desarrollan una idea romántica y novelizadora de la teoría del *amor cortés*, y que hacen depender su origen del concepto que se tenía en el siglo XI en Languedoc.

Poco se ha avanzado durante muchos años en el estudio del *amor cortés* como teoría literaria, más aun, no hay una teoría precisa y global que tenga validez general. Mi opinión es que hay que ser precavido a la hora de utilizar el término, primero por la gran cantidad de explicaciones que se le dan; en segundo lugar porque es peligroso hacer generalizaciones, válidas -quizás- para las enciclopedias de literatura, pero inútiles cuando se traspasan las fronteras y los siglos y se quiere estudiar un período determinado de un país determinado; no me parece posible -me uno a la voz de Keith Whinnom- hablar seriamente de un concepto de amor único y global que se extendiese de los trovadores a los poetas cancioneriles españoles. Aunque también pienso que no habría que huir de él como si de la peste se tratase; de hecho en nuestro trabajo vamos a partir de la teoría del *amor como juego* / la *poesía como juego*, retomando (y quiero decir con ello reinterpretando a veces) una de las características que presentara C. S. Lewis: la *religión del amor*. Intentaré profundizar en ella a partir de la escuela denominada 'play-phenomenon'. Pero no se entienda aquí que voy a reelaborar características nuevas y generales del *amor cortés*, ni voy a poner en orden tanta tinta vertida en opiniones tan dispares, no defenderé una teoría nueva del *amor cortés*. Mi pretensión es releer, reinterpretar lo que los poetas cancioneriles entendían por amor en sus composiciones; ver cómo esas composiciones son un discurso de amor que participan, de algún modo, de las ideas de la sociedad.

Asiento con Huizinga en que en el tratamiento del amor, en los *cancioneros* de los siglos XV y XVI, hay una información de los modos y formas de conducta, de las creencias y estilo de vida, aunque sea para parodiar la ficción del *amor cortés*.

Mi punto de partida es que habría que, en principio, liberarse de los prejuicios que constituyen una dificultad para entender que se está hablando de una experiencia universal: la experiencia amorosa, que tiene una manifestación literaria, que no es sino producto lúdico de

la vida de la corte, es decir, un juego y entretenimiento tanto literario como vital.[10] En segundo lugar hay que tener en cuenta que hay una tradición literaria sobre la que está dependiendo dicha experiencia amorosa: quizás habría que fijarse en Ovidio o en Andrés el Capellán para comprender de lo que están hablando los poetas cuando cantan al amor -aunque esto también constituye otro problema teórico, puesto que se pueden hacer diferentes lecturas de la obra de este último. En tercer lugar -y éste es uno de los puntos cruciales de mi trabajo- hay que estudiar detalladamente los contextos desde los que estos poetas componen.

Este último punto ofrecería una visión más flexible de lo que se entiende por *amor cortés* en los *cancioneros*; posiblemente si se examinaran esos contextos en los que se escribe esta o aquella composición se llegaría a la conclusión de que todas las teorías son válidas según las coordenadas espacio-temporales en las que estén situadas. No se puede hablar igualmente de *amor cortés* en la corte de María de Champagne, que del amor que se refleja en los *cancioneros* del siglo XV en España, y dentro de éstos habría también que diferenciar según los distintos grupos en los que se producían esas composiciones, incluso hay que diferenciar individuos: no es lo mismo hablar de Juan del Encina o Jorge Manrique que del Rey Juan II de Castilla o de don Álvaro de Luna.

Me olvidaré de las características y clasificaciones, pero a la vez no renunciaré a aceptar algunas de ellas en la poesía cancioneril de los siglos XV y XVI en España. Tomaré en cuenta la tradición de la que dependen los *cancioneros*. Analizaré los contextos históricos. No elaboraré una teoría general del *amor cortés*, aunque sí examinaré alguna característica en particular que pueda tener una amplia resonancia en gran parte de las composiciones.

---

[10].- El término *amor cortés* puede ser un invento del siglo XIX, pero la realidad -tal y como afirma Joan M. Ferrante (1975)- que se esconde tras él no lo es. Ella define el término como: 'Courtly love is the expression of the ideals and values of an aristocratic class, which has its own pattern of behaviour and derives its sense of superiority by thinking and acting in ways others cannot' (Ferrante 1975, 4). Posteriormente el mismo autor afirmaría con una gran radicalidad: 'Courtly love is not a figment of a nineteenth-century imagination, not simply a useful term which we choose to preserve, but a perfectly valid medieval concept' (Ferrante 1980, 695).

Nos esforzamos en conseguir lo prohibido y siempre deseamos lo que se nos niega.
(Andrés el Capellán 1990, 71)

I. 2. PROBLEMA DE LAS FUENTES DEL *AMOR CORTÉS*:

ORIGEN OVIDIANO. ANDRÉS EL CAPELLÁN COMO TRANSFONDO EN LA POESÍA DEL *AMOR CORTÉS*. LA POESÍA DE AMOR COMO JUEGO DE PALABRAS EN EL AMBIENTE CORTESANO.

Cuando se aborda el problema de las fuentes o cuando se quiere apoyar esta o aquella teoría, cuando en definitiva se ha querido ajustar la idea del *amor cortés* con lo que se quería definir, hay dos autores a los que se recurre con asiduidad: uno es Ovidio, el otro es Andrés el Capellán. Se ha hecho depender, por muchos autores, esta poesía *cortés,* de las ideas que se desprenden de Ovidio, así como de las condiciones sociales de las cortes del siglo XVI y la nueva poesía provenzal.

En el origen ovidiano se encontraría la justificación suficiente para el transfondo sexual. Ya Gaston Paris en su estudio de *Le Conte de la charrette* (Paris 1883) se preocupa de las fuentes y advierte los múltiples orígenes; una de las cuales es el *Ars amatoria* de Ovidio. El amor que se refleja en este libro no es el *amor caballeresco* y *cortés*, aunque hay un punto fundamental en común con esos tipos: 'l'un et l'autre sont nécessairement des amours illégitimes, en dehors du mariage' (Paris 1883, 520). Y es muy curioso que al apoyar esta teoría, con un transfondo sensual, mira hacia el contexto histórico-social; fijándose en el ambiente lúdico que rodeaba a las cortes de Enrique I de Inglaterra (1100-35) y a las cortes del sur de Francia. Por otra parte, el que Gaston Paris considerara este tipo de amor como 'un art, une science, une vertu qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie' (Paris 1883, 519), viene de la falsa idea de concebir la obra de Andrés el Capellán como un tratado escolástico donde se codificarían las ideas y la teoría del amor de los siglos XII y XIII (Paris 1883, 524 y s.). La misma idea de código amoroso desarrolla Schlösser (1962) y Bezzola

(1967), 'Bossuat, Battaglia, J. J. Parry, J. Lafitte-Houssat y Paul Remy, entre otros, exponen la misma tesis' (Andrés el Capellán 1990, 17).[11]

Aunque no es mi intención, ni el propósito de este trabajo, ahondar en las fuentes,[12] sí creo fundamental, dentro de mi estudio, hacer una somera mención de *De Amore*, tanto por cuanto el tratado se ha traducido siempre con títulos en los que se incluye el término *amor cortés*, como por cuanto que hay una tradición dependiente en el siglo XV de la tradición más medieval del siglo XIII.[13] Al mismo tiempo, y ya lo decíamos anteriormente, porque se ha hecho depender la teoría del *amor cortés* de las particulares lecturas de *De Amore* de Andrés el Capellán, y quizás empezando por aclarar las pretendidas fuentes de donde han bebido los viejos teóricos, veremos con más claridad las nuevas posturas frente al debatido término.

Las lecturas que se han hecho de *De Amore* han sido tantas como las teorías que se han vertido sobre el *amor cortés*.[14] Hoy en día hay una gran reticencia a creer que Andrés el Capellán se propusiera escribir un tratado sistemático en el que se expresaran las concepciones

---

[11].- Inés Creixell Vidal-Quadra hace un buen resumen en esta edición bilingüe de las diferentes lecturas de *De amore*. Frente a esos que he señalado compartiendo la teoría de Paris, se enfrentan autores como P. Dronke, y G. Vinay que ponen en duda el carácter cortesano. Entre esas dos teorías se encuentra M. Lazar. Alan Deyermond está también situado en esta misma tesitura.

[12].- La idea general sobre el problema de los orígenes podríamos resumirla en que: no se ha terminado de resolver el problema. Hay teorías para todos los gustos, unos apoyan el nacimiento de esta poesía en la poesía goliardesca, el ambiente de la época, la influencia de la poesía popular o popularizante hispano-árabe, en la poesía eclesiástica latina. Para una visión general sobre este punto se puede consultar la obra de Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. El trabajo de Urban Tigner Holmes (1948) ofrece un resumen de las antiguas teorías acerca del problema de las fuentes. Otros trabajos más modernos que se pueden consultar son: los de Moshé Lazar (1964), éste no defiende un origen cristiano, sino como consecuencia de las cruzadas, por el desarrollo comercial habido entre oriente y España; Anthony Van Beysterveldt (1972), se basa en las teorías de Bezzola y A. Jeanroy que emparentan su nacimiento con el misticismo y cristianismo, pone en duda la procedencia árabe, teoría que fue fuertemente defendida por Denomy, Otis Green, Menéndez Pidal, Moshé Lazar, H. J. Chaytor. Un resumen de las teorías existe en la tesis doctoral de Käthe Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik* (Malburg: G. H. Nolte, 1937) [no consultado]. Jesús Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana* (1980). Theodore Silverstein (1949-50, 117-26).

[13].- Para un resumen del contenido de *De Amore* véase Moshé Lazar (1964, 268-78).

[14].- Un resumen de los diferentes puntos de vista e interpretaciones se pueden ver también en Toril Moi (1986, 11-33 [14]).

sobre el amor. Cada vez es más aceptada la idea de que así como el *amor cortés* no ha existido como teoría, en tanto que sistema, del mismo modo parece poco aceptable creer que Andrés el Capellán estuviera escribiendo un tratado de amor que expresara las verdaderas creencias de la atmósfera cortesana a la que servía.

Entre otros, W. T. H. Jackson llega a la conclusión de que Andrés no está escribiendo un tratado sistemático del *amor cortés* (Jackson 1958, 243-51), también afirma que los dos primeros libros no pueden ser tomados como una seria expresión de amor. La definición que da Andrés no es nada espiritual, no hace mención a ningún aspecto intelectual o espiritual del amor, sino a algo pasional y enteramente sexual. No hay más que comparar la definición de Hugo de San Victor sobre la concupiscencia y la descripción de amor de Andreas Capellanus, se puede ver que son más o menos idénticas:

> Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immmoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri. (Andrés el Capellán 1990, 54)

La definición que Hugo de San Victor da sobre la concupiscencia es:

> Eodem modo concupiscentiam esse dicimus in irrationalibus inconsultam quandam et materialem es naturali motu aut consuetudine in mutabilibus incontinenter ingenitam passibilitatem et irrationabilem corporis voluptatis continuitatem ... ibus et divinis nominatur. Corporalium quidem concupiscentian ostendit sive quando in spiritualibus et divinis nominatur. Corporalium quidem concupiscentiam definiens esse passibilitatem quamdam, sive passionem, id est dominantem affectionem, inconsultam quidem, quia ratione non fertur sed trahitur temerario appetitu in ea, quorum delectatione afficitur; et materialem, id est ex carne et ex sensu carnalisurgentem, et carnalia et sensibilia apparentem, passibilitatem dico ingenitam aut ex naturali motu, quando scilicet secundum naturam est appetitus eius; aut ex consuetudine in ipsis mutabilibus incontinenter habita, quando extra naturam vel contra fertur desiderium illius.

Los diálogos en *De Amore* muestran ironía y un vívido sentido de ridículo. Se podría decir que Andrés escribió el libro con 'tongue in cheek'. En la segunda parte del libro se afirma que amor significa 'love-affair'. Sin embargo, en la tercera parte se cambia el tono y parece

mucho más serio. Pero ¿cómo reconciliar estas contradicciones?. Una solución sería decir que los dos primeros libros tienen un carácter irónico y el tercero representa el verdadero punto de vista del autor; lo cual significaría un acuerdo con críticos como Robertson, Donaldson y Benton.[15] Personalmente pienso que él intentó divertir con su tratado; Drouart la Vache (1290), más cercano que nosotros en el tiempo y al ambiente de Andrés, lo encontró bastante placentero, provocándole la risa, síntoma del carácter jocoso con el que se pudieran leer la primera y segunda partes del libro y del sentido del humor de Andrés el Capellán:

Quant je l'ao veü
et il en ot .i. poi leü,
la matere trop durement
me plot, sachiez, certainement,
tant, que j'en commençai a rire.
(Andrés el Capellán 1990, 20).[16]

Estoy de acuerdo con la interpretación que hace Betsy Bowden de que nuestro tratadista ha aprendido a *jugar con las palabras* (Bowden 1979, 71-76), y es esto lo que hace reír a alguien más cercano en el tiempo que nosotros. Este 'juego de palabras' va a ser uno de los elementos fundamentales que encontraremos en la poesía cancioneril española de los siglos

---

[15].- D. W. Robertson hace un estudio de lo lógico o ilógico de los dos primeros libros, a través de un cuidadoso análisis de los cinco primeros capítulos del Libro I. Su conclusión es que: 'Andreas was not concerned with what has been called "courtly love" at all' (Robertson 1953, 145). Aún cuando habría que precisar que es defensor de que tanto el primero como el segundo libro son irónicos, mientras que el tercero es serio y contiene el verdadero pensamiento de Andrés. Por lo que su tratado no sería sino un coherente ataque a las doctrinas del amor profano y apoyo de las teorías agustinianas de la caridad y del carácter enoblecedor del amor. E. Talbot Donaldson (1968, 119-47 y 1970, 154-63) se opone a la teoría agustiniana apoyada por Robertson y afirma que Andreas ha medievalizado el tema del amor adúltero ovidiano. John F. Benton, quince años antes que Toril Moi, expresaba la misma confusión de ideas en los críticos: 'One school of thought accepts it is a serious book, an "exposition of *courtly love*"; another considers that Andreas wrote *tongue-in-cheek* descriptions of actual courtly practices without any intention of condemning them; a third school sees *De amore* as a humorous and ironic condemnation of concupiscence not concerned with *courtly love* at all.' (Benton 1961, 551-91 [580]).

[16].- Esta misma idea es apoyada por D. W. Robertson, Jr. (1953, 145, la nota 4), que hace notar cuan fácilmente los medievalistas han olvidado, cuando no rechazado, el sentido del humor en la Edad Media: 'Generally, potentialities for humour in the Middle Ages are neglected by literary scholars. The observation of C. T. Flower (1943, 5) deserves profound consideration: In the Middle Ages men were very practical and found little use for sentiment; in their spare moments they were humorists rather than romantics.'

XV y XVI y que pudiera ser heredero de aquella tradición cortesana. El *De Amore* de Andreas el Capellanus es una caricatura de los conceptos amorosos que se manejaban en la corte de María de Champagne.[17]

Pedro M. Cátedra llega a la misma conclusión cuando afirma:

> Pensamos que de forma ininterrumpida en la tradición occidental el tratadismo amoroso ha ido expresándose muy a menudo en clave humorística o relativizando sus principios doctrinales por medio del recurso a la parodia. El sospechoso escolasticismo del tratado de Andrés el Capellán, su más sospechosa democracia amorosa, entre otras cosas, pueden un capítulo más de esta relativización cómica que ya percibimos en la obra de Ovidio cuando remonta con la sonrisa el naturalismo de Lucrecio, pero que, en nuestra literatura, alcanza los años jánicos de los Reyes Católicos y puede producir cosas como una prostituta profesional, además de la bruja rufiana (Cátedra 1989, 14).[18]

Al hablar más arriba de 'la corte', quisiera también resaltar con ello otra característica que heredará la poesía cancioneril española y que me parece sumamente importante. Este tipo de poesía, al igual que la doctrina expuesta en *De Amore*, se desarrolla en la corte, en un ambiente elitista, a diferencia de la poesía más tradicional o popular: 'La doctrine amoureuse qu'expose le Chapelain apparaît d'une inspiration très aristocratique [...]. La pauvreté est un obstacle au véritable amour, car elle ne permet pas d'accomplir des nobles actions' (Zumthor 1943, 178-91). Igualmente Zumthor aborda esta idea refiriéndose a los de clase social baja, 'les paysans': 'Il est donc absolument inutile de les instruire dans la doctrine amoureuse' (1943, 191).

Mi opinión después de leer el tratado es que hay una fuerte ironía. De hecho en algunas ocasiones la dama no entiende lo que se está diciendo. Me parece acertadísima la opinión de C. Buridant sobre *De Amore*: tiene 'un fondo de anécdotas picantes y conversaciones imaginarias

---

[17].- Sobre el autor, la fecha de composición y el ambiente en que se movería Andrés el Capellán remito a la introducción que hace Inés Creixell (Andrés el Capellán 1990, 11-14).

[18].- Más adelante repite esta misma idea emparentando el tratado de Andrés el Capellán con el de Juan Ruiz: 'Otros, como Andrés el Capellán o como Juan Ruiz, se situaban en la ladera de la parodia' (Cátedra 1989, 50).

-*nugae curialium*-, así como algunos motivos de romances y "lai" que sazonan una humorística obra didáctica [...]. El amante mundano y el piadoso misógino están hechos para aparecer igualmente atroces por medio de una dialéctica que está tanto en el escolástico "sic et non" como en el Ars amatoria-Remedia amoris de Ovidio' (Andrés el Capellán 1990, 18).

Siguiendo con estos perfiles generales del primer capítulo quisiera también dejar claro mi punto de vista, desde el que mi estudio irá poco a poco tomando cuerpo. Si hay algo que me interesa, ya se habrá adivinado, es no hacer grandes generalizaciones. Me interesa particularizar en un campo de mi estudio, quiero acudir a los contextos, intentando no forzar teoría alguna para interpretar un texto; esto supondrá en algunas ocasiones que las cosas no encajen, pero prefiero que algo se quede sin una explicación a tener que forzar un dato.[19] Por ello me inclinaría a pertenecer al grupo de los investigadores que Donald Kagan llama *splitters* y no a los *lumpers*:

> My colleague Donald Kagan believes that the most significant line of division among historians is [...] the one that separates the lumpers from the splitters. Historians who are splitters like to point out divergences, to perceive differences, to draw distinctions. They shrink away from systems of history and from general rules, and carry around in their heads lists of exceptions to almost any rule they are likely to encounter. They do not mind untidiness and accident in the past; they rather like them.
>
> Lumpers do not like accidents; they would prefer to have them vanish. They tend to ascribe apparent accidents not to the untidiness of the past itself but to the untidiness of the record of the past of to the untidiness of mind of splitting historians who are willing to leave the temple of Clio a shambles. Instead of noting differences, lumpers note likenesses; instead of separateness, connection. The lumping historian wants to put the past into boxes, all of it, and not too many boxes at that, and then to tie all the boxes together into one nice shapely bundle (Hexter 1979, 241-42).

---

[19].- En este sentido pretendo seguir el acertado juicio y consejo de E. Talbot Donaldson: 'The result is that a student who has been taught a definition of courtly love before he approaches medieval love poetry finds himself constantly having to bend the definition in order to fit the poetry, or -to bend the poetry in order to fit the definition' (Donaldson 1970, 155).

Hasta aquí han sido delineadas las principales características de lo que la crítica ha dicho del *amor cortés*. Concepto manido que poco a poco ha ido perdiendo significado. El *amor cortés* -quedémonos con el término, vaciándolo de sentidos generales- es un concepto que visto desde la poesía cancioneril castellana cuenta con un significado y características muy peculiares, pero que es heredera de algunas de las características que ya observaron algunos críticos: es una actividad lúdica en cuanto que participa de un juego de creación literaria, es un juego cortesano, que refleja unas formas y modos de vivir; además es un juego donde hay que demostrar habilidad e ingenio, donde la ironía y el juego de palabras son elementos constituyentes fundamentales.

Al analizar la obra de Nicolás Núñez en el capítulo VI no mencionamos, ni una sola vez, el término *amor cortés*, pero, sí hablamos de las características de la poesía en los siglos XV y XVI en los *cancioneros*, algunas de ésas son herederas de las que ya se señalaran para el *amor cortés* y por supuesto algunas de las que Andrés el Capellán definiera.

Las reglas que propone están incluidas en la novela artúrica que se incluye en el libro I (E: 'Habla un noble a una dama'), algunas de estas reglas aparecen otra vez en el libro II. En el libro I aparecen un total de doce, en el *libro II* son 31. Las que se señalan en el libro II están muy cerca de algunos de los tópicos de la poesía cancioneril. Abusando de lo larga que pueda resultar la cita copio aquí las 31 reglas:

1. El matrimonio no es excusa para no amar.
2. El que no siente celos no puede amar.
3. Nadie puede estar compremetido con dos amores.
4. Se sabe que el amor siempre crece o disminuye.
5. Lo que el amante obtiene sin que lo sepa su compañero no tiene ningún sabor.
6. El hombre sólo puede amar a partir de la pubertad.
7. Los amantes deben guardar luto dos años por la muerte del amado.
8. Nadie debe verse privado del amor sin una razón válida.
9. Nadie puede amar si no es incitado por el amor.
10. El amor siempre acostumbra a huir de la casa de la avaricia.
11. No conviene amar a una mujer con la que uno se avergonzaría de casarse.

12. El verdadero amor no desea otros abrazos que los de su amada.

13. El amor divulgado raramente acostumbra a durar.

14. Una conquista fácil hace el amor despreciable; una difícil lo hace valioso.

15. Todo amante debe palidecer en presencia de su amada.

16. El corazón del amante se estremece al contemplar de repente a la amada.

17. Un nuevo amor destruye el anterior.

18. Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor.

19. Si el amor disminuye, desaparece rápidamente y raras veces renace.

20. El enamorado siempre está temeroso.

21. El deseo de amar crece siempre con los celos verdaderos.

22. Los celos y el deseo de amar siempre crecen al sospechar del amante.

23. Poco duerme y come aquel a quien hacen sufrir sueños de amor.

24. Toda la actividad del amante termina en el pensamiento de la amada.

25. El verdadero amante considera bueno sólo aquello que cree que complace a su amada.

26. El amor no puede negar nada al amor.

27. El amante no puede hartarse de las caricias de su amada.

28. La más pequeña sospecha incita al amante a pensar lo peor de su amada.

29. No puede amar el que sufre una pasión excesiva.

30. El verdadero amante está continuamente obsesionado por la imagen de su amada.

31. Nada impide que una mujer sea amada por dos hombres, ni que un hombre lo sea por dos mujeres.

(Andrés el Capellán 1990, 362-65).

CAPÍTULO II: LA FENOMENOLOGÍA AMOROSA EN EL *CANCIONERO* CASTELLANO DEL SIGLO XV.

INTRODUCCIÓN.

Después de haber considerado unas posibles teorías generales del *amor cortés*, vamos a ver cómo se aborda el problema en la poesía cancioneril del XV en España. Aún cuando Menéndez y Pelayo reclamaba en algún momento un mayor trabajo crítico, bibliográfico, filológico e histórico, conocidas de todos son las críticas que dejaron congelados y abandonados los trabajos y estudio del *cancionero*.

Fue Otis Green el primero que llamó la atención sobre el nuevo camino que habría que seguir en el estudio de la poesía cancioneril (véase por ejemplo Green 1949). Posteriormente Pierre Le Gentil hizo un valioso estudio (1981, anteriormente 1949) que revalorizó esta poesía; pero la revolución en los estudios de la poesía cancioneril vino de la mano de Keith Whinnom (basta con que se comprueben sus trabajos de 1968, 1970 y 1981). A partir de su original trabajo han venido otros, no menos importantes como los de Roger Boase -haciendo un estudio socio-literario del fenómeno-, Alexander Parker (1986) -que tanta polémica creó- y el de Pedro Manuel Cátedra (1989) -que escribe una historia de lo que de verdad y parodia hay en lo que podemos leer del amor en algunos textos universitarios-. A parte nos encontramos con trabajos más específicos de los estudiosos de nuestra poesía del siglo XV como: Maxime Chevalier, Alan Deyermond, Jeremy Lawrance, Ian Macpherson, Donald MacGrady, Francisco Rico, Nicasio Salvador Miguel y otros más, que han ido no sólo llenando los huecos que ya señalara Menéndez y Pelayo, sino también formulando nuevas hipótesis para una teoría amorosa del tan manido concepto de *amor cortés*, no siempre válido en contextos peninsulares.

Los nuevos investigadores están ya trabajando en la línea que marcara Keith Whinnom. Sólo baste con mirar las actas de congresos y veremos cómo se van estudiando poco a poco

los poetas cancioneriles desde una nueva perspectiva. Un ejemplo de esto lo tenemos por ejemplo en la siguiente cita:

> Se llega así a una suerte de *contrafacta* de los modelos más trágicos que entonces campeaban por los cancioneros castellanos. Esta nueva utilización semántica del lenguaje, junto con la complejidad poética basada en el ingenio retórico y en el desarrollo de los procedimientos conceptistas, facilitaba el cuestionamiento e incluso la negación del tan explotado 'amor cortés' desde los mismos mecanismos conceptistas que lo soportaban [...] De todas maneras el tópico, de puro manoseado, se estaba agotando. (Toro 1994, 1086)

Del mismo modo se están llevando a cabo tesis doctorales desde este misma aproximación:

> Cela m'a conduit à nuancer une autre idée reçue au sujet de l'amour au XVe siècle. A la lumière de ce nouveau métissage culturel dont témoignent essentiellement les *Chansonniers* et le oeuvres en prose qui s'y rattachent, il me semble difficile de continuer à parler d'*amour courtois* pour faire référence au phénomène amoureux tel qu'il se produit dans les cours littéraires des premiers règnes du *Cuatrocientos* castillan. (Heusch 1993, 238)

En este capítulo estudiaré cómo la crítica se ha acercado a la poesía de *cancionero* castellana que se desarrolla entre los años 1430 y 1520. Igualmente señalaré algunas de las características de esta poesía; delimitar algunas nos llevará a comprender el nuevo significado del *amor cortés* en la poesía cancioneril.

Y verás como se encienden
las mis coplas en tormentos
tan altos en pensamientos
que muy pocos los entienden.[20]

II. 1. EL AMOR COMO TEMA EN LA ESPAÑA DEL XV:

LOS CANCIONEROS COMO SUMMA AMOROSA.

Ya Roger Boase señala al principio de su trabajo *The Troubador Revival* una cita que es bastante ilustrativa del momento histórico y los intereses literarios del momento:

> Costumbre es en España entre los señores de estado que venidos a la corte aunque no estén enamorados o que pasen de la mitad de la edad, fingir que aman por servir y favorecer a alguna dama, y gastar como quien son en fiestas y otras cosas que se ofrescen de tales pasatiempos y amores, sin que les dé pena Cupido. (Boase 1978, v).[21]

Más adelante subraya cómo incluso fuera de las fronteras españolas era conocido este fenómeno cultural de componer versos amorosos. En 1538 Benoît de Cour en su comentario a *Les Arrêts d'amours* de Marcial d'Auvergne (1731, I: 389-90, núm. 40) escribió: 'Nulla enim gens frequentior, proclivior ad describendum amores, quam Hispanorum' (Boase 1978, 3).

Componer versos y tener habilidad para improvisarlos era considerado un signo de nobleza (Gerli 1993, 10). Así un tercio de las composiciones que encontramos en los *cancioneros* fueron escritas por la alta nobleza. Cuando se quiere describir a don Álvaro de Luna se dice de él que: 'Fue enamorado en todo tiempo; guardó gran secreto a sus amores. Fizo muy vivas e discretas cançiones de los sus amores' (Crónica 1940, XVIIIL: 207). Así mismo Juan Alfonso de Baena destaca el ser 'amador, e que siempre se preçie e se finja de ser

---

[20].- Guevara, 'El seso turvio pensando' [ID 0856, 11CG, fol 102^{r-v}; *CsXV*, 5: 263-64; vv. 25-29].

[21].- Roger Boase toma la cita de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1989, Ms. bat. I, quinc. I, diálogo 28).

enamorado' (Baena 1949, 10), como una de las cualidades que debe poseer el que es poeta, además de discreción, buen juicio y erudición.

Se podrían dar más testimonios del eco de la poesía amatoria cancioneril en otros textos, baste con éstos y con ellos la prueba más obvia: la copiosa producción e ingente obra de recopilación que encontramos en los *cancioneros*, desde el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* hasta el *Cancionero general.*

La antología más extensa de este tipo de poesía es el *Cancionero general* de 1511, recopilado por Hernando del Castillo; elaborado a lo largo de veinte años y dedicado a un noble valenciano: el Conde de Oliva. Este *cancionero* contiene más de mil poemas de un total de ciento sententa poetas, pero tendremos tiempo más adelante de examinarlo más detalladamente.

Adelanto una afirmación a partir de este somero dato: nuestros cortesanos del siglo XV estaban participando en un juego literario, que es el juego del amor; juego arcádico- literario en el que los nobles componían febrilmente sus *falsos y fingidos males de amor.* Y algo importante que demuestra la afición y el gusto por esta poesía es que este *cancionero* (*11CG*) fue una y otra vez reeditado o reelaborado a lo largo del siglo XVI. En estas reediciones el trabajo de compilación tiene un carácter también propagandístico en dos sentidos: uno, el propagar una forma y un estilo propios; otro, el de promocionar a aquellos poetas que pertenecían al círculo valenciano de amigos de Hernando del Castillo (Alvar 1991, 490), y en su caso a los poetas sevillanos. Quisiera que este dato no pasara desapercibido, pues es muy posible que existieran varios grupos poéticos, uno de ellos el que se reúne en torno a la corte Castellano-leonesa (Rioseco-Valladolid), y otro el que se formaría en torno a los nobles valencianos, una corte, ésta, indudablemente esplendorosa, aunque efímera.

Cuando autores como Juan II o Don Álvaro de Luna -con quince composiciones en el *cancionero*- componen versos, no lo hacen porque quieran que se les considere poetas, sino que están participando y a la vez promoviendo el ritual cortesano. Esto por una parte quiere

decir que los *cancioneros* encierran un fenómeno socio-cultural, más que una colección de obras individuales con un exclusivo afán literario. De aquí las propias características estilísticas que crea esta poesía. En los *cancioneros* se reflejan una actitud social que conforma uno de los elementos fundamentales del entretenimiento en la corte, consistente en mostrar la habilidad de componer un tipo de canciones, a partir de unos patrones que pudieran ser o no -ahora no es importante saberlo- copia temática del *amor cortés*. Por lo que, lo repetitivo del *cancionero* no es tanto un aspecto negativo, cuanto un síntoma de un hecho social. Literariamente esto también tiene una consecuencia: si hubiera un origen en aquellas fuentes Ovidianas, de Andrés el Capellán o de los trovadores provenzales, no menos importante es que este gusto por las composiciones es en algún sentido una moda nueva, aunque quisiera que no se confundiera esto con el término que usara C. S. Lewis 'new sentiment', que tiene que tener nuevas características, tanto en el fondo como en la forma; lo que en definitiva quiero decir es que esta poesía está cargada de 'contextualidad', y será el contexto lo que hará posible la comprensión de ella, pero de esto hablaremos un poco más adelante. Como afirma M. Gerli:

> La concepción del amor desarrollada por los cancioneros se complica, pues, y se nutre no sólo de distintas voces y tradiciones literarias, sino de ideas científicas, filosóficas y sociales medievales. (Gerli 1994, 15)[22]

El hecho de la poesía cancioneril es uno de los fenómenos más singulares de la literatura española, abarcando un período de ciento cincuenta años, que influye en la poesía del XVII. No son ajenos a esta poesía autores como Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Quevedo o Góngora. No sólo encontramos en ellos ecos directos ('muero porque no muero') de la poesía de *cancionero*, sino que elementos propios de éste, como el conceptismo, el juego

---

[22].- Con la inclusión de esta cita y de nuevos conceptos: 'ideas científicas y filosóficas' no se entienda que quiero abordar un nuevo rumbo. Tómese en cuanto a las otras dos características, fundamentalmente en cuanto a las sociales. Aunque téngase la seguridad de que intervienen esas nuevas ideas, no sólo en esos planos, también en el teológico. Más abajo hablamos del concepto de 'cultura del amor'.

de palabras y la paradoja los encontraremos en muchos de los versos de nuestros poetas del Siglo de Oro.

Ciertamente es una poesía repetitiva, sin duda hay unas restricciones que pueden hacerla monótona, por supuesto que no todos los poemas y todos los poetas tienen el mismo valor. Sin embargo, no quiero repetir la idea de algún crítico diciendo que el *cançionero* es un poema único con innumerables variaciones. Hay que diferenciar. En los poetas más inteligentes hay una recreación del tema del amor, con un estilo propio que caracteriza a la poesía cancioneril.

Si pudiera definir la cultura del siglo XV con un término elegiría el de 'testimonio de una cultura del amor'. Quedando ésta de manifiesto en obras de todo tipo, desde un compendio de teoría amorosa como el *Breviloquio de amor y amiçiçia* de Alfonso Fernández de Madrigal (Cátedra 1989), hasta la magnánima obra, como decimos, de producción poética del cuatrocientos y principios del siglo XVI, pasando por tratados médicos.

II. 2. LA CRÍTICA:

MENÉNDEZ Y PELAYO. KEITH WHINNOM. ALEXANDER A. PARKER.
EL PROBLEMA DEL LENGUAJE: AMBIGÜEDAD Y CONCEPTISMO.

Muchos de los críticos condenaron la poesía amatoria cancioneril, quizás guiados por las opiniones del intocable maestro, Marcelino Menéndez y Pelayo, que desacreditó y relegó con gongorinas expresiones -'turbamulta de poetas aristocráticos', 'balumba de versos insignificantes', 'enorme hacinamiento de la lírica cortesana aristocrática'- a los poetas y por ende la poesía que se encierra en los *cancioneros* (Menéndez y Pelayo 1919, 201-03).[23]

A pesar de los innumerables dardos lanzados contra esta poesía, alguna y acertada lanza parte Menéndez y Pelayo por ella cuando trata del *Cancionero general*:

> Conviene huir, pues, del cómodo sistema de condenar a carga cerrada esta poesía sin leerse, esto es, poniéndola en relación con los elementos sociales y con el medio en que se desarrolló. (Menéndez y Pelayo 1944, III [XIX]: 219).

Los pioneros en un nuevo planteamiento de los estudios de la poesía cancioneril castellana fueron Otis Green -'This poetry is not just a mere jumble of far-fetched superficialities' (Green 1949, 247)- y Pierre Le Gentil. Ellos estudian la poesía cancioneril española desembarazándose de los prejuicios que marcara Menéndez y Pelayo y compartiendo la misma teoría de que la literatura española se deja explicar fácilmente como una faceta de la común tradición cultural de Europa occidental. Ante este punto de vista hay reacciones como

---

[23].- La mayoría de las negativas opiniones de Menéndez y Pelayo sobre la poesía de *cancionero* las recoge Keith Whinnom (1981, 9-10, en la nota 5 (pp 89-90) de *La poesía amatoria de los Reyes Católicos* podemos encontrar a los que siguen el mismo camino crítico de Menéndez y Pelayo). Todas ellas recogidas de la *Antología de poetas líricos castellanos*, la cual salió en retazos, entre 1890 y 1906. Whinnom cita por la *Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo* (1944-45, XVII-XXVI), ocupándose de la poesía cancioneril en le tomo III de la *Antología* ([XIX] de las *Obras*, pp. 125-220). Estas críticas también están recogidas en Brian Dutton (1990-91, v). Gerli opina: 'De igual manera, motivados por el compromiso ideológico de sostener la legitimidad de una cultura hispánica esencialmente popular, tradicional y arcaizante, investigadores tan destacados como Ramón Menéndez Pidal y Pedro Salinas se negaron a conceder toda virtud a la erudita poesía cortesana [...]. Francisca Vendrell de Millás [...] declara que éstos (*cancioneros* del siglo XV) sólo contiene "frías y anodinas composiciones en el lenguaje más artificioso e insípido que se haya podido usar nunca' (Gerli 1949, 27).

la de Reto R. Bezzola, que distingue entre *literatura cortés* y *literatura de corte* (Bezzola 1958-67), y la de Anthony Van Beysterveldt, que afirma que 'la poesía amorosa del siglo XV castellano es algo más que el pálido reflejo, el anémico transplante al suelo castellano de un género que ha tenido su origen y su florecimiento en otras regiones' (Beysterveldt 1972, 101).

Pero la verdadera revolución en los estudios sobre la poesía cancioneril fue llevada a cabo por Keith Whinnom, especialmente a partir de sus estudios sobre el *Cancionero general.* Desde sus ya clásicos y citados ensayos se ha construido toda una metodología de acercamiento a esta poesía.

Whinnom destaca tres defectos a la hora de acercarse a la poesía del *amor cortés.* El primero es que se han mezclado los textos y los autores sin preocuparse de la cronología. Otro es que no se ha distinguido bien entre los diferentes poetas: tan pronto como profundizamos en el estudio de las obras, nos damos cuenta de que tenemos que ver con personalidades distintas. Pero el error más grave de los análisis temáticos es que los críticos han leído los versos ateniéndose sólo al sentido literal, sin sospechar siquiera que se pudieran leer en otro sentido, sin entenderlos. Como consecuencia se ha desarrollado una escuela e interpretación *idealista* del *amor cortés* (Whinnom 1981, 33).[24]

Ante ese panorama Whinnom recciona señalando cinco importantes problemas a la hora de estudiar esta poesía, algunos ya mencionados en el párrafo anterior:

-El gran número de poetas cortesanos.

-La diferencia de calidad.

-La inaccesibilidad de esta poesía.

-Su ininteligibilidad.

-La visión romántica de los críticos del XIX.[25]

---

[24].- La misma postura 'antiidealista' es expresada por Royston Jones, frente a la que se sitúan autores como Pedro Salinas (1945) o Alexander A. Parker (1986).

[25].- Victoria Burrus los compendió en: 'Poets at Play: Love Poetry in the Spanish *Cancioneros*' (1985, 9).

La posición de Whinnom y el enfrentamiento con la corriente idealista de Alexander A. Parker, fueron causa de una abierta polémica entre ambos que yo ahora no quiero resucitar aquí.[26]

Hoy es bastante difícil encontrar críticos que estén dentro de una corriente de pensamiento idealista, novelizadora o que hagan un *totum revolutum* de la poesía cancioneril, debido por una parte a una nueva comprensión del *amor cortés* (véase por ejemplo la escuela norteamerica que prácticamente elude -anula- el término *amor cortés*); por otra, y dentro de un marco geográfico más reducido, a los estudios impulsados por las teorías de Whinnom. Aunque no debemos ocultar que hay críticos, como J. M. Aguirre o Jesús Menéndez Peláez, que no están en la misma cuerda y tratan de comprender conjunta y globalmente toda la producción cancioneril, atendiendo a planteamientos tan generalizadores como los que propusiera C. S. Lewis. Pero son los más los que se han acercado a esta poesía con los planteamientos metodológicos que propuso Keith Whinnom.[27]

La revolución que Whinnom realizara en los estudios de la poesía cancioneril la resume él mismo con estas palabras:

> Lo único que he intentado hacer es sugerir que la tradicional condena de estos versos no se puede justificar y que el desprecio general de esta clase de versos está basado en varios malentendidos, y subrayar dos proposiciones fundamentales. Una es que estamos ante una poesía cargada de un velado y ambiguo erotismo, y he tratado de insinuar, si no demostrar, que muchos versos se pueden calificar de picantes más bien que de insulsos. La otra es que la sutileza y la ingeniosidad conceptista de algunos poetas son tales que exigen muchísima más

---

[26].- La polémica se encuentra en Keith Whinnom (1981, 21-33 [21-22] y 93 nota 29). Y la respuesta de Alexander A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680,* (1986, 54-59). Son varios los críticos que se han ocupado de esta polémica: Roger Boase (1984-85, 67-73); Arthur Terry (1988, 169-76). Terence O'Reilly (1992-93, 53-76).

[27].- Entre ellos podremos señalar a Pedro M. Cátedra, John Crosbie, Joaquín González Cuenca, Ian Macpherson , Angus MacKay, Francisco Rico, Jane Yvonne Tillier y Jane Whetnall entre otros. El primero se muestra un tanto irónico en el tema, descolgándose con frases como: 'La lectura que Matfré nos ofrece de sus propios correligionarios está marcada por un conservadurismo ético que acaso nunca fue lo extraordinario y que hemos considerado propio del romanticismo teórico tan blasmado por la moda de ahora' (Cátedra 1989, 47-48).

atención de la que han recibido, y que estos versos nos plantean, por su ambigüedad, gravísimos problemas de interpretación (Whinnom 1981, 88).

Son, por tanto, dos los problemas con los que nos topamos en esta poesía: el primero es que nos encontramos con un lenguaje ambiguo, cargado de dobles sentidos, que encierran un significado erótico; el segundo, es que es una poesía diamantina, difícil de penetrar por el uso conciso, sutil y original de la palabra. Hay, en las 'ingeniosas ocurrencias verbales', un cambio en la poesía cuatrocentista, encaminándose hacia ámbitos lúdicos por medio de la expresión conceptuosa.

En *La poesía amatoria* Whinnnom define la poesía cancioneril como una poesía intelectual o metafísica que reúne las siguientes características: 'Concisión lapidaria, conceptos originales, ingeniosos y a veces picantes, y oportunas ocurrencias retóricas, métricas y verbales' (Whinnom 1981, 17). Él hace una nueva lectura -no en todos los poemas- desde una perspectiva erótica.

En la poesía de *cancionero* 'el gran problema es que no tenemos que enfrentarnos ni con metáfora ni con el sentido literal, sino con la ambigüedad, una ambigüedad pensada y buscada'. No es que Whinnom esté afirmando que la primera lectura es la erótica, sino que en la ambigüedad de los dobles sentidos hay varias lecturas, y una de ellas pudiera sugerir la lectura erótica. Evidentemente con esta afirmación lo que se está replanteando es la concepción idealista del *amor cortés*. Es posible que los temas, en apariencia, no cambien: el sufrimiento del amante es un tópico que se convierte en la 'piedra de toque'; pero, al cambiar el lenguaje hacia un mayor conceptismo, al evolucionar hacia la ambigüedad, es obvio que esto afectará, en mayor o menor grado, a que los temas no sean sino los dulces ropajes de, a veces, indecibles (por lo indecente) significados.

Donde quizás antes se vieran finos poemas del más dolido sentir, en los cuales el amante encontrara la gloria al morir, Whinnom nos ha ampliado ese paradójico e indefinible sentimiento de amor a coordenadas no sólo eróticas, sino también en algunos casos obscenas (Whinnom 1991, 37).

Ya va siendo clásico recurrir a Guevara, que, efectivamente 'representa una remodelación de los principios más "puros" del amor cortés' (Cátedra 1989, 66) y citar versos de la esparsa 'A su amiga, estando con ella en la cama' [ID 6168, 11CG, fol 105r; *CsXV*, 5:], o también de la composición: 'Porque estando él durmiendo le besó su amiga' [ID 6154]:

> Difícilmente pueden ser considerados dentro del ámbito amoroso más tradicional, puesto que rompen uno de los principios fundamentales de la teoría amorosa cortesana [...]. Los aspectos más puramente físicos de la relación no eran poetizables. (Toro 1994, 1086)

El delicado e idealizado velo del *amor cortés*, parece, al menos en gran parte de la poesía del XV en España, teñirse de realidades en algunos casos pornográficas, tan alejadas éstas del refinado arte del *amor cortés* de la escuela gallego portuguesa.[28] En algunas ocasiones -sorprendentemente- el uso de este vocabulario lleno de ambigüedades de tinte erótico es un efecto engañoso para el lector, quiero decir que, en ciertas ocasiones, el empleo de palabras con un hondo significado sexual tienen la posibilidad de un sentido inocente.[29]

Sobradamente muestra Whinnom cuando estudia el léxico de las canciones del *Cancionero general* de 1511 (1968-69 [70], 366-67), cómo esta poesía está limitada conceptualmente a abstracciones y cómo hay un vocabulario extremadamente reducido, que no significa que fuera causa y señal de pobreza léxica, sino que con este reducido vocabulario se pretendía complicar -hacerlo más sutil- el nivel semántico, construyendo equívocos, de los que entran a formar parte el sentido erótico. Algunos críticos se han dedicado a descubrir 'sentidos escabrosos' del vocabulario cancioneril.[30] A estos trabajos me iré refiriendo en apartados posteriores (sobre todo se puede ver el apéndice I de esta tesis).

---

[28].- Moshé Lazar (1964, 104-34) señaló el doble sentido de gran parte del léxico provenzal.

[29].- Esto se ve claramente en 'La defraudación del lector: un recurso desatendido' (Whinnom 1982, 1047-53). También Alan Deyermond presenta la misma idea (Deyermond 1982, 363-71).

[30].- De los trabajos que han aparecido hasta el momento doy cuenta a lo largo del trabajo. Quiero subrayar aquí el gran trabajo que viene efectuando Ian Macpherson, iniciador con K. Whinnom de esta corriente de investigación; de sus trabajos damos cuenta más adelante. También en esta misma línea están los trabajos de Francisco Rico, Donald McGrady, Michael Gerli, Maxime Chevalier, y los de: Mathew Bailey (1989, 431-33). Joaquín González Cuenca (1980) R. O. Jones y Carolyn R. Lee (1975, 7-33 [28]). Alan J. Foreman (Tesis para el master sin publicar 1969).

Otra parte de la crítica más idealista no ha pasado de verter en la poesía cancioneril las categorizaciones de Myrrha Lot-Borodine o C. S. Lewis. En esta línea se sitúan autores como Anthony van Beysterveldt o su continuador J. M. Aguirre.[31] Aquellos autores que se sitúan dentro de una interpretación idealista, consideran el amor expresado en la poesía cancioneril como sublimación ascético-mística de la pasión y del sufrimiento ocasionados por el amor no correspondido, como el eslabón que une a los poetas provenzales con los escritores místicos españoles: Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús: 'El ideal y el aparato expresivo del amor cortés recibirán un empleo más adecuado en la literatura mística.' (Beysterveldt 1972, 203).

Hoy algunos de aquellos problemas que Whinnom apuntara, señalados más arriba, se han superado o se van superando; los estudios antes citados dan muestra de cómo se van haciendo estudios parciales, distinguiendo lo bueno de lo malo, haciendo trabajos sobre autores en particular;[32] la "ininteligibilidad" se vuelve claridad con estudios como los de Ian Macpherson, Francisco Rico y otros. Brian Dutton, con la publicación de *El cancionero del siglo XV*, nos ha dado la herramienta perfecta para poder empezar a trabajar; él mismo nos lo dice:

---

[31].- A Anthony Van Beysterveldt podemos leerle frases como: '[en España] el amor cortés, su lenguaje, sus símbolos, sus fines, han salido fuera de la esfera profana para ponerse al servicio de la expresión de un ideal místico-divino' (Beysterveldt 1972, 186). O interpretaciones tan distintas a las de MacGrady a la glosa de Soria sobre el mote 'Transeat a me calix iste', en definiciones como: 'En vez de ver, por tanto, en la poesía amorosa cancioneril nada más que un conjunto desconcertante de conceptismo y de sutilezas quintaesenciadas, sería más justo considerarla como una escuela, o mejor, como un laboratorio literario en que se ha elaborado una dialéctica amorosa que iba a perpetuarse en el lenguaje de amor del teatro, de la literatura mística y de la lírica de los siglos XVI y XV' (Beysterveldt 1972, 180) .José María Aguirre afirma: 'El amor cortés es una sublimación del sentimiento. Ante éste la razón palidece. En este sentido, resultaría fácil establecer el carácter romántico de la poesía cortesana' (Aguirre 1981, 65), y más adelante: 'el amor cortés *a lo castellano* es diferente del amor cortés *a lo provenzal*, es, no podía ser de otra manera, a *new sentiment*' (Aguirre 1981, 72). Con este término, *new sentiment*, C. S. Lewis se refiere a una nueva manera de expresar literariamente la experiencia amorosa.

[32].- Cito como ejemplo los minuciosos estudios de Juan Bautista Avalle-Arce sobre Pedro de Cartagena, o el Vizconde de Altamira citados en la bibliografía. Ya decía antes que hay un nuevo interés en editar las obras de autores del *cancionero*, del que participa esta tesis.

Ahora la gran masa de la poesía cancioneril está a disposición de los críticos que deseen revisar las ideas recibidas a la luz de los datos. Con unos 700 poetas y más de 7.000 poemas, hay una base más firme para ver con calma y objetividad esta poesía maltratada, y en varios casos tantas veces injustamente condenada [...]. Habrá que rehacer en gran parte la historia de la poesía cancioneril, contruyendo sobre las bases de la labor impresionante de Pierre Le Gentil. (Dutton 1990-91, I: vi-vii).

II. 3. LAS FUENTES:

HISTORIA DEL PROBLEMA DE LA CRÍTICA.

Creo que es extremadamente ingenuo señalar una fuente para la poesía cancioneril española, ante la extrema complejidad de influencias que pueden percibirse.[33] Un efecto de ello es la cantidad de bibliografía y de diferentes opiniones que ha suscitado un malogrado e infructífero debate entre los estudiosos del tema. Nicasio Salvador Miguel lo dice sucintamente, tomando a su vez la idea de Rafael Lapesa:

> La lírica (castellana) de la Baja Edad Media hunde sus raíces en un terreno común a todo el occidente europeo. La triple herencia que suponen el espíritu y liturgia cristianos, la tradición clásica latina, el ejemplo de los trovadores provenzales, constituyen una base general que permite encontrar fáciles semejanzas entre unas literaturas y otras; pero si estos paralelos demuestran el parentesco histórico, no prueban que uno de los términos comparados proceda necesariamente del otro (Salvador 1977, 13).

C. S. Lewis comparte también la opinión de que todos los intentos de encontrar las fuentes han fracasado. Unos han situado los orígenes en la poesía popular hispanoárabe (Menéndez Pidal), unas veces por influjo de Avicena (A. J. Denomy 1941, también en 1947 y 1953, Dutton 1968-69), otras por diferentes razones.[34] Algunos encuentran sus raíces en la tradición occidental (Otis H. Green 1949); bien en la poesía eclesiástica latina (Anthony van Beysterveldt 1972)[35], bien en ciertos aspectos de la realidad social en que apareció (Martín de Riquer, 1987); influencias del misticismo cisterciense son recogidos por Roger Boase. Otros ponen las fuentes en la poesía goliardesca; algunos afirman el débito de esta poesía a la presencia de judíos y conversos en la península -sobre todo en lo que se refiere al uso del

---

[33].- Ya lo decía un poco más arriba al citar a M. Gerli.

[34].- La misma teoría es sostenida por Moshé Lazar (1964, 107), estando en contra de aquellos que señalan unas raíces cristianas, por cuanto que uno de los elementos -'la alegría', sinónimo de 'joi'- se encuentra ausente de la tradición cristiana y presente en la hispano árabe.

[35].- En su interpretación de la teoría del amor que inspira la lírica del XV hay fenómeno de suma importancia: 'La confrontación de una forma ascética de cristianismo con los anhelos de amor cortés' (Whinnom 1981, 134).

lenguaje religioso para la expresión del amor profano- (R. O. Jones y C. Lee). Peter Dronke niega la originalidad de esta poesía ampliando el marco a una dilatada tradición cultural. C. S. Lewis, rechazando toda teoría, afirma que surgió por 'arte de magia', al crearse un *new sentiment* (véase la nota 31 de esta tesis), sin conexión alguna con otras literaturas anteriores y casi independiente del sentimiento amoroso expresado por los poetas cultos o populares, anteriores a los provenzales. Pierre le Gentil, Anthony Van Beysterveldt y Pedro Salinas - hilando más fino- afirman que la tradición literaria provenzal entró en la península ibérica por el vehículo de la lengua gallego-portuguesa en el XIII y pasó a Castilla en el XIV, y el *Cancionero de Baena* marcaría la última etapa en la evolución secular del tema del *amor cortés*: la castellanización de la lírica provenzal. Alexander A. Parker repite la misma idea; Alvar se opone rotundamente a esta teoría.[36]

Queden aquí expuestas someramente las ideas que los críticos han vertido sobre los orígenes y afirmemos que esta poesía amorosa es expresión y participación de un sentimiento general y universal: el amor. Que hay una influencia de los poetas provenzales y de las producciones de la poesía árabe, que no creemos en literaturas asépticas a influencias fronterizas. Que participa de los acontecimientos culturales del momento, bien sea esto aceptar la presencia de conversos y judaizantes, bien la presencia de otros factores religiosos: piénsese que estamos en los umbrales de la Reforma Protestante. Hay algo cierto: la poesía de *cancionero* presenta unos rasgos propios, que la diferencian de la poesía trovadoresca. Algunos de estos rasgos son los que vamos a ir estudiando en el siguiente capítulo.

---

[36].- Los trabajos que se pueden consultar son: Anthony Van Beysterveldt (1972, 68); Pedro Salinas incluso llega a decir: 'Creemos que cabe considerar el *Cancionero de Baena*, que sin duda fue esto que hoy se titula un *acontecimiento literario* de su tiempo, como un *estilo retrasado*. Nada nuevo se decía en las poesías de progenie provenzal de esa compilación; lo nuevo era decirlo en castellano' (Salinas 1947, 32). Alexander Parker (1986, 31). Carlos Alvar dice: 'La afirmación insistentemente repetida de que la poesía provenzal entró en Castilla y León a través del Camino de Santiago, carece de fundamento [...]. Creo que se debe admitir que el posible influjo de la poesía provenzal sobre el gusto lírico castellano-leonés y la evidente influencia de los trovadores sobre los poetas gallego-portugueses se produjo en las cortes de Castilla y León, a donde acudían tanto trovadores como nobles y poetas gallegos portugueses' (Alvar 1982, 67).

CAPÍTULO III: ELEMENTOS PROPIOS DE LA POESÍA CANCIONERIL.

INTRODUCCIÓN

Después del cuestionamiento y la negación del concepto de *amor cortés*, de afirmar que una de las características más importantes es la expresión conceptuosa, la participación en un juego cortesano, voy a ahondar en alguno de los elementos propios que creo descubrir en las composiciones cancioneriles del siglo XV en España.

A lo largo de los diferentes *cancioneros* se pueden encontrar cantidad de composiciones que abordan la definición del amor. Brian Dutton nos facilita la labor de rebuscar arriba y abajo los *cancioneros* y nos da un listado de títulos (*CsXV*, 7: 576-83), reflejando algunos como 'Perque de amores en español' [ID 4163], 'Propiedades del amor' [ID 1094] de Rodrigo Cota, una 'receta de amor' [ID0170] y cuatro 'Qué cosa es amor' ([ID 0897] de Cartagena, [ID 0276] de Jorge Manrique, [ID 4728] de Pedro Manuel de Urrea y [ID 1067] de Tapia). Todo se compone en referencia al amor: testamentos, purgatorios, misas, mandamientos, cartas, sermones .... .[37]

He notado que hay una gran preferencia por verter en moldes litúrgicos experiencias amorosas; es por eso que uno de los puntos de este capítulo está dedicado al lenguaje religioso en la poesía cancioneril del XV en España. El segundo elemento que analizo es el amor como juego de la corte. Desarrollando nuestra teoría del *amor cortés* como 'play phenomenon'. Termino esa parte con un caso significativo de ruptura con el canon del *amor cortés*, la cual apunta hacia la postura desde la que he orientado esta primera parte: la concepción lúdica del género. También he reflejado en este tercer capítulo el desarrollo y confirmación de esta teoría

---

[37].- En lo que se refiere a sermones de amor remitimos, una vez más, a Pedro M. Cátedra (1989, 161-211); allí estudia especialmente el *Sermó de amor* de Frances Alegre y el *Sermón* de Francesc Moner. Igualmente incluye una valiosa bibliografía en las notas que acompañan a ese séptimo capítulo del mencionado libro.

-*play phenomenon*- a través de los estudios aparecidos más recientemente y del análisis del contexto histórico-social en que nacen los cancioneros.

Aunque vós, en quien se sella
lo perfecto del palacio,
bien sé que dices en vella
que ella es Dios o Dios en ella,
miralda de buen espacio. [38]

III. 1. ELEMENTOS INNOVADORES.

III. 1. 1. EL LENGUAJE RELIGIOSO EN LA POESÍA DE *AMOR CORTÉS* DURANTE EL SIGLO XV.

Individual and social life, in all their manifestations, are imbued with the conceptions of faith [...]. As a cultural phenomenon this same tendency harbours great dangers. Religion penetrating all relations in life means a constant blending of the spheres of holy and of profane thought. (Huizinga, 1924, 147-48)

E. Michael Gerli aplica las líneas anteriores a la poesía lírica de la Baja Edad Media castellana citando palabras de Bruce W. Wardropper: 'cabe decir que el lenguaje del amor profano está completamente confundido con el de la religión durante los siglos XV y XVI' (Gerli 1980, 316-319).[39]

Una de las características de la poesía cancioneril del siglo XV es que está articulada desde conceptos religiosos; las expresiones de amor contienen los conceptos de *fe*, *pasión*, *gloria*, *paraíso*, *infierno*, ... Los poetas cancioneriles componían -ya lo mencionaba- *Misas de amor*, *sermones de amor*, *liturgias de las horas*, *Mandamientos de amor*, como declaraciones amorosas. No es extraño que en esas composiciones no sólo se compare a la

---

[38].- 'Allá en la guerra Aníbal' [ID 1059, 11CG, fol 176^{r-v}; *CsXV*, 5: 419-20; vv. 23-27].

[39].- Los que más han estudiado el tema de la 'religión del amor' (con todos los cuidados con los que se pueda usar esta terminología) han sido Michael Gerli, A. J. Denomy, Otis H. Green, F. Novati y María Rosa Lida, entre otros. No voy a hacer aquí ninguna historia crítica del asunto sino que resaltaré el aspecto que resuena en los *cancioneros* del siglo XV y compilaré algunas composiciones en las que se observen cómo se acomodan textos de la liturgia o de la Biblia en un ejercicio de entretenimiento cortesano (no me ha sido posible consultar, por no encontrar traducción, el trabajo de P. Lehmann, 1963. *Die Parodie im Mittlelalter (mit 24 ausgewählten parodistischen Texten)*, (Stuttgart: Anton Hiersemann).

dama con Dios, que pudieran herir a la sensibilidad actual, sino que además en ellas se anude el elemento erótico. En algunas ocasiones se juega hábilmente con la palabra de 'dos cortes' para crear la característica ambigüedad de la poesía cortesana. El caso es, como bien dice Keith Whinnom, que 'nuestros poetas, bien familiarizados con los conceptos religiosos, no se sentían cohibidos al percibirse de algún paralelo picante' (Whinnom 1981, 22).

Los críticos han rechazado en muchas ocasiones esta confluencia erótico-religiosa-cortés, por atender más a puntos de vista morales que literarios e históricos. Y creo que es esencial esa triple lectura del hecho amoroso del siglo XV; hay un amor heredado del amor que representa el vasallaje y que se relaciona con los clásicos conceptos del *amor cortés*; otro amor que representa la pasión sexual, que viene expresado en los más ardientes poemas de *cancionero*; por último esa mezcla de lo erótico-cortés se cristaliza (no necesariamente siempre es así) en conceptos y fórmulas religiosas.

Podemos decir que el desarrollo de la crítica, en el estudio de estas formas y composiciones, ha corrido paralelo al de las opiniones vertidas sobre la poesía cancioneril. Desde Menéndez y Pelayo, pasando por Alexander A. Parker, hasta los más recientes estudios de Antonio Alatorre o de Jane Yvonne Tillier, se han ido limando los prejuicios dogmáticos que condenaron inquisitorialmente todo atisbo de posible fusión de los tres campos.[40]

Se puede ver cómo Menéndez y Pelayo condenó, como ya lo hiciera antes con la poesía cancioneril, este tipo de composiciones, con palabras como: 'estraviadas por el mal gusto', 'formando un conjunto híbrido y grosero, no sólo ofende los sentimientos piadosos, sino también el sentimiento del arte' (1944, 142) y señaló como causa de estas composiciones el deterioro y la relajación espiritual del siglo XV (Menéndez y Pelayo 1959, 15 y 287-88).

---

[40].- Blanca Periñán (1968) ofrece una buena bibliografía en su estudio sobre las poesías de Suero de Ribera; ofrece además las opiniones de Salinas, Spitzer, Le Gentil, Asensio, Bataillon, Aubrun, M. R. Lida y otros.

Por unas u otras razones, parte de la crítica se ha ido ocupando de estudiar aquellas composiciones en que lo religioso, lo cortés y lo erótico se han entremezclado. De la condena, por inmorales, de este tipo de composiciones, hemos pasado a una situación en la que se valora el ingenio y la capacidad de jugar con las palabras, esto ya lo apuntába antes. Así, estas comparaciones hiperbólicas, la acomodación de textos religiosos, no serían sino una muestra más de la capacidad creativa, de la originalidad, de la agudeza y del juego conceptista de los poetas, que aprovechan cualquier posible juego de palabras para desarrollar la ambigüedad y provocar un estado de paradójica jocosidad ante un término intocable en su sentido, como los religiosos. De este cambio de actitud, de la nueva visión para juzgar estas composiciones a la luz de teorías que se sitúan en parámetros contextuales y no moralizadores, es ejemplo el artículo de Madeline H. Caviness, 'Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed', en el que refiriéndose a la palabra *conculcavit* nos dice:

> From the end of the Middle Ages comes a riddle: What is the filthiest word in the Psalm? The answer is *conculcavit* ("he has trampled underfoot"), because broken into syllables and read in French it gives *con* ("cunt"), *cul* ("ass"), *ca* ("shit"), and *vit* ("cock")[...]. The habit of breaking down signifiers to find other signs, frequently punning by moving from Latin to vernacular and from sacred to scatological, is extensively commented on by Laura Kendrick, who finds it an oral mechanism that destabilizes the text in troubadour poetry. (Caviness 1993, 352)

En este mismo sentido hay una anécdota curiosa en el elogio a la reina Católica, la *Epístola exhortatoria a las letras*, de Juan de Lucena, en la que se subraya el mal estado del latín en España y a la vez se puede ver que ya no era muy extraño a los lectores el juego de lo erótico y lo religioso: jugando con una palabra que puede ser susceptible de ser interpretada de modo picante en contextos religiosos. Juan de Lucena cuenta un caso ocurrido con su hermana, que mal interpretó el significado de las palabras de un salmo, dice así:

> Una mi hermana, gran rezadora, leyendo aquel salmo de la pasión: *Deus, Deus, foderunt manus meas, respice* [...]. Cuando venía el verso *foderunt manus meas*, pasábalo sin leerlo. Sentilo un día. Díjele:
>
> *-Hermana, un verso os trasportáis.*
>
> Respondiome:

-Id al diablo con vuestro verso a las del Palacio, que tienen pollutas las manos.

En su sentido pensando que aquel verso era contra la polución de las manos. (Lucena 1892, 213)

Hay composiciones del *cancionero* que dan ejemplo de esto mismo; y a partir de las que podríamos comprobar el desarrollo de la crítica en este tema; como muestra citamos el poema de Soria 'Sola sois vós quien podéis', ID 4157, que glosa el mote: 'Transeat a me calix iste', ID 3671 [11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 240], esta glosa toma las palabras de Jesucristo en el Huerto de los Olivos: 'Padre si es posible haz que pase de mí este caliz' (Mateo 26, 39). Donald McGrady estudió esta misma composición y vio como 'the ingenuity displayed by the *Dama* involves a distortion of one Latin word, the employment of another in an unusual sense, and a metaphorical use of still another' (McGrady, unpublished).[41] Pero no sólo la ambigüedad y el juego se da en el uso bilingüe de ciertas palabras o expresiones -ya lo comentaba antes-, sino que también se juega con palabras como *gloria* o *pasión*, de uso y significado religioso, y que en el *cancionero* tienen un velado erotismo.[42]

Una de las composiciones que mezcla de manera sorprendente el juego de los dobles sentidos en los planos erótico y religioso es la que recoge Maxime Chevalier (1983, 67):

Tres veces he ya enviado
por las perdices, y más;
y tantas habéis mandado
que diga vuestro criado:
"Tres veces me negarás".
Si lo hacéis por ventura
para venderlas, señor,

---

[41].- En este trabajo se pueden ver otros autores que se han ocupado del mismo poema: Gerli (1981, 73). También se puede ver cómo otros textos bíblicos han sido incorporados a un contexto erótico en Whinnom (1981, 59-60) y Jane Yvonne Tillier (1985, 72). Estos tres están bastante apartados de la visión que da Anthony Van Beysterveldt (1972). Deyermond (1982) estudia esta clase de ambigüedad en textos como el *Libro de Buen Amor* y *La Celestina* o el *Cancionero de Uppsala*. En los ejemplos que muestra se juega con las palabras con finalidades cómicas donde se acumulan varios significados y entre ellos el erótico.

[42].- Véase para esta cuestión Keith Whinnom (1968, especialmente pp. 20-22. También 1981, 21-33 [22-23]). Muchos han sido los críticos que se han acercado a la composición mencionada, entre otros Joaquín González Cuenca que habla de la interferencia de los campos semánticos, en los que hay una expresión evangélica traspuesta a lo amatorio (González 1980).

mirad que vendáis mejor
esta vez la criatura
que la otra al Criador.

En los diferentes *cancioneros* nos encontramos con un numeroso grupo de composiciones elaboradas a partir de las coordenadas religiosa, cortés y sensual. He aquí algunas de las composiciones religiosas que he rebuscado y que agrupo según los temas: Dios, festividades religiosas, gozos de amor, letanías, infiernos de amor, invitatorios, misas de amor, Nuevo Testamento, oraciones, purgatorios de amor, adaptaciones de salmos, testamentos de amores y vigilia.[43]

Dios.

En estos pocos ejemplos que cito hay una comparación entre la dama y Dios.

+ Garcí Sánchez de Badajoz compuso las lecciones de Job a modo de las 'Magna Moralia' de San Gregorio: 'Pues amor quiere que muera' [ID 1769, 11CG, fol 117^{v}-19^{v}; *CsXV*, 5: 229].

+ García de Pedraza: 'Si Dios a mí tanto quiere' [ID 2602, SA7, fol 98^{v}; *CsXV*, 4: 138-39]. Con el mismo título D. Álvaro de Luna: SA7, fol 1^{v}; *CsXV*, 4: 84.

+ Juan Álvarez Gato: 'Tú, pobrezico romero' [ID1048, 11CG, fol 111^{v}-112^{r}; *CsXV*, 5 :283-84].

+ Tapia, que parece uno de los más prolíficos en este tipo de composiciones: 'Vós mi dios por mi ventura' [ID 6609, 11CG, fol 177^{r}; *CsXV*, 5: 422]; 'Allá en la guerra Aníbal' [ID 1059, 11CG, fol 176^{r-v}; *CsXV*, 5: 419-20]; 'Donzella de aquel dios mío' [ID 6610, 11CG, fol 177^{v}; *CsXV*, 5: 422]; 'Mi dios, mi bien, mi salud' [ID1061, 11CG, fol 174^{v}-175^{r}; *CsXV*, 5: 416].

+ Las glosas del mote 'Yo sin vós, sin mí, sin Dios' [ID 6987, 11CG, fol 143^{v}; *CsXV*, 5: 350], en las que se compara de modo directo a la amada con Dios: de Cartagena: 'Ved que puede

---

[43].- No es mi intención repetir aquí lo dicho por otros autores en similares estudios, aunque en algunas ocasiones se verán reflejados trabajos tan importantes como el de E. Michael Gerli (1981), María Rosa Lida (1946) o de Blanca Periñán (1968).

hermosura' [ID 6404, 11CG, fol 143^{v}; *CsXV*, 5: 350] y de Jorge Manrique 'Yo soy quien libre me vi' [ID 4166, 11CG, fol 143^{v}; *CsXV*, 5: 350-51].

Festividades religiosas:

+ Domingo de Ramos: 'Cuando, señora, entre nos', Diego de San Pedro [ID 6185, 11CG, fol 114^{v}; *CsXV*, 5: 290].

+ Jueves Santo: 'Cercáronme cuando os vi', con el tema 'Circundederunt me', de Diego de San Pedro [ID 6184, 11CG, fol 114^{v}; *CsXV*, 5: 290]; es una glosa del *invitatorio* de la famosa *Vigilia de la enamorada muerta*, incluida en la *égloga de Plácida y Vitoriano* en MN19, fol 533^{r}-534^{v}; *CsXV*, 2: 156, 'a este invitatorio le sigue una irreverente paráfrasis de salmos, antífonas, lecciones y demás oraciones de la vigilia de difuntos' (*Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 1965, IV-2: 3b: 460).

+ Domingo de Resurrección: 'Nuestro Dios en este día' [ID 6186 11CG, fol 114^{v}; *CsXV*, 5: 290], de Diego de San Pedro.

+ Domingo de Quasimodo: Del mismo San Pedro 'Una maravilla vi' [ID 6187, 11CG, fol 114^{v}; *CsXV*, 5: 290].

Gozos de amor:

+ *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, 'Ante las puertas del templo' [ID 0192, 11CG, fol 91^{r}-92^{r}; *CsXV*, 5: 240-42]. Tuvo que tener un gran éxito puesto que aparece repetido en diversos *cancioneros*.[44]

---

[44].- Sobre la fusión entre la tradición religiosa y la práctica amorosa en Rodríguez del Padrón se puede ver la introducción de Antonio Prieto a *Siervo libre de amor* (Rodríguez del Padrón 1976, 22-24). Sobre esta obra ver el trabajo de M. S. Gilderman (1974b, 130-33).

Letanías:

+ De Diego de Valera, '¡Ay soberana señora!' [ID 1704, SA10a, fol 5r-v; *CsXV*, 4: 200].

Infiernos de amor:

+ Garci Sánchez de Badajoz, 'Caminando en las honduras' [ID 0662, MN14, fol 23-26; *CsXV*, 2: 46-51]; y una versión ampliada en: 14CG, fol 94v-96v; *CsXV*, 6: 102-06.[45] Del Marqués de Santillana, 'La fortuna que no cesa' [ID 0028, HH1, fol 78v-82v; *CsXV*, 1: 96]. De Guevara, 'A vós, amarga, llorosa' [ID6171, 11CG, fol 105r; *CsXV*, 5: 220]. Este tipo de composición al igual que los *purgatorios de amor*, es tremendamente famosa y se pueden encontrar muchas más citas.

Invitatorio:

+ Triana (compositor), 'Deus in adjutorium' [ID 3517, SV1, fol 85v-86r; *CsXV*, 4: 304]. Se refiere al salmo 7: 'Señor, ven en mi auxilio, / date prisa en socorrerme'.

Misas de amor:

+ Suero de Ribera, 'Amor en nuestros trabajos' [ID 0034 PN 12, fol 51v-54v; *CsXV*, 3: 454-55]. También se puede encontrar en otros *cancioneros*.[46]

---

[45].- Para un comentario sobre este poema véase Gallagher (1968), Round (1970, 182-83)

[46].- En la introducción que hace Nicasio Salvador Miguel al *Cancionero de Estúñiga* (Salvador 1977) trata de las composiciones religiosas de éste señalando la 'misa de amor' de Suero de Ribera y especialmente los versos 4, 17, 22 ,27, 43, 68, 80, 89 y 133 en los que los pasajes referidos a Dios son cambiados por el Amor o el Dios Amor -Cupido-. Juan Casas hace un estudio de esta misa (Casas 1995, 180-82). La teoría que apoya Nicasio Salvador es la mecanización de lo sagrado, debida al manifiesto enlace existente en la Edad Media entre la vida profana y la religiosa.

+ Juan de Dueñas, 'Beati de amores adsit' [ID0369, MH1, fol 366^{v}-367^{v}; *CsXV*, 1: 465-67]. Al igual que la anterior la podemos encontrar en otros cancioneros.[47]

+ Nicolás Núñez , 'Estas oras rezaréis' [ID 6621, 11CG, fol 179^{v}-180^{v}; *CsXV*, 5: 426-29].

+ 'Santus, Santus, Santus Deus', de Juan de Tapia, parece que pertenece a la Misa [ID 0059, MN54, fol 90^{v} ...; *CsXV*, 2: 333].

Nuevo Testamento:

Hay algunas composiciones basadas en citas bíblicas tomadas del Nuevo Testamento. Es de notar que todas ellas están tomadas de diferentes momentos de la Pasión de Jesús de Nazaret, como:

+ *Elí, Elí* (Mateo 26, 46-7).'Pues me falleció ventura', cuya cita íntegra en la composición es: 'Deus meus hely hely lama çabacthani' [ID 0195, MN54, fol 83^{r}; *CsXV*, 2: 529]. Macías: SA7, fol 105^{r-v}; *CsXV*, 4: 145. Vendrell de Millás califica este poema de irreverente, es por esto que alguna mano tachó en cada estrofa dicho verso del estribillo en *Cancionero de palacio*.[48]

+ *Transeat a me,* (Mateo 26: 39). Soria, 'Sóla sois vós quien podéis' [ID 4157, 11CG, fol 144^{r}; *CsXV*, 5: 351].

+ *Ecce Homo*, (Evangelio de San Juan 19, 5) 'Ecce Homo como viste', Anón. [ID 4156, 14*MA ; *CsXV*, 6: 241 (perdido)].

---

[47].- Jules Piccus es el primero que publica una edición moderna de esta misa de amor (Piccus 1960, 322-25) y A. Alatorre (1960, 325-28) señala la relación existente entre los versos de Juan de Dueñas y las partes de la misa.

[48].- Sobre la acomodación de pequeñas frases o textos del Antiguo y Nuevo Testamentos remito al estudio de Juan Casas (1995, 176-86), en él encontramos recogidas:' Elí, Elí, ...', 'Tristis est anima mea', 'Regnun meum non est de hoc mundo', 'Deus meus ¿quare me dereli[n]quisti?', 'Consum[m]atum est', 'Transeat a me ...', 'noli flere super nos', igualmente recoge, del Antiguo Testamento, algunos salmos.

Oraciones:

Diversas oraciones son también objeto de un uso erótico, aunque también tenemos que decir que la mayoría de ellas no tienen doble significado. En la primera parte de *11CG* hay tantos *Ave Marías*, *Padre nuestros*, *Salves* con un sentido meramente religioso. Sólo expongo aquí un ejemplo que me parece que muestra el doble sentido religioso-erótico:

+ *Ave María* de Pedro Manuel de Urrea, 'Bien quiero dezillo mas no basto solo' [ID 4725, 13UC, fol 6^{r-v}; *CsXV*, 6: 1-2].

+ Confesiones: *Confesión de amores*, de Juan del Encina, 'Señora, digo mi culpa' [ID 4460, 96JE, fol 79^{r}; *CsXV*, 5: 44-45].

+ Horas: De la *Pasión*, del Vizconde de Altamira, 'Señora, pues se muda' [ID 1131, LB1, fol 121^{r}; *CsXV*, 1: 271].

+ Mandamientos: De Rodríguez del Padrón, 'La primera ora passada' [ID 6128, 11CG, fol 92^{r}-93^{r}; *CsXV*, 5: 242-44].[49]

+ *Nunc Dimitis*: De Fernando López de Yanguas, '¿A quién mirarán señora?' [ID 5035 19*JP, fol 19^{v}-20^{v}; *CsXV*, 6: 312].

+ *Pater noster*: De autor anónimo, 'Padre nuestro poderoso' [ID 4688, SA4, fol 69^{v}-70^{vbis}; *CsXV*, 4: 82]. El llamado 'De las damas', de Rodrigo de Reinosa, '¡O señor! pues te tenemos' [ID 5040, 20*RT , fol 1^{r}-2^{v}; *CsXV*, 6: 336-37]. También 'de las mujeres', de Salazar, 'Rey alto a quien adoramos' [ID 6919, 14CG, fol 192^{r}; *CsXV*, 6: 205-06].

Purgatorios de amor:

---

[49].- Es fundamental es el estudio de M. S. Gilderman (1974, 417-26) para esta obra.

+ Del bachiller Jiménez, 'De sentir mi mal sobrado' [ID 6745, 11CG, fol 217^{r}-218^{v}; *CsXV*, 5: 502-06].

Salmos: adaptaciones, glosas:

+ Las adaptaciones de los salmos 1 al 6 que hemos visto son todas de Pedro Guillén de Sevilla (vecino de Segovia), en ningún caso he encontrado dobles sentidos. Se pueden ver en tres *cancioneros*: Salmos 1-6: 'Señor no me reprehendas', 'Mucho bienaventurados', 'En tu saña no me aflijas', 'Señor habe piedad', 'Infinito resplandor', 'De la lujuria que hiciste', 'Señor oye mi oración' en la serie ID 1712-1719: HH1, fol 406^{r-v}; *CsXV*, 1: 113-14. 11CG, fol 12^{v}-16^{r}; *CsXV*, 5: 139-47. SA10a, fol 44^{r}-50^{r}, *CsXV*, 4: 204-10.

Sin embargo otras adaptaciones de salmos tienen sentido erótico, como:

+ Salmo 26,1: 'Judica me Deus de amor' ('Hazme justicia, oh Yahvéh', de la misa de amores de Juan de Dueñas [ID 0369, SA10b, fol 129^{r}-130^{r}; *CsXV*, 4: 268-69].[50]

+ Salmo del *Miserere* (Salmo 51): 'Miserere mei Cupido', de Diego de Valera, ID 1700, SA 10a, fol 3^{r-v}; *CsXV*, 4: 198-99. 'Miserere mei Deus habe merced de mí', de Mosén Francisco de Villalpando [ID 2484, SA7, fol 34^{v}-37^{r}; *CsXV*, 4: 102].

+ *Domine exaudi orationem meam* (Salmo 102). Diego de Valera, 'Oye, Señor, mi oración' [ID 1701, SA10a, fol 3^{v}-4^{r}; *CsXV*, 4: 199]. Del mísmo: 'Plégate, señor, oir' [ID 1703, SA10a, fol 4^{v}-5^{r}; *CsXV*, 4: 200].

+ *De profundis clamavi a te Domine* (Salmo 130): 'De profundis he clamado', de Gazul [ID 6707, 11CG, fol 203^{v}-204^{r}; *CsXV*, 5: 476]. De Diego de Valera, 'De lo más bajo del suelo' [ID 1702, SA10a, fol 4^{r-v}; *CsXV*, 4: 199-200] (en éste no veo muy clara la ambigüedad).

+ Glosa del salmo 137 (Salmo 137): *Super flumine Babylonis*. Anón., 'Sobre las aguas del amor' [ID 2385, TP2, fol 390^{v}; *CsXV*, 4: 319].

---

[50].- Para el estudio de esta misa se puede ver A. Alatorre (1960, 325-26) y Jules Piccus (1960).

Testamento de amores:

+ Juan del Encina, 'Ya no tengo confianza' [ID 4456, 96JE, fol 75^{r}-76^{v}; *CsXV*, 5: 38-41]. De Diego López de Haro, '¡O muy alto dios de amor!' [ID 1114, 14CG, fol 49^{v}; *CsXV*, 6: 86-87; y en LB1, fol 115^{r-v}; *CsXV*, 1: 263-4].

Vigilia: 'Verba mea siempre son' [ID 4929, 19*JP, fol 12^{r-v}; *CsXV*, 6: 310], de Juan del Encina.

Al igual que los críticos, guiados por una estética moral, condenaron estos versos en el siglo XX, ya antes habían sido expurgados de los *cancioneros* aquellas composiciones en las que podría haber una "irreverente parodia" de textos religiosos. Blanca Periñán nos da noticia de ello:

> La expurgación de los *cancioneros* fue norma común, aunque sólo conocemos mandatos referentes al *General* (Periñán 1968, 31-32 [p. 31]).

Con todos los ejemplos dados anteriormente, podemos concluir que una de las características más peculiares de la poesía de *cancionero* -no pretendo decir con ello original, pues se da también fuera de nuestras fronteras- es la fusión entre lo religioso y lo profano, entre el amor humano y el amor a Dios. La fusión de ambos temas se puede observar en el *cancionero* en varios niveles:

a) En la utilización de un vocabulario religioso para expresar sentimientos amorosos, en ocasiones eróticos.

b) Inclusión de temas amorosos en formas religiosas.

c) Recreación de composiciones religiosas para temas amorosos.

d) Creaciones de poemas puramente religiosos.

Muchos son los estudiosos que se han acercado a esta característica de la poesía cancioneril castellana (C. S. Lewis, Otis Green, María Rosa Lida, Juan Bautista Avalle-Arce). todos ellos describen el hecho de esta 'religión de amor' pero ninguno de ellos se asoma a las causas: 'No ha habido, es decir, ningún intento de encontrar alguna razón o el posible significado del sincretismo del *amor cortés*' (Gerli 1980, 316-19)

Las razones que Gerli arguye son que estas formas han sido usadas porque expresan con más intensidad el alcance y la complejidad de los sentimientos eróticos, junto a un intento de lucir ingenio y una 'veneración' del amor en la concepción de los hombres cultos del siglo XV.

Un punto de vista similar se puede entender en las siguientes líneas de Carla Perugini:

> La paganización del amor, en que 'la diosa' asume todas las funciones y los atributos del dios cristiano, no determina una actitud conscientemente herética por parte de estos poetas, sino que es muestra ulterior de un juego verbal y conceptual que, conocido y aceptado por todos, se queda limitado a su esfera de acción. La religión permanece, en todos los niveles, como depositaria de los valores de referencia en los que está inspirado el llamado amor cortés: así ideológica como léxicamente, el cristianismo le presta sus modelos culturales tradicionales (*Question de amor* 1995, 33).

Mi punto de vista es muy similar: el uso de términos ambiguos, en los que hay una confluencia de significados -entre ellos el religioso- es una expresión del juego literario al que se sometían estas composiciones, no con el fin de parodiar, sino de mostrar el ingenio, agudeza técnica, y a la vez ser un divertimento de la jocosa atmósfera cortesana. No echo en saco roto la teoría de los que apoyan una influencia del contexto religioso que se está viviendo con el fenómeno de los conversos.

De este juego conceptista de ambigüedades entre las tres coordenadas religiosa, cortés y erótica es paradigma no sólo la poesía cancioneril, también la prosa, como por ejemplo las "novelas sentimentales" o *La Celestina*.

Cuando nos acerquemos en el capítulo quinto a la obra poética de Nicolás Núñez, vamos a darnos cuenta de qué manera también nuestro autor está participando de una de las tramas que componen la poesía cancioneril peninsular. 'Estas oras rezaréis', liturgia de las horas en la que se incrusta una misa, incluye los tres elementos: religioso, sensual y cortés. Nicolás Núñez no es un caso aislado, sino que está participando de una común corriente poética.

Quisiera terminar este apartado con una cita de la *Comedia Thebaida* en donde se puede ver una acumulación de elementos religiosos con resonancias eróticas:

Galterio

> A perro viejo no tus tus. ¡Qué gana tiene la huéspeda de manteles! ¿Y éntrame por santidades? Pero quiero hazer con ella del bovo. Son, señora, el salmo de "Quicumque vult" y los nombres del Hijo de Dios, y la nómina del deán de Córdova. (Trotter y Whinnom ed., 1969, 48)

III. 1. 2. UNA POESÍA DE LA CORTE Y PARA LA CORTE. CONCEPCIÓN LÚDICA DEL *AMOR CORTÉS*: *PLAY-PHENOMENON*.

La idea en la que vengo insistiendo -que preside la concepción del *amor cortés* en esta época- y tesis de esta primera parte es la presencia del elemento lúdico tanto en la vida cotidiana de la corte como, consecuentemente, en las manifestaciones literarias de los poetas cortesanos. Al aceptar el muy probable hecho de que no sean válidas todas las generalizaciones y definiciones que se han dado del *amor cortés* a lo largo de más de cuatro siglos, tenemos que elaborar una teoría que explique tanta producción poética en nuestro siglo XV.

Pienso que esta ostentación pública del amor no tendría sentido si no se entendiera como un juego. Los torneos y justas, los saraos, momos, las invenciones y toda la parafernalia cortesana -tanta seda y plumas, tanto tocado, tanto lujo- tienen su reflejo literario en las composiciones cancioneriles.

Al estudiar la concepción del *amor cortés* como *play phenomenon*, debemos partir del estudio del contexto social en el que se inscribe esta poesía: el contexto cultural y social que abarca el período de los reinados que van de Juan II a los Reyes Católicos. No me he impuesto aquí la tarea de hacer una descripción histórica de dichos reinados, pero sí relacionar ciertos datos histórico-sociales con el hecho literario cancioneril, o al menos justificar que la producción literaria de los *cancioneros* va unida fundamentalmente a una clase social determinada, a un o unos grupos determinados y que, por supuesto, este grupo no es de la clase social media o baja, sino de la clase noble, de una clase aristocrática y frívola; una clase que interpreta un papel y es a la vez espectadora de sus acrobáticas pericias literario-circenses, en las que ficción y realidad carecen de sentido, pues lo único que cuenta es el juego.[51]

---

[51].- Para una visión sintética de este período histórico existe una larga bibliografía. Remito fundamentalmente al libro de Luis Suárez (1985), que se ocupa de la época de los Trastámaras y los

Algunos investigadores ya están en este mismo camino, tanto en el campo de la poesía cancioneril como en otros géneros comprendidos en el mismo período de la literatura española. Ellos están intentado entender y estudiar el fenómeno literario de los siglos XV y XVI teniendo en cuenta el hecho social; no implica esto una interpretación sociológica o un estudio social de la literatura, sino un estudio literario que atiende a un factor más, que nos va a ayudar a entender mejor la difícil poesía, en nuestro caso, cancioneril.

Ante la poesía de *cancionero* caben distintas lecturas, y de esto se dan cuenta claramente los autores de la época, testimonio de ello sean estas frases:

> Flamiano:
>
> Estó puesto en el extremo que vees para no poder venir en conocimiento de tu razón, porque todo lo que hablamos tiene dos sentidos: tú le das el que te parece o sientes, yo les doy el que me parece o siento. (*Question de amor* 1995, 29)

Sólo entendiendo el contexto, podremos aproximarnos a comprender de qué están hablando los poetas:

> Convengamos, finalmente, en que la única manera de privilegiar una de estas lecturas (u otra diferente) [habla de las posibles lecturas que dan Van Beysterveldt -expresión sincera de amor, Aubrun -como juego de seducción cortesano- y Whinnom/Macpherson como mensaje en clave] pasa por relacionar el poema con el contexto de su composición y recepción mediante una reconstrucción histórico-crítica (es decir, mediante una operación de lectura) que nos lleva más allá del puro texto. (Funes 1992-93, 335)

Reyes católicos. También se puede ver desde un punto de vista menos historicista y más económico el libro de Domínguez Ortiz (1983). Sobre la casa de los Trastámaras y la época de los Reyes Católicos reseño aquí algunos de los títulos más importantes, que no incluyo en la bibliografía general: Xavier Adro (1992), *Trastámaras en Castilla y en Aragón: cimientos de imperio, siglos de XIV y XVI*, Aproximación a la historia de España en grandes biografías (Barcelona: Casals); Miguel Ángel Ladero Quesada (1989), *Los Reyes Católicos: La Corona y la unidad de España*, La Corona y los pueblos americanos, 1 (Valencia: Asociación Francisco López de Gomara); Joseph Pérez (1992), *La España de los Reyes Católicos* (Madrid: Información y Revistas); William Hickling Prescott (1983), *Historia del reinado de los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel*, trad. Atilano Calvo Iturburu, estudio Francisco Luis Cardona Castro (Barcelona: Amigos del Círculo del Bibliófilo). Luis Suárez Fernández (1994), *Monarquía hispana y revolución Trastámara* (Madrid: Real Academia de la Historia). Aunque el libro por excelencia que todo estudioso del siglo XV debe consultar es el de Gonzalo Fernández de Oviedo (1989).

Ya he dado cuenta, por una parte, de la situación de confusión en la que se encuentran los estudios sobre el *amor cortés*; confusión tanto a nivel general, como en el caso del *cancionero* castellano: diferentes teorías en cuanto a sus orígenes, a los presupuestos teóricos y a los diferentes puntos de vista de la crítica. Por otra parte, de unos años aquí -desde los planteamientos de Keith Whinnom-, se va aclarando la situación. Se han definido nuevos parámetros y una nueva metodología, se cuenta con gran parte del material, se van parcializando los estudios y se han desdogmatizado las voces de aquellos críticos que tanto influyeran sobre los estudios del *amor cortés*, como Gaston Paris y C. S. Lewis, entre otros.

Parte de la crítica se ha dado cuenta de que el *amor cortés*, *fin'amors* o llamémoslo en general la *poesía amorosa del siglo XV en España* es, en gran medida, un juego de la corte. Pierre Le Gentil sería uno de los que señalaría esto :

> N'est plus qu'un jeu, et, de fait, alors, c'est bien la forme d'un jeu que prend le service d'amour. On le jeu du reste, comme celui de la chevalerie dans les tournois avec le plus grand sérieux (Le Gentil 1949, I: 92).

Autores más modernos han vuelto a retomar esta misma idea: el juego como característica más sobresaliente del género.

Según Roger Boase, *amor cortés* bajo la denominación de *play phenomenon* es:

> A manifestation of the play element in culture, comprising contest, chance, divination and make-believe, which constituted an aesthetic and socially acceptable ritual for the expression of nostalgia, passion and anxiety (Boase 1977, 103).

Roger Boase señala siete características para describir la relación entre amor, juego y poesía (Boase 1977, 103):

1.- *Duplicity*: El jugador sabe que está jugando. En este juego es agente y espectador.

2.- *Illusion*: El jugador hace creer que no está jugando.

3.- *Commitment*: El jugador acepta una reglas del juego durante el tiempo que dura éste.

4.- *Virtuosity*: Hay unas restricciones, autoimpuestas, que hacen del juego algo placentero.

5.- *Secrecy*: Sólo aquellos que están iniciados en la terminología pueden participar.

6.- *Unpredictability*: Lo más excitante del juego es el carácter de no saber lo que va a pasar, lo incierto.

7.- *Conservatism*: El juego hace que sobrevivan rituales, ideologías y creencias de una etapa pasada de una cultura o civilización.

Todos estos elementos caben perfectamente en el contexto que abarca los reinados de Juan II de Castilla a los Reyes Católicos. Un círculo cerrado -la corte-, en el que se quiere hacer perdurar una sociedad que va a cambiar con el nacimiento de la burguesía en el siglo siguiente; en el que se impone una febril actividad literaria, con unos moldes formales rígidos. Se usa un lenguaje difícil de comprender para los que no participan de la vida cortesana, y se prefieren tipos de composiciones como las formas pregunta-respuesta, motes, invenciones en las que se espera la participación de un contrario, en las que se desdobla la personalidad del autor en agente y paciente, aceptando el disfraz de enamorado y haciendo creer a los otros que lo está.

Ha sido Huizinga uno de los estudiosos que más han influido en esta teoría; así, en algún momento hemos leído: 'Huizinga's ideas on *the play element of culture* have been developed and modified by a number of critics, but no theory of play has been systematically applied to courtly love.' (Boase 1977, 105). Estoy de acuerdo con la primera de las afirmaciones pero creo que se ha quedado anticuada la segunda.

Desde hace unos diez años hay dos investigadores, entre otros, que van trabajando y elaborando una teoría literaria que conjuga la teoría del *amor cortés* con la teoría del juego, y además aplicando toda una teoría a la práctica de desentrañar los juegos lingüísticos a los que está sometida esta literatura: me refiero a Ian Macpherson y a Victoria Burrus. Anteriormente Charles S. Singleton ya se había referido a este tema al analizar la obra de Dante, diciendo que:

'courtly love was basically a game played at by poets'; aunque no ofrecía ninguna definición, sí presentaba algunos ingredientes: 'The god of love, the high-placed and cruel madonna, the poet in tears'.

Ian Macpherson se ha ido acercando al *amor cortés* que se desarrolla en la poesía cancioneril del siglo XV a través de minuciosos trabajos de interpretación de algunas palabras, motes y poemas, partiendo de la siguiente tesis:

> The play element -love is a game, poetry is a game- was there as a component from the start, and became one of its most prominent features during the reign of the Catholic Monarchs. This is the background against which we should be reading the *Cancionero general* of 1511, in which Hernando del Castillo offers his selection of the poetry of that time. (Macpherson, inédito, 2)

Victoria Burrus se apoya en la misma idea, así lo afirma claramente al principio de su trabajo de tesis doctoral cuya intención era:

> To bridge that gap by making use of current theory on play and games to approach the poetry of courtly love written in and for the courts of fifteenth century Spain as a play phenomenon (Burrus 1985, 1).

Ambos investigadores se inspiran, como punto de partida, en Johan Huizinga, a partir de dos de sus libros fundamentales: *Homo ludens* y *The Waning of the Middle Ages*. Del primero de los libros, y en el que se basa Ian Macpherson, podríamos subrayar las siguientes ideas, que participan de las anteriores que señalara Roger Boase:

1.- El juego es un paréntesis en la vida, que sin embargo nos absorbe totalmente. Algo no serio, pero que es tomado en serio, pues se ejecuta y se participa para ganar.

2.- El juego puede repetirse tantas veces como se quiera. Tiene un principio y un fin, desde el que se vuelve a la vida real.

3.- El juego tiene unas reglas, que forman parte de lo placentero de jugar, en este sentido la propia restricción, la dificultad de la delimitación proporciona el placer por aprender y superar las dificultades.

4.- Los que aprenden y aceptan las reglas del juego son los iniciados, que pertenecen a un grupo, que forman una comunidad y entre los que se extiende un lazo de pertenencia y de defensa mutua entre sus integrantes. En este grupo se desarrolla un lenguaje, que restringe la entrada al mismo y que a la vez proporciona un sentimiento de seguridad y de placer, a la vez que de cohesión.

Del segundo libro subrayamos la idea que expone Victoria Burrus: 'an all-round game' y a partir de la cual explora el mundo de la nobleza del siglo XV español en términos de 'play world which revolved around the notions of chivalry and love'.

En este juego sería imposible comprender el amor como un verdadero sentimiento, sino como un papel que hay que interpretar. Por lo que el amor es un fingimiento y los cortesanos eran muy conscientes de esa ficción.

¿Qué haríades cortesanos
si en estas cortes reales
dama ninguna no oviesse?
Los pensamientos ufanos,
crescidos de dulces males,
¿quién sería quien los sintiesse
el cantar dulce plaziente
y el dançar alegremente?
Justar, vestir yo diría
que sin ellas tal sería
como sin agua la fuente.[52]

III. 1. 3. *PALANCINERÍA* O SOBRE EL MODO DE VIVIR CORTESANO.

¿Cuál es el modo de vivir cortesano? ¿Qué contexto es el que rodea el mundo que crea y para el que se crea este tipo de poesía? La idea que queremos desarrollar ahora es una línea que debe correr paralela a la anteriormente expuesta, para que ambas apoyen y den a luz una teoría literaria de la poesía cancioneril del siglo XV en España. Esto es, si partimos del principio del juego en la elaboración de esta poesía tenemos que justificar la necesidad de ese juego, o lo que es lo mismo, aclarar si este juego poético está creado por las connotaciones sociales del ambiente cortesano en el que se produce.

La poesía que se cultiva y que se ha conservado en los *cancioneros* del siglo XV y XVI ha sido creada en la corte y para la corte: son los propios reyes, duques, y principales cortesanos los que se recrean elaborando y escuchando esta poesía, haciendo a la vez que una creación literaria sea una forma de propaganda ritualizada del vivir de la corte.

He recogido algunas citas, tanto de diferentes *crónicas* como del *cancionero*, en donde se muestra cuál era la afición de los cortesanos.[53] La que ofrece más datos es la *Crónica de*

---

[52].- Doctrinal de gentileza de Hernando de Ludueña, 'Porque sepáis amadores' [ID 1895, 14CG, fol 192^{v}-198^{r}; *CsXV*, 6: 206-18, vv. 1163-73].

[53].- *El Victorial* de Gutierre Díez de Games (1940); *Crónica de Don Alvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago* (1940); *Crónica de Juan II de Castilla* (1982); de Fernando del Pulgar la *Crónica de los Reyes Católicos* (1943).

Don Alvaro de Luna, mientras que en las otras las huellas y datos son mínimos. En el *Cancionero de Baena* encontramos la siguiente nota que nos habla del ambiente de fiesta de la corte:

> Los reyes e príncipes e grandes señores usaron e usan ver e oir e tomar por otra manera otros muchos comportes e plaseres e gasajos, así como ver justar e tornear e correr puntas e jugar cañas e lidiar toros e ver correr e luchar e saltar saltos peligrosos. (Baena 1949, prólogo)

De los datos que obtenemos en las diferentes crónicas, vamos a encontrar diversas formas de entretenimiento, dichas formas de fiesta las podríamos agrupar en dos categorías:

a) Una representada por juegos de armas, como: *torneos, justas, juegos de cañas, juego de arandela, ...*

b) Otra representada por los juegos literarios, a los que las *crónicas* se refieren como: *burlar, bordaduras, invenciones, canciones, entremeses, cantigas, decires, motes, baladas, chaças, redondelas, lays, virolays, complaynzas, sonjes, sombays, ...*

Tanto en las *crónicas* como en el *cancionero*, encontramos algunas características del cortesano.

***+ Crónica de Don Alvaro de Luna*:**

> E sabía leer [D. Alvaro de Luna] e escribir lo que convenía para caballero, e sabía cabalgar e ponerse bien a caballo, e procurava de traer limpio e bueno lo que traía, e ser muy **cortés e gracioso en su habla** e contenencia. (1940, II: 12-13)[54]

> E fiziéronse grandes fiestas de justas e torneos e danças, e otros plazeres[...]. E después quando el Rey se retraía a su cámara a burlar o aver plazer, don Alvaro **burlaba tan cortés e graciosamente**, que el Rey e todos los otros que con él eran avían muy grand plazer. E ovieron mucha fiesta e plazer. (1940, VIII: 27)

> El Condestable salió a la justa con treinta caballeros[...]. Los quinze de los quales vestidos de amarillo, e quinze de verde. (1940, XLII: 145)

---

[54] .- Después del año de cada crónica (omitido el título para no cometer repeticiones que creo inútiles) que encabeza cada texto cito el año, el capítulo en números romanos y la página.

Allí fueron sacadas muy **ricas ropas**, ca el Condestable avía dado a todos ropas de seda, e allí salieron bordaduras e invenciones de muy nuevas maneras. (1940, XIV: 53)

Se **fizieron grandes fiestas** al Rey, e a todos los que con él ivan; y se corrieron toros, y jugaron cañas, y ovo otras muchas maneras de juegos, de que el Rey ovo grand plazer. (1940, XLI: 143)

Fué medido e compasado en las costumbres, desde la su juventud; siempre amó e honrró mucho al linage de las mugeres. **Fué muy enamorado** en todo todo tiempo; guardo gran secreto a sus amores. **Fizo muy vivas e discretas cançiones de los sus amores**, e muchas bezes declaraba en ellos misterios de otros grandes fechos [...]. Fue muy [inventivo e mucho dado a **fallar invençiones**, e sacar entremeses en fiestas, o en justas, o en guerra; en **las quales invençiones muy agudamente significaba lo que quería**]. (1940, LXVIII: 207)

E otro día siguiente, los caballeros que tenían cuidado de las justas mantubieron; e salieron a la justa cavalleros, muy ricamente guarnidos, sacando sus **novedades e invençiones**, segund lo que fazía al casso de cada uno. Ovo en aquesta justa muchas lanças ronpidas e de muy buenos encuentros. (1940, LXXIV: 221)

+ ***Victorial, Crónica de Don Pero Niño, conde Buelna*:**

El rey Don Enrrique hera magnánimo e muy católico, e honrrava mucho las iglesias e las fiestas de Dios, e de Santa María, e de los Apóstoles, e los otros santos. Quando mandava hacer justas e torneos e juegos de cañas, e dava harmas e cavallos e ricas ropas e guarniçiones a aquellos que estas cosas avían de fazer. (1940, XXX: 86)

Usava mucho justar, e las otras preeças que a fidalgo perteneçen. (1940, XXXIII: 90)

E otrosí porque saben que por su amor son ellos mejores, e se traen más guarnidos, e hazen por su amor grandes prezas e cavallerías, ansí en armas como en juegos, e se ponen a grandes abenturas, e búscanlas por su amor, e van en otros reinos con su empresas dellas, buscando campo e lides, loando et ensalçando cada uno su amada e señora. **E aun hazen dellas e por su amor graçiosas cantigas e saorosos dezires, e notables motes, e valadas, e chaças, e reondelas, e lais, e virolais, e complainças, e sonjes, e sombais, e figuras, en que cada uno aclara por palabras e loa su intençion e propósito.** [55]E otros ençelan e loan por figura, non

[55] .- Me indica Jeremy Lawrance que la edición de Rafael Beltran (Taurus, 1994), no consultada, corrige la lectura de *saborosos*, *baladas*, *complayntas*, *nohays*. Igualmente hay que destacar que este texto viene dentro de un capítulo en el que se habla de un asunto de amor cortés

osando declarar más muestran que en alto lugar aman o son amados; ansí cada uno siguiendo su manera e guisa. (1940, XXXIV: 91)

Los franceses justan por otra guisa que non façen en España; **justan sin tela**, a manera de guerra, por el topar[...]. No ay allí mantenedor, ni justa uno con otro señaladamente, sinó quien más se atiene. (1940, LXXXII: 237)

E diéronse los duques sus devisas el uno al otro. El duque de Orlienes dió al duque de Borgonia el camal de oro con el puerco espín, que hera su devisa; el duque de Borgonia dió al duque de Orlienes la plana con el diamante, que hera otrosí su devisa. Devisarvos quiero estas devisas destos señores, segund el propósito de cada uno dellos. Dize que el camal del duque de Orlienes que quería decir 'ca-mal, o quánto mal se trata o se faze el día de oy'. E el puerco espín que hera animalia mansa; mas quando le fazían mal ensáñase, lanza las púas e espinas reçias, e fiere con ellas. El duque de Borgoña traya una plana de açepillar, e bien como la plana todo lo allana, que ansí él avía de allanar todo el orgullo e la sobervia; e el diamante, que travava en el azero e en todas las piedras, e ninguna no puede travar en él, que ansí hera él, e tan poderoso, que lo quél fiçiese non abría quien ge lo demandar. El duque de Berri, tío de amos a dos, traya una figura de oso sentado que se lamía las manos, pero que hera animalía tan braba, que si mal le facen se defendía, e aun mata. E que él estava quedo comiendo de lo suyo, e non façia mal a nadie; pero que si algúnd mal le quisiesen fazer, que étornaría por sí: aunque era tan poderoso, que non reçelava a ninguno. (1940, LXXXV: 245)

E Pero Niño en aquel tiempo hera famoso cavallero, ansí en harmas como en juegos de armas, franco, ardid, e muy arreado, **palançiano e muy cortés** [...]. Mas él fue siempre **tan guardado e tan cortés en sus palabras**, guardando qué heran las personas que con él las querían aber. (1940, XCI: 300-01)

+ ***Crónica de los Reyes Católicos*:**

Plazíale jugar todos **juegos, de tablas y ajedrez e pelota**[...]. E como quiera que amava mucho a la Reyna su muger, **pero dávase a otras mugeres**. (1943, XXIII: 75)

Fazía poner gran diligençia en la guarda dellas, y de las otras mugeres de su palaçio; e dotávalas magnificamente, e fazíales grandes mercedes por las casar bien. Aborrecía mucho las malas. Era muy **cortés en sus hablas**. (1943, XXIV: 76)

---

ocurrido entre Pero Niño y una de dama de la realeza, Constanza de Guevara, que Díez de Gámez titula: 'Aquí trata de amor qué cosa es'.

> Vinieron para la çibdat de Valençia; en la cual fueron resçebidos alegremente, e con grandes e muy suntuosas fiestas, así de gastos generales de la çibdat, como particulares de muchos caballeros que fizieron justas e torneos en todas las plaças y calles prinçipales. (1943, CXXIV: 451)

Estos textos son muestra histórica del ambiente cortesano y de su influencia en la producción literaria del momento. Sobre estas bases ha trabajado la crítica más reciente. He mencionado a investigadores como Macpherson, Burrus; también se encuentran en esta misma línea: Ian Michael, Michel García, Michael Gerli, Donald McGrady. Ian Macpherson desde hace algunos años viene estudiando el vocabulario caballeresco (véase el apéndice II de esta tesis), transpuesto del contexto real-social al contexto simbólico-literario, y ha visto cómo:

> When the vocabulary of chivalry is transposed from one context to another [...] wordplay and innuendo leaps to mind, and this is the period of the suggestive, multidirectional, multifaceted poem, in which the semantic value of the lexical items may vary fundamentally with the change of the social context. (Macpherson, sin editar, 13)

Es importante notar que este tipo de crítica no cae en la interpretación cándida de la impresión más o menos placentera hacia esta poesía, sino que intenta descifrar la poesía a partir de un aparato crítico basado en los múltiples valores semánticos del léxico, partiendo del contexto y momento social en el que se escriben esas composiciones.

Victoria Burrus (1985) muestra la misma preocupación: la evolución de la poesía amatoria de los *cancioneros* no puede ser estudiada sin considerar el contexto social para la cual y en la cual fue producida.

Trabajos como el de Angus MacKay, *Averroístas y marginados* (MacKay 1984), en el que estudia el carácter social de los conversos, mujeres y sus oficios como lavanderas, criadas, prostitutas, van a servir para releer, con nueva fuerza, una obra como *La Lozana andaluza*, donde 'el lenguaje refleja la realidad social a un nivel concreto'.[56] En la misma línea se puede

---

[56].- No se interprete que quiero decir que hay que leer la poesía o un texto como la *Lozana andaluza* desde una lectura al pie de la letra, no. Quiero decir que hay que leer interpretando según lo que se entiende en el siglo XV o XVI. Así, por ejemplo, Ian Macpherson (en prensa-3), interpretando el

leer el trabajo de R. E. Surtz (1992), haciendo un estudio de los grabados que ilustran la obra, donde el contenido de las ilustraciones interpretan el texto que acompañan; los grabados presentan el equivalente del texto escrito apuntando a una lectura simbólica del texto verbal.[57] Otro trabajo interesante es el de María Teresa López Beltrán sobre la prostitución en Granada en la época de los Reyes Católicos (1985).

Igualmente el estudio de Maxime Chevalier, *El arte de motejar en la corte de Carlos V*, señala este paralelismo del que venimos hablando, fijándose esta vez en el divertido género del *mote*, y afirma el autor: 'el motejar balbucea en la corte de Juan II y de Enrique IV, y pronto tiene su ocaso pasada la primera mitad del siglo XVI. Antes de 1490, unas huellas, después de 1550, unos vestigios' (Chevalier 1983, 63).

Se puede notar que en los estudios sobre la poesía cancioneril hay un interés por lo referente a las *invenciones*, *motes*, *letras*, *requestas*, *debates*, *adivinaciones*,[58] las cuales 'became the staple diet of such reunions, because they particularly lent themselves to group activity'. Prueba de ello es el texto tomado de *El Victorial*:

> E otrosí porque saben que por su amor son ellos mejores, et se traen más guarnidos, e hazen por su amor grandes prezas e cavallerías, ansí en armas como en juegos, e se ponen a grandes abenturas, e búscanlas por su amor, e van en otros reynos con su empresas dellas, buscando campo e lides, loando et ensalçando cada uno su amada e señora. E aun hazen dellas e por su amor graçiosas cantigas e saorosos dezires, e notables motes, e valadas, e chaças, e reondelas, e lays, e virolays, e complayncas, e sonjes, e sombays, e figuras, en que cada uno aclara por palabras e loa su yntençion e propósito. E otros ençelan e loan por figura, non osando declarar

---

léxico con coordenadas del siglo XV, nos ha abierto una ventana para poder descubrir en la *Lozana Andaluza* una posible autobiografía de Francisco Delicado.

[57].- En el mismo sentido, se puede ver el artículo de Luis Corrales de Prada (1984),'La ilustración de los pliegos sueltos del S XVI. Relación entre imagen y texto' en *Goya* 181/182: 21-22.

[58].- Entre los trabajos que se pueden citar en esta línea se pueden citar los siguientes:

Ian Macpherson (1984, 1985, 1989 en prensa-2), Macpherson y MacKay (1994). Francisco Rico (1966). Donald McGrady (1984). E. Michael Gerli (1993, 1991). Estos trabajos son utilizados a la hora de elaborar el apéndice II.

más muestran que en alto lugar aman o son amados; ansí cada uno siguiendo su manera e guisa. (1940, XXXIV: 91)

Como demuestra John G. Cummins, estas formas -él se centra fundamentalmente en las formas pregunta / respuesta- son importadas del Norte de los Pirineos,[59] pero también es verdad que 'it was introduced to a context very different from that of its origins -the very much less serious, essentially frivolous, context of the court of Juan II' (Macpherson, sin editar). Vengo insistiendo que es en este contexto donde se puede encontrar la unidad de toda esta poesía cancioneril, que se ha criticado como monótona y repetitiva en sus temas, formas y vocabulario.

Por otra parte tenemos los *cancioneros*. En ellos también encontramos datos sobre las características del amador, por ejemplo en el *Doctrinal de Gentileza* de Hernando de Ludueña,[60] vemos toda una serie de características referentes a la forma de hablar, la manera de vestir, el uso de los motes, características del amante y una serie de consejos para el buen amador que se mueve en el 'palacio'.[61]

---

[59].- Se pueden ver sus dos trabajos (Cummins 1963 y 1965).

[60].- 'Porque sepáis amadores' [ID 1895, 14CG, fol 192^{v}-198^{r}; *CsXV*, 6: 206-18].

[61].- Hay otros muchos textos a los que se puede acudir, en los que se ven reflejadas dichas características como: 'Ayer vino un cavallero' [ID 4887, 13UC, fol 43^{r-v}; *CsXV*, 6: 62-63]; 'Discretas damas graciosas' [ID 1125, 11CG, fol 88^{r}; *CsXV*, 5: 233]; 'Como lumbre de farón' [ID 6508, 11CG, fol 155^{r}; *CsXV*, 5: 377].

Si el enamorado
fuera entendido
ahí va el nombre de la dama
y el color de su vestido
(Adivinanza popular)

III. 1. 4. EL SIMBOLISMO EN EL LÉXICO.

Más arriba encontrábamos que una de las cualidades del cortesano era la de ser 'cortés e gracioso en su habla [...]. Burlaba tan cortés e graciosamente [...]. Las quales invençiones muy agudamente significaba lo que quería'. Parece que en el hablar de una forma determinada encontramos una de las más importantes características de tanta producción poética de entretenimiento palanciano. Así, desde el soporte histórico, tenemos que empezar a sospechar que detrás del lenguaje cancioneril se esconde algo más que elegantes requiebros inflamados de intenso dolor, dirigidos a unas esquivas y desdeñosas, a la vez que deseadas y deseosas, damas de corte.

Desde el punto estadístico vemos que el vocabulario de la poesía cancioneril es muy reducido. Es por esta razón por la que se empezó a sospechar que desde el conceptismo y la reducción del vocabulario se escondía un lenguaje cifrado. A partir de las sugerencias y estudios de Whinnom, los investigadores que venimos citando han empezado a descifrar los dobles significados del vocabulario cancioneril.

Keith Whinnom al estudiar el léxico de las canciones del *Cancionero general*. Frente a lo que podría parecer una pobreza léxica se encontró con un ideal estético y un intento de crear paradojas. Se halló frente al juego intelectual que, en el caso de la poesía cancioneril, debe preceder a toda valoración estética. Pero a la vez ese juego intelectual es creador de un nuevo estilo litetario que se sustenta en recursos retóricos como la *metonimia*, *paranomasia*, *annominatio*, *traductio*, de los que ya hablaremos al estudiar la poesía de Nicolás Núñez. Este juego reduccionista -no simplificador o simplista- tiene su efecto en las formas métricas de las composiciones de *cancionero*: 'La limitación métrica se desarrolló paralelamente al culto del concepto' (Whinnom 1981, 40).

Whinnom estudió por una parte una serie de conceptos abstractos como *vida*, *dolor*, *muerte*,[62] por otra, estudio el simbolismo de algunos objetos concretos o colores que aparecen en la poesía amatoria de los *cancioneros* como *perdiz*, *limón*, *rosa* (Whinnom 1981, 51-54).[63] Tanto en el léxico abstracto como en los términos de uso concreto encontró el juego de palabras: verdadera joya de la poesía cancioneril.

Los estudios -posteriores a Whinnom- que hasta la fecha se han hecho de estas de *palabras de dos cortes* -utilizando el término de Baltasar Gracián- han ido encaminados a encontrar referencias sexuales en otros grupos semánticos como: el vocabulario culinario, textil y cortés-religioso. Generalizando podríamos afirmar que en la poesía de *cancionero* hay una clara interferencia de diferentes campos semánticos, en muchas ocasiones con significaciones eróticas. Esta interferencia de campos semánticos no es sólo propia de la poesía cancioneril sino que se da en obras como las "novelas sentimentales", *La Celestina* o *La Lozana andaluza.*

La crítica ha ido elaborando -en un minucioso e importante trabajo- un vocabulario de términos con dobles sentidos.[64] En este campo hemos de citar el estudio de Donald McGrady en el que 'sin ser completo, pretende recoger y definir los términos de valor erótico' de *Cuarenta enigmas en la lengua española* (MacGrady 1984). Pero quien durante los últimos diez años se ha dedicado a elaborar un vocabulario más sistemático ha sido Ian Macpherson. Dos campos son a los que fundamentalmente se ha acercado: en primer lugar al del vocabulario caballeresco; en segundo lugar al del vocabulario textil, buscando en ambos confluencias con el campo de significados eróticos. Dentro del vocabulario caballeresco ha elaborado un *Glosario militar / caballeresco* y otro *femenino / textil*:

---

[62].- Para una descripción completa en Whinnom (1981, 41).

[63].- Al estudiar las composiciones de Nicolás Núñez 'Rosa, si rosa me distes' [ID 6228], 'Si os dí dama limón' [ID 6208] me detengo más en estos mismos conceptos.

[64].- En el apéndice II de esta tesis compilo un glosario de términos en los que incluyo los trabajos de Macpherson, MacKay, Whinnom, McGrady. Igualmente cito los trabajos más importantes elaborados hasta la fecha sobre vocabularios con dobles sentidos.

En el curso de los últimos diez años, hemos comentado detalladamente, en varios sitios, una proporción de palabras clave y palabras en clave del sistema, y ha llegado el momento de compilar un glosario provisional, que quizás sirva de ayuda a los estudiosos que se dedican al conceptismo de la poesía y la prosa de la época. Todas las palabras y locuciones que siguen son capaces, en las manos de un escritor malicioso de esta época, de llevar un doble sentido; esto no es decir que este doble sentido es forzoso, en cada contexto, sino que existe la posibilidad, según el contexto y las circunstancias de la obra, de una ambivalencia literal/erótica de la que se puede servir el poeta o escritor. (Macpherson y MacKay 1994, 32)

En ambos glosarios ha elaborado cuatro grupos en los que respectivamente se descubren nuevas palabras para designar el órgano viril, el órgano femenino, el acto sexual y una serie de perífrasis verbales.

He de destacar también aquí el trabajo de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (Alzieu 1984), así como el de José Luis Alonso Hernández (1976), aunque los trabajos de éstos han sido sobre el Siglo de Oro, no por ello son menos útiles para los que intentan descifrar el hermético lenguaje de la poesía del *cancionero.*[65]

Todos estos trabajos muestran cómo no era nada extraño al mundo del siglo XV un cosmos de simbología, que se manifestaba en todas las facetas de la vida, incluyendo la literaria. Un ejemplo de esta simbiosis simbólica de la vida con la manifestación literaria son los trabajos que intentan integrar el hecho real con el elemento literario. Este es el método con el que hay que seguir trabajando para desentrañar la dificultosa poesía de *cancionero.*

Como conclusión podríamos decir: Estoy plenamente convencido de la necesidad de un estudio de los aspectos que aparecen al margen del texto, para llegar a comprender esta poesía, que funciona como un macrosistema en donde se integra todo un cosmos de lenguaje cifrado.[66]

---

[65].- Sería extensísima la lista bibliográfica de trabajos que apuntan hacia este tipo de estudio; baste como muestra de la cantidad de trabajos que se van efectuando, la bibliografía que nos presenta Manuel da Costa Fontes (1990, 38-41).

[66].- He de aclarar que existe no sólo esta simbología contextual, cuyas referencias hay que buscarlas en el momento histórico que se vive; hay una simbología general que abarca un periodo más ámplio al medieval. Pongo por ejemplo, en el caso de la simbología general, el significado que siempre han tenido los colores. Tanto en la poesía cancioneril, como en la prosa hay una profusa utilización de colores, con los que se quiere expresar un significado. Uno de los autores con especial afición a utilizar

Así tendríamos que pensar que dentro de ese juego de cortesano de la frenética composición de poemas hay otro juego. Por lo que la poesía cancioneril podría definirse como un metajuego.

---

los colores en sus composiciones es Nicolás Núñez, aunque en el capítulo cuarto hablaré de ello, baste ahora citar el trabajo de Keith Whinnom. No entro a comentar más detalles de la simbología contextual; pero a nadie le será extraño que diga, que hay toda una arquitectura simbólica en el siglo XV representada por alegóricos castillos, prisiones, torres, puentes, fortalezas, casas. Una pequeña muestra de ello se puede ver en el Paso de la Fuerte Ventura, celebrado en Valladolid en 1428; las justas de Madrid de 1433; o el Paso Honroso de Suero de Quiñones en 1434. Para una interpretación de esta forma de componer poemas usando construcciones se puede consultar el artículo de Barbara Kurtz (1988); su tesis se podría resumir en: el uso de todos estos símbolos era una regla nemotécnica.

Pues amas, triste amador
dime ¿qué cosa es amor?.[67]

III. 2. LAS DEFINICIONES DE AMOR EN LAS COMPOSICIONES CANCIONERILES.

Son muchos los poemas que directamente intentan responder a la pregunta ¿Qué es amor?.[68] Hay además composiciones en las que las características del amor vienen dadas indirectamente, como por ejemplo cuando se habla de las *leyes de amor*, de las *falsas leyes de amor*, las *profesiones de amor*, *diálogos de amor*, *efectos del amor*, *justas de amor*, *escalas de amor*, *naos de amor*, *sepulturas de amor*, *testamentos de amor*. Quisiera en este apartado mostrar algunas de esas composiciones para sacar algunas conclusiones de lo que se entiende por amor en los *cancioneros*, cuando se toma como hecho literario. Porque realmente creo que 'ese amor pensado, soñado, llorado y deseado, nada tiene que ver con una relación afectiva, de mutuo intercambio. Fijados en unos papeles inmutables, el hombre y la mujer se niegan a vivir el amor, que queda convertido en *verbum*: palabra, sonido o eco.' (*Question de amor* 1995, 29). Quién sufra, y ¡de qué manera lo hacen estos pobres enamorados!,[69] no importa demasiado. De lo que bien se cuidan nuestros poetas del siglo XV es de que en la composición

---

[67].- 'Pues amas, triste amador' [ID 1011, 96JE, fol 93^{r}; *CsXV*, 5: 67-68; vv.1-2]

[68].- Señalo algunos de los poemas en los que directamente el autor quiere definir lo que es amor: 'Es amor un pensamiento' [ID 4728, 13UC, fol 7^{r}; *CsXV*, 6: 3-4]; ['Es amor donde se esfuerça', ID 0897, 19*JP, fol 18^{v}; *CsXV*, 6: 311]; 'Es amor fuerza tan fuerte' [ID 0276, 83*1M, fol 87^{v}; *CsXV*, 5: 4; 83*RL, fol 78^{r-v}; *CsXV*, 5: 6]; 'Si no benigna, cruel' [ID 1890, 14CG, fol 71^{r-v}; *CsXV*, 6: 94-95]; 'Cerrada estava mi puerta' [ID 6103, 11CG, fol 72^{v}-75^{v}; *CsXV*, 5: 202-08]; 'Pues viene tu gran poder' [ID 4772, 13UC, fol 26^{v}-27^{r}; *CsXV*, 6: 27-28]; 'Gran deporte es el amor' [ID 4614, 17*RJ, fol 3^{r-v}; *CsXV*, 6: 299-30]; 'Tú amas, triste amador' [ID 1011, LB1, fol 89^{v}-90^{r}; *CsXV*, 1: 237]; 'Es amor una visión' [ID 1067, 11CG, fol 174^{r}; *CsXV*, 5: 415]; 'Venit amadores veréis maravilla' [ID 1731, RC1, fol 63^{v}-65^{v}; *CsXV*, 3: 25-26].

[69].- Se nos saltarían las lágrimas si realmente nos creyéramos versos como los que copio de '¡Maldita seas ventura!' [ID 0756, 11CG, fol 133^{v}; *CsXV*, 5: 328; vv. 56-58]:

Mirad cuanto disfavor
tengo sin poder gozar,
mirad si sufro dolor.

se desarrolle uno más de los ritos cortesanos; que, en definitiva, será la ostentación pública del objeto amoroso, no de la persona amada.

Similar idea expone Carla Perugini en su introducción a *Question de amor*:

> En una sociedad extremadamente ritualizada, en que las experiencias revelan no sólamente la condición económica y el *status* social, sino también las vivencias interiores (luto, alegría, desamor, confianza ...), incluso el amor es objeto de ostentación pública; así motes, divisas e invenciones se incorporan a las ropas de sus dueños, manifestando de este modo sus altibajos sentimentales. Como títeres de un retablillo, damas y caballeros desfilan ante nuestros ojos en sus bailes, cenas, fiestas, cazas o torneos, siempre todos juntos, todos iguales, mudos (por ellos hablan sus motes) e intercambiables. No son *personas* sino *personae*, no necesitan un nombre. (*Question de amor* 1995, 23)

En esta ritualización cortesana se integran todas aquellas composiciones que se preguntan ¿qué es amor?. He elegido, de entre muchas, la que sigue de Juan del Encina, contemporáneo de nuestro Nicolás Núñez -del que no tenemos ninguna que responda directamente a *quid sit amor*- y con el que -sólo es una vaga suposición, que no está a mi alcance demostrar- tuvo algo que ver.[70]

He aquí la definición de amor que Juan del Encina diera en: 'Pues amas triste amador', ID 1011, 96JE, fol 93r; *CsXV*, 5: 67-68:

Pues amas, triste amador
dime ¿qué cosa es amor?

Es amor un **mal** que mata
a quien le más obedece,
mal que mucho **más** mal trata
al que **menos** mal merece:
favor que **más** favorece
al **menos** merecedor.

Es amor una **afición**
de desseo desseoso,
donde **falta la razón**
al tiempo mas peligroso:
y es un **deleíte engañoso**,
guarnecido de **dolor**.

Es amor un tal poder
que **fuerça la voluntad**
a donde poner querer,

[70].- En el apartado 'Canciones en *LB1*, *11CG* y *14CG*' del capítulo quinto hablo de la cercanía que pudiera haber entre Juan del Encina y esos tres *cancioneros* a partir de una obra que supongo que es de Nicolás Núñez. Véase mi comentario a la composición 'La vida sería perdella'.

quita luego libertad:
es más firme su amistad
20 cuando finge desamor.

Es una fuente do mana
agua dulce y amargosa,
que a los unos es muy sana
y a los otros peligrosa:
25 unas vezes **muy sabrosa**
y otras vezes **sin sabor**.

Es una **rosa en abrojos**
que nace en cualquier sazón,
quando se vencen los ojos
30 consintiendo el coraçón:
cógese con gran passión
con gran peligro y temor.

Es un xarope mezclado
de **un plazer y mil tristuras**,
35 desleído con cuidado
en dos mil desaventuras:
que si bever lo procuras
morirás si no hay favor.

En esta canción se pueden subrayar las siguientes características: el amor es un mal, es un deseo en el que no cabe la razón, quita toda libertad al amante, es un conjunto de paradojas ('¡O amor lleno de estremos!' [ID 0899, 11CG, fol 88^{r}; *CsXV*, 5: 233]), entre el placer y el sufrimiento: cuanto más se sufre más se goza, y cualquier goce nos conducirá a mayor sufrimiento. Nicolás Núñez cantará: 'El día del alegría, / al que es triste, / de mayor dolor le viste. ...' [ID 0712]).

Este amor se compone principalmente de tres cualidades que son: *fe*, *cuidado* y *afición* (véanse composiciones de nuestro autor como: 'Ya no es passión la que siento', ID 0846, y el romance 'Estávase mi cuidado' ID 0728; véase también la composición de Cartagena: 'Es amor donde se esfuerça' [ID 0897, 11CG , fol 88^{r-v}; *CsXV*, 5: 234]).

Esas propiedades tienen la facultad de: 'Quitar con su poderío / el poder a la razón / la virtud al alvedrío'. Amargos versos de enajenación son los de Nicolás Núñez, cuando casi como un dios exhalante salmodia el abandono total, la pérdida de cualquier mueca: 'Tan penado y tan esquivo / estó de mi voluntad, / que ni sé si só cativo, / ni si muero, ni si bivo, / ni si tengo libertad. / Ni sé si la culpa es mía, / ni si merezco reproche. / Tal que estoy sin alegría: / que ni sé cuando es de día, / ni menos cuando es de noche.' ('En mi desdicha se cobra' [ID

0840, 11CG, fol 136^{v}; *CsXV*, 5: 335. LB1, fol 42^{v}-43^{r}; *CsXV*, 1: 181]; véase el comentario de esta glosa que hago en el capítulo V de esta tesis).

Nos encontramos con un amor dolorido que requiere del amante ser discreto y guardar secreto ('En su vista se conosce / que mal de amores traía: / con los ojos lo mostrava, / con la lengua lo encobría'; 'Por un camino muy solo' [ID 6340, 11CG, fol 138^{r}; *CsXV*, 5: 338. 17*RA, fol 4^{r-v}; *CsXV*, 6: 295-96]).[71]

Juan del Encina en 'A una dama que le pidio una cartilla para aprender a leer', reúne todo un vocabulario de términos que van a definir la terminología amorosa entorno a la que se mueve la poesía cancioneril. Así encontramos los siguientes: *amor*, *beldad*, *crueldad*, *dolor*, *esperanza*, *fe*, *gracia*, *suspirar*, *caridad*, *lealtad*, *mesura*, *lindeza*, *nobleza*, *honestidad*, *querer*, *libertad*, *remedio*, *medio*, *temor*, *memoria*, *vitoria*, *perfección*, *celo*, *afición*.[72]

Quizás la más famosa composición que defina lo que es amor sea la de Jorge Manrique: 'Es amor fuerça tan fuerte' [ID 0276, 11CG, fol 98^{r}; *CsXV*, 5: 254-55]:

Es amor **fuerça** tan fuerte
que **fuerça** toda razón;
una **fuerça** de tal suerte,
que todo seso convierte
en su **fuerça** y afición;
una porfía **forçosa**
que no se puede vençer,
cuya **fuerça** porfiosa
hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es **plazer** en que hay **dolores**,
dolor en que hay **alegría**,
un **pesar** en que hay **dulçores**,

un esfuerço en que hay temores,
temor en que hay osadía;
un plazer en que hay enojos,
una gloria en que hay passión,
una fe en que hay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al coraçón.

Es una **catividad**
sin parescer las prisiones;

---

[71].- Cabe tomar distintas posturas ante el tópico del secreto; de este tópico trato un poco más abajo (apartado III. 2. 1. 2: El *secretum*).

[72].- 'De vuestro querer cativo' [ID 4445, 96JE, fol 70^{v}; *CsXV* 5: 30-31].

un robo de libertad,
un forzar de voluntad
25 donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,
una rabia desseosa
que no sabe que es la cosa
30 que dessea tanto ver.

Es modo de **locura**
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
35 como lo quiere y le plaze;
un deseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga;
un recelo que al presente
haze callar lo que siente,
40 temiendo pena que diga.

El poema concluye asegurando que todas esas cualidades son las del *verdadero amor*, en donde la prueba final del verdadero amante es:

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades,
45 como fengido traidor;
El toque para provar
cuál amor es bien forjado,
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
59 el falso sobredorado.

También encontramos las características del amor en la 'orden de enamorados', donde el caballero tiene que profesar los votos, al igual que un monje profesa los tres votos de pobreza, obediencia y castidad.[73] Pero en esta 'orden' no se promete castidad:

30 En lugar de castidad
prometo de ser constante,
prometo de voluntad,
de guardar toda verdad

[73].- Otra de las más famosas composiciones de Jorge Manrique es: 'Porque el tiempo es ya pasado' [ID 0852, 11CG, fol 98r-v; *CsXV*, 5: 255].

ca de guardar el amante,
35 prometo de ser subjecto
al amor y a su servicio,
prometo de ser secreto
y esto todo que prometo
guardallo será mi oficio.

(vv. 30-39).

Aquí aparece ya el amor con un nuevo significado, la unión del amor en un sentido sexual, con el tema de la religión. Igualmente podemos encontrar esta característica en las *leyes de amor* que deben acatar los que pertenecen a la *orden de enamorados.*[74]

En la poesía cancioneril aparecen las características del amante, así como las características de este amor. Son tres los grandes núcleos que podemos concluir de la revisión de los *cancioneros*:

- El primer núcleo es el que conserva la tradición cortés heredada de la clásica, a la que se ha definido como *amor cortés* (aceptamos el histórico término para delimitar el campo de la herencia tradicional literaria);

- el segundo núcleo se centraría en aquellos que participan ritualmente de algo que, creo, no entienden demasiado y que contiene elementos que aparecen en numerosas composiciones;

- el tercero definiría las innovaciones de la poesía cancioneril castellana, expresada en la trivalente relación entre: erotismo, religión y corte. En este grupo estarían poetas como Juan del Encina, Jorge Manrique, Guevara o Nicolás Núñez: poetas-jugadores que participan del juego cortesano.

---

[74].- 'Mirad esta ley de amores' [ID 2256, LB2, fol 158^{v}-160^{r}; *CsXV*, 1: 333]; 'Muerto es ya, muerto, señora' [ID 6442, 11CG, fol 147^{r}; *CsXV*, 5: 359].

III. 3. EL *SECRETUM*: UNA VARIANTE MÁS DEL *AMOR CORTÉS* EN LA POESÍA CANCIONERIL DE FINES DEL SIGLO XV.

Parece que hay ciertos aspectos de la poesía de *amor cortés* que siguen presentes en la poesía de *cancionero*, tales como: el sufrimiento, la pena de amor, el dolor por la separación - dolor que puede ocasionar incluso la muerte física-, la inigualable belleza de la dama, los ojos de la dama, su virtuosidad, la constancia del amante, en definitiva, todos los tópicos que se dan en la poesía provenzal. Pero digo parece, porque hay algunos que se ven superados o transformados en la poesía cancioneril del siglo XV.

Uno de los tópicos que parece tomar la poesía cancioneril de la poesía de *amor cortés* es el secreto. Se ha insistido en que el primer requisito que se exige a todo amador es el del secreto y el silencio, en dos sentidos: uno, como prueba de amor y manifestación de mayor sufrimiento; dos, como realidad, ya que la dama está casada y por consecuencia sería un caso de amor adulterino, fuera del matrimonio. En este sentido se retoma aquí una de las reglas del *amor cortés*, que Andrés el Capellán compiló: '13. El amor divulgado raramente acostumbra a durar' (véase el capítulo primero de esta tesis).

Pero parece que el 'secreto' no se da siempre en el *cancionero*. Bien es verdad que Manrique prometía 'de ser secreto' en su ya citada: 'Porque el tiempo es ya passado', (v. 37). Pero el mismo Manrique tiene otra composición, 'Guay de aquél que nunca tiende' [ID 6147, 11CG, fol 98^{v}; *CsXV*, 5: 255-56], en que: 'pone el nombre de una dama y comiença y acabada en las letras primeras de todas las coplas': *GUIOMAR*. Es más, una de sus composiciones va dirigida a una mujer casada, para más datos, su propia mujer; lo cual parece que no es muy adulterino: 'Según el mal me siguió' [ID 6156, 11CG, fol 100^{r}; *CsXV*, 5: 259].

¿Qué es lo que está pasando aquí? Pues, sin querer simplificar demasiado la cuestión tenemos que decir que se están reestructurando aquellas escolásticas reglas del *amor cortés*. Todos los críticos (Victoria Burrus, Pedro M. Cátedra, Patrick Gallagher, Ian R. Macpherson, Isabel Toro, ...) que se han acercado a la famosa esparsa de Guevara 'a su amiga, estando con

ella en la cama' han recalcado esto desde diferentes enfoques: ruptura del secreto amoroso, ruptura de la teoría del 'remedio' amoroso, ruptura con la tradición del 'amor purus' que permitía ¡todo menos 'lo último'!.

Para Manrique tampoco es importante el tema del secreto, lo importante es la explotación de un estilo, de una forma de componer, es decir, ha tomado el tópico poniéndolo al servicio de una técnica propia del *cancionero*: el juego, la habilidad conceptista, el ingenio. No es cuestión de cortesía declarar o no el nombre de la dama (que ya no es dama sino en muchas ocasiones 'amiga'). La cuestión es que ese nombre oculto sirve al poeta, tanto para elaborar su composición como para jugar con el lector u oyente. Así por ejemplo en otra suya se nos dice:

En la torre domenaje
está puesto toda ora
un estandarte,
que muestra por vassallaje
el nombre de su señora
a cada parte.
Que comiença como más
el nombre y como valer
el apellido,
a la cual, nunca jamás
yo podré desconoscer
aunque perdido. [75]

En ella no dice el nombre, lo deja velado proponiendo un acertijo. Lo que importa es el acertijo que se encierra en la composición, el juego de palabras con el que el poeta quiere manifestar su habilidad y manipular al lector. Parece por tanto que no es tanto el secreto de

[75].- 'Hame tan bien defendido' [ID 6152, 11CG, fol 99r-v; *CsXV*, 5: 257-58 [257]; vv. 97-108].

ocultar el nombre o la identidad de la dama -ya no importan las reglas del *amor cortés*, sino la utilización de un código que haga dificultoso encontrar dicha identidad.[76]

Tapia rompe el código del secreto de la dama a la que ama:

Assí que tal excelencia,
35 sin igualar perfectión,
meresce que la potencia
de la más alta clemencia
sepa dar della razón.
Con todo sabed el nombre
40 de aquesta imagen divina,
y porque más se os escombre:
Roca Martín su renombre
y su nombre Orofresina.[77]

Soria juega con el nombre de 'una señora que se llamaba mata' y la ambigüedad sexual que se oculta en el verbo 'matar' en: 'Porque el tiempo es ya passado' [ID 0852, 11CG, fol 98r-v; *CsXV*, 5: 255]:

Concertados a porfía
vuestro nombre y vuestro gesto
...
que matáis a quien queréis
....
Mas si la razón os tracta,
acordandos mi sofrir,
doleraos mi no bevir,
que quien por amores mata,
por amor ha de morir.

Pero el mismo Soria en otro poema parece que guarda el secreto de su pasión:

Sabed que son mis dolores,

---

[76].- Remito al artículo de Ian Macpherson (1985), en el que analiza la composición 'Justa fue mi perdicion'; donde el poeta, usando una de las técnicas típicamente cancioneriles, la *annominatio*, oculta el nombre de una dama.

[77].- 'Allá en la guerra Aníbal' [ID 1059, 11CG, fol 176r-v; *CsXV*, 5: 419-20 (420)].

remediad pues sois discreto,
15 los que más **matan** de amores
más están en mi secreto.
Porque el gran merescimiento,
de la dama que no cuento,
aquí concluyo y perdone,
20 en más silencio me pone
cuando mayor pena siento. [78]

Lope de Sosa parece declarar el nombre de su amiga en: 'Cuando de vós me partiere', ID 6196, indicando con una letra el nombre (.i.) de la dama.[79] Esta técnica se puede ver repetida en el *cancionero*, no siempre con el fin de elaborar el acertijo, sino con el de mostrar el ingenio del poeta: 'De otras reinas diferentes' [ID 6120, 11CG, fol 87v-88r; *CsXV*, 5: 232]; en la que el alarde es desarrollar el nombre de Isabel:

Que la .y. denota imperio
la .s. señorear
toda la tierra y la mar
y la .a. alto misterio
que no se dexa tocar.
Y la .b.e.l. dizen
lo natural no compuesto
que en vuestra alteza está puesto
ellas no se contradizen
lo que declaran es esto:
Pronuncian vuestra belleza.

A veces los recursos técnicos configuran la estructura del poema; por ejemplo, Juan del Enzina escribe un poema 'a su amiga porque se desposó', acróstico donde se puede leer el

---

[78].- 'La causa de mi passion' [ID 6631, 11CG, fol 182v; *CsXV*, 5: 433]. Aunque bien pudiera pasar que estuviera otra vez jugando con 'matan'.

[79].- ID 6196, 11CG, fol 117r; *CsXV*, 5: 292. En la canción de Pinar 'Quien encendió mis querellas' [ID 6654, 11CG, fol 178v; *CsXV*, 5: 444], también declara el nombre de la dama.

nombre de una dama (BARBOLA), y el mismo nombre en: 'otro a su amiga en tiempo de cuaresma'.[80]

En conclusión podemos decir que el tema del secreto de la identidad de la amada, en la poesía cancioneril, es más un recurso técnico y característica de la poesía como juego de palabras, que como una de las cualidades que definirían el amor. En este sentido hay una ruptura con la tradición anterior, podríamos hablar de una evolución del amor. Esto tiene una clara consecuencia: el amor es fingimiento, es un papel que hay que interpretar. En definitiva un juego cortesano que imitar.[81]

El fingido enamorado
sufre de ver crueza y mal,
mas el amador leal
no puede de lastimado.[82]

La poesía de *cancionero* en su última etapa ha creado una nueva concepción del amor, no en cuanto sentimiento, sino en cuanto expresión. El propósito de esta poesía no es el de crear o reafirmar valores morales, sino plenamente lingüísticos.

---

[80].- Las citas de ambos poemas son respectivamente: 'Buenas nuevas os dé Dios' [ID 4457, 96JE, fol 77^{r-v}; *CsXV*, 5: 41-42]; y 'Bien sufre el tiempo lugar' [ID 4459, 96JE, fol 78^{r-v}; *CsXV*, 5: 42-44].

[81].- Keith Whinnom aborda el tema del secreto en la Introducción a *Cárcel de Amor* (1985, 36), dando la explicación siguiente: 'otra constante de la *experiencia cortesana universal*', más que un código de la lírica cortés o de la cortesía sería una exigencia social 'la obsesión con la discreción refleja la obsesión de aquella época con la fama y con la reputación de las señoras'.

[82].- De Juan del Encina,'El fingido enamorado' [ID 4450, 96JE, 73^{r-v}; *CsXV*, 5: 35].

PARTE SEGUNDA:
EDICIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE NICOLÁS NÚÑEZ.

Un cierto Nicolás Núñez,
de quien hay también en el *Cancionero general* versos no vulgares

(Menéndez y Pelayo 1944, *Antología*, III: 173)

Esta ***segunda parte*** es la piedra angular de esta tesis: la edición y crítica de la lírica de Nicolás Núñez. Biografía, edición de textos y estudio crítico son los tres epígrafes que dan título a otros tantos capítulos.

En alguna ocasión la única obra en prosa de Nicolás Núñez ha sido objeto de estudio y edición. El primero en reimprimir una versión moderna del texto de la primera edición de la '*Continuación* de la *Cárcel de Amor*' fue Keith Whinnom.

De la obra poética completa de Nicolás Núñez no hay ninguna recopilación. Esta es la primera vez que se estudia y edita la obra poética atribuible a Nicolás Núñez. Nada he avanzado en el conocimiento de la vida de Nicolás Núñez. Nada se sabía y nada sigo sabiendo.

El magno trabajo de Brian Dutton editando los *cancioneros* del siglo XV, el minucioso estudio del corpus de Nicolás Núñez de Alan Deyermond y la enciclopédica labor de Antonio Rodríguez-Moñino han allanado mi camino al recopilar, ampliar y tratar de fijar el canon de nuestro autor.

La obra de Nicolás Núñez aparece principalmente en tres *cancioneros* (*LB1*, *11CG* y *14CG*). De la histórica disputa de la relación del primero con los dos restantes me he ocupado a la hora de editar las composiciones que aparecen en esos *cancioneros*.

El estudio teórico desarrollado en la *primera parte* de esta tesis es el camino por el que he discurrido al estudiar las características de la poesía de Nicolás Núñez. Aunque he dedicado un capítulo a ello, se encontrarán, a lo largo de las explicaciones que acompañan a la edición de su obra, amplios comentarios en algunas de ellas, especialmente en las que creo claves, por ejemplo en 'estas oras rezaréis'.

El orden que he seguido en esta primera edición de la obra poética de Nicolás Núñez se aparta de la clasificación que hizo Alan Deyermond (1989); he preferido agrupar las obras según su forma: Romances, villancicos, ... En alguna ocasión se verá cómo este sistema fracasa ya que algunas de las desechas de romances (agrupadas bajo este último epígrafe) tienen forma de villancico; pero a su tiempo daremos la explicación y justificación de esa inclusión.

CAPÍTULO IV: BIOGRAFÍA:

INTRODUCCIÓN.

Con un gran vacío nos encontramos al adentrarnos en el estudio de quién pudo ser el continuador de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro y del grupo de composiciones que edito en esta tesis. Contamos con un amplio repertorio de frases por parte de los que se han acercado a la personalidad de Nicolás Núñez, que vienen repitiendo la misma cantilena: *poco sabemos ...*, *apenas si sabemos ...*, *poco más que ...*, son comienzos de sentencias que premiten el vacuo conocimiento de la vida de nuestro autor.

> Nicolás Núñez, author of a brief sentimental romance and of a substantial group of *cancionero* poems, is biographically little more than a name: 'an even more shadowy figure than Diego de San Pedro', according to Keith Whinnom (Deyermond 1989, 25).

Ya tratado de modo individual, ya en referencia a otros poetas o grupos poéticos, no hay datos concretos acerca de quién fuera, a qué se dedicase, o dónde estuviera Nicolás Núñez. De todo lo escrito no tengo más que desmayados apuntes que no llegan a ser sino un desleído boceto biográfico. Nada nuevo puedo añadir, ¡qué más hubiera querido!.

¿Indicios? Pocos. La solución apunta hacia un estudio en los archivos catedralicios del arzobispado valenciano. Quizás no se estaría muy descaminado yendo hacia otros lugares de Italia como Nápoles o Roma, a donde, sólo conjeturamos, pudiera haberse encaminado Nicolás Núñez.

IV. 1. La personalidad de Nicolás Núñez. Nacimiento y estancia.

El primero que intentó fijar la procedencia de nuestro autor fue Menéndez y Pelayo:

> Es verosímil que Núñez fuera valenciano, o al menos que residiese en Valencia cuando Castillo compilaba allí su *Cancionero*. Nos lo persuaden los versos que dirigió a Mosén Fenollar, que le había preguntado *quál era mejor, servir a la doncella, o a la casada, o a la beata, o a la monja.* (*Antología*, III: 173-74, nota 1)

Un poco más adelante repite:

> Nicolás Núñez, el continuador de la *Cárcel de Amor*, que si no era valenciano, por lo menos residía en Valencia. (*Antología*, V: 400)

En otro momento dice:

> Núñez debe ser uno de los ingenios más modernos del *Cancionero*, a juzgar por el empleo que hace de una nueva forma de estancias de arte mayor, que sólo hallamos en poetas de la última época trovadoresca, por lo general valencianos y aragoneses. (*Antología*, III: 173)

Pienso que bien pudiera haber permanecido en Valencia durante una temporada. El dato de responder a la pregunta del médico valenciano Bernat Fenollar es una base sólida que apoyaría esta teoría.[83]

Por otra parte no creo que fuera valenciano, ni que siquiera perteneciese al grupo de poetas valencianos. Estoy de acuerdo con Antonio Rodríguez-Moñino en incluirle entre la lista de poetas castellanos tales como Tapia, Soria y Badajoz (Rodríguez-Moñino 1968, 46), y más bien me atrevería a apostar por la inclusión en un grupo procedente del círculo de Tordesillas.

---

[83].- Me muestro de acuerdo con Gallagher cuando afirma que: 'question-and-answer pairs were normally contemporaries. But this was not necessarily so in every case, for *preguntas*, unless specifically directed, were open for anyone to answer' (Gallagher 1968, 209). Sobre la biografía de Bernat Fenollar, a quien Marcelino Menéndez y Pelayo calificara como 'el mejor poeta valenciano' y Gil Polo comparara con Virgilio, contamos con el estudio que hiciera Francisco Martí Grajales (Martí 1927, 213-219). Véase también el apartado *decires* (capítulo V. 4) de esta tesis al estudiar 'Señor, señor Fenollar'.

Sigo sin tener datos ciertos sobre esta afirmación pero bástenos cotejar por una parte el *Cancionero general*, y por otra la *Continuación de la Cárcel de Amor*.

En el *Cancionero general* después del grupo de 'preguntas y respuestas' -donde se rompe la planificación de Hernando del Castillo- creo descubrir una intencionada disposición por parte de Hernando del Castillo de dividir poetas castellanos de poetas valencianos. El primer grupo, castellano [11CG, fol 173^{v}-191^{v}; *CsXV*, 413-52], estaría integrado por: Tapia, Diego López de Ayala, Fadrique Enríquez, Pedro de Toledo, Manrique de Lara, Diego Osorio, Luis de Torres, Alvaro de Bazán, Diego de Castilla, Nicolás Núñez, Soria, Florencia Pinar, Perálvez, Badajoz; y el segundo grupo, valenciano [11CG, fol 191^{v}-218^{v}; *CsXV*, 453-506], en el que contamos con: el Conde de Oliva (a quien Hernando del Castillo dirigiera el *Cancionero general* de 1551 y el que aglutinara la vida literaria en Valencia), Alonso de Cardona, Jeroni de Vic, Francesc Carroç Pardo de la Casta, Lluís Crespí de Valldaura, Trillas, Bernart Fenollar, Francesc Fenollet, Joan de Cardona, Narcís Vínyoles, Juan Fernández de Heredia, Mossén Gaçull, Gerónimo de Artés, Quirós, Conde de Cifuentes, Francisco Hernández Coronel, Comendador Estúñiga, Bachiller Jiménez. Sólo Roberto de Souza incluye a Nicolás Núñez entre el grupo de poetas valencianos (Souza 1962, 37). Sin poner la mano en el fuego, no creo que se le pueda entroncar con ellos, aunque no dudo que tuviera contactos con dicho grupo e incluso que trabajara durante una época en la corte valenciana.

Martín de Riquer al estudiar el círculo de amistades de Bernat Fenollar concluye:

> En seguir la producció literarària de Mossèn Bernat Fenollar ens hem deturat a considerar la dels seus amics, els escriptors que amb ell collaboraren o tingueren relació. Tot un diversíssim grup d'escriptors o de senzills amants i conreadors ocasionals de les lletres, centrat a València, entre 1458 i 1514, més o menys, ha aparegut al voltant de Fenollar: Ausias March, Rodrigo Dieç, Joan Roís de Corella, Joan Vidal, Joan Verdanxa, Pere Vilaspinosa, Miguel Estela, Francí de Castellví, Narcís Vínyoles, Joan Moreno, Jaume Gassull, Baltasar Portell, Jeroni d'Artés, Joan Escrivá, Pere Martines, Isabel de Villena, Isabel Suaris, Crespí de Valldaura i Nicolás Núñez. Mossèn Bernat Fenollar fa de pont entre dos mons diferents artísticament i allunyats en el temps: el món d'Ausias March i el món dels valencians que concorren als

certàmens religiosos i que, en llur llengua materna o en castellà, són recollits al *Cancionero general* d'Hernando del Castillo i en les seves successives edicions'. (Riquer 1964, 364)[84]

Convengamos pues en afirmar que Nicolás Núñez estuvo en Valencia, proveniente de un grupo de poetas castellanos, y se sumó al parnaso valenciano, reunido bajo el mecenazgo del Conde de Oliva, probablemente formando una tertulia literaria (Guinot 1921).

Si poco sabemos del ámbito en el que se moviera nuestro enigmático personaje, poco averiguamos sobre el cuándo. Podemos pespuntear algunos datos para formar un impreciso marco que lo encuadre temporalmente. Las fechas con las que contamos nos ayudan poco para fijar cualquier hipótesis que no se quede en mera conjetura:

---

[84].- No intento en este trabajo profundizar en el grupo valenciano ni ser exhaustivos en la nómina de autores valencianos. He aquí cuatro aproximaciones de otros tantos estudiosos del grupo valenciano de poetas en el siglo XV:

(*Antología*, V, 397).	(Martí 1927, 218).	(Rodríguez-Moñino 1968, 47).	(De Souza 1964, 37)
Joan Tallante,	Francesc Carroz,	Conde de Oliva,	Jerónimo de Artés,
Conde de Oliva,	Francesc de Castellví,	Alonso de Cardona,	Francésc Carroç Pardo,
Quirós,	Comedador Escrivá,	Francesc Carroç Pardo,	Mossén Crespí de Valldaura
Mossén Crespí deValldaura,	Lluís de Castellví,	Mossén Crespí de Valdaura,	Ceraphin de Centelles,
Marqués de Zenete,	Lluís Crespí de Valldaura,	Francesc Fenollet,	Mossén Bernat Fenollar,
Comendador Escrivá,	Mossén Bernat Fenollar,	Joan de Cardona,	Comendador Escrivá,
Lluís de Castellví,	Francesc Fenollet,	Narcís Viñolés,	Francesc Fenollet,
Francesc Castellví,	Juan Fernández de Heredia,	Juan Fernández de Heredia,	Juan Fernández de Heredia,
Francesc Fenollet,	Vicente Ferrandis,	Mossén Gaçull,	Mossén Gaçull,
Francesc Carroç,	Jaime Gaçull,	Jerónimo de Artés,	Francisco Henández Coronel,
Mossén Jerónimo de Artés,	Jerónimo Artés,	Quirós,	Nicolás Núñez,
Mossén Cabanillas,	Bartolomé Gentil,	Francisco Hernández Coronel,	Conde de Oliva,
Alonso de Cardona,	Miguel Pérez,	Comendador Estúñiga,	Quirós.
Jeroni de Vic,	Jordi de San Jordi,	Bachiller Ximénez.	Bachiller Ximénez.
Mossén Narcís Víyoles,	Joan Tallante,		
Jaime Gaçull,	Joan Verdancha,		
Pedro Martínez,	Jerónimo de Vich,		
Bachiller Ximénez.	Conde de Oliva.		

El propio Bachiller Ximénez en su 'Purgatorio de amor': 'De sentir mi mal sobrado' [ID 6745, 11CG, fol 217^{r}-218^{v}; *CsXV*, 5: 502-06] menciona una lista de un grupo de la aristocracia valenciana -suponemos-, en los que se incluyen: el Marqués don Rodrigo, el Conde de Oliva, Alonso de Cardona, Rodrigo de Borja, Rodrigo Corella, Miguel de Vilanova, Juan Buyl, Pedro Buyl, Luis de Calatayud, Francisco Fenollete, Ramón Carroz, Alonso Rebolledo, Juan Fernández de Heredia. Gaspar Gil Polo incluye en el 'Canto de Turia' de su *Diana enamorada* a algunos de los poetas anteriormente citados: Bernart Fenollar, Juan Fernández Heredia, Jaime Gazull, Crespí Valldaura, NarcísViñoles (Gil 1953, 144-72).

- 1496. Fecha de la primera edición que conocemos de la *Continuación* de Nicolás Núñez ('Tratado que hizo Nic(o)lás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado *Cárcel de Amor*') que aparece editada junto con *Cárcel de Amor*, impresa en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea.[85] En esta obra aparecen una canción ('No te dé pena penar', ID 7521) y su desfecha ('¿Para qué es buena la vida?' ID 7522), así como *letras* y *cimeras*, composiciones que no son recogidas por ninguno de los *cancioneros* que conocemos.

- 1511. Primera edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, en que aparecen la mayoría de las composiciones líricas atribuidas a Nicolás Núñez (romances, glosas a romances, canciones, villancicos, glosa a mote, decires).

- 1514. Se incluye una nueva composición de Nicolás Núñez en la segunda edición del *Cancionero general* ('La vida sería perdella', ID 0843).

- 1535. En el *Cancionero general* editado en Sevilla en 1535 aparece una canción inédita de Nicolás Núñez ('Norte de los mareantes').

Después de esta fecha perdemos cualquier rastro de Nicolás Núñez. Con estos datos poco podemos sacar en claro. Sólo podemos decir cosas como:

1) Fue un lector en desacuerdo con la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, que no entendió su estilo, imitando el de una obra anterior: *Arnalte y Lucenta* (Whinnom 1973).

2) Estuvo durante una época en Valencia, donde tuvo que conocer a las más florecientes plumas del parnaso valenciano capitaneado por el Conde de Oliva. Su nacimiento y muerte pudo correr paralela a la de Mosén Fenollar (1458-1514). Durante su estancia en tierras del Turia alguien -¿gremio de plateros y bruñidores?- podría haberle encargado una obra en 'loor de San Eloy', santo popular de estas tierras.

---

[85].- Ivy A. Corfis presenta una detallada descripción de esta edición (Corfis 1987, 22-23).

4) En 1514 posiblemente sigue vivo y Hernando del Castillo incluye una obra más en la colección.

El que se publique una obra en *35CG* no arroja demasiada luz para poder afirmar que ésta fuera una creación tardía, posterior a la edición precedente del *Cancionero general* (Toledo 1527). La inclusión de esta canción en ese *Cancionero* tampoco nos dice mucho, excepto si tenemos en cuenta que esta edición se carga de 'devociones localistas' (Rodríguez-Moñino 1968, 53).

IV. 2. La generación de Nicolás Núñez.

Cuando Nicolás Núñez residiera en Valencia debió conocer a un grupo de gente no sólo perteneciente a familias nobles (Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva; Crespí de Valldaura, descendiente de los señores de la baronía de Sumacarcer), sino también perteneciente a la élite universitaria: Bernart Fenollar era catedrático de matemáticas en 1510, Lluis Crespí de Valldaura de Cánones en 1502, Vínyoles doctor en Leyes. Todos ellos poetas que están a caballo entre dos siglos. Es muy posible que fuera durante su estancia en Valencia cuando Hernando del Castillo conociera la obra poética de nuestro autor. Igualmente se nos queda entre las hipótesis el que Núñez se aprovechase de la fama que le habría proporcionado la publicación conjunta de la obra de Diego de San Pedro con su *Continuación* a la *Cárcel de Amor*.

Lo realmente cierto es que Nicolás Núñez es uno de los poetas que desde la edición del *Cancionero general* (Valencia 1551) mantiene su obra casi intacta a lo largo de las diferentes ediciones de éste. Se mantienen todos los *romances* y muchos de ellos (muestra del buen hacer y la fama de nuestro autor) se publican también en *pliegos sueltos*. Del mismo modo se conservan los decires, las glosas a motes y los villancicos. El grupo de canciones es el que sufre algún cambio, aunque mínimo. En suma podemos decir que hay una sólida pervivencia de las composiciones de Nicolás Núñez en el *Cancionero general*.

Todos los críticos están de acuerdo en situar a Nicolás Núñez entre los poetas de una de las últimas generaciónes del siglo XV, aquellos nacidos entre 1461 y 1515 (antes proponíamos unas fechas parecidas, 1458-1514) y cuyo florecimiento fue entre 1485 y 1520. Siendo posiblemente nuestro autor de los nacidos alrededor de 1465, es decir, que debía contar con la treintena cuando publicara la *Continuación* a la *Cárcel de Amor*. Pero, repito de nuevo, sólo son conjeturas sin ninguna base sólida.

LB1 con sus errores de atribución (si lo fueran) nos aporta indirectamente algún dato. Sin duda Nicolás Núñez tendría algo que ver con autores como Tapia, Garci Sánchez de Badajoz, con el Duque de Medina Sidonia, de los que tuvo que ser, con bastante seguridad, coetáneo: quizás todos ellos pertenecían al mismo grupo. Por otra parte, no me deja de extrañar que Núñez -Nicolás Núñez- no aparezca entre los autores que se mencionan en obras como: *La vida y la muerte* de Fray Francisco Dávila (Salamanca 1508), en el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz: 'Caminando en las honduras' [ID 0662, 11CG, fol 120^{r}-121^{v}; *CsXV*, 5: 297-301].[86]

[86].- Descorazonador es el comprobar que tampoco se encuentra ningún Núñez entre los ocho nuevos nombres que aparecen en 'Caminando en la honduras' [ID 0662, 14CG, fol 94^{v}-96^{v}; *CsXV*, 6: 102-06; vv. 426-27]. En esas listas, de algunos sabemos que fueron reconocidos poetas, otros no tanto; de otros dudo que hubieran escrito algún verso, pero podemos asumir que posiblemente estuvieran ligados a ciertos grupos o círculos literarios (Gallagher 1968, 196-97). Esta misma idea la repito más adelante en el apartado que dedico a las 'canciones comunes a *LB1*, *11CG* y *14CG'* del capítulo V.

IV. 3. CUATRO NÚÑEZ: DIEGO NÚÑEZ DE QUIRÓS, DIEGO NÚÑEZ, NICOLÁS NÚÑEZ Y NÚÑEZ.

Quizás hubiera tenido que empezar diciendo que entre los encabezamientos de las composiciones de *11CG* encontramos mencionados a cuatro personajes que responden al apellido Núñez: Nicolás Núñez, Diego Núñez,[87] Diego Núñez de Quirós[88] y Núñez (sólo apellido). Sin embargo en la tabla de autores que presenta Hernando del Castillo al comienzo de la obra solamente aparecen dos: Diego Núñez y Nicolás Núñez. D. W. McPheeters apoya la teoría de que Quirós, Diego Núñez de Quirós, Núñez y Nicolás Núñez fueron uno (McPheeters 1968, 177-88). A Keith Whinnom le parece una idea muy interesante y, ciertamente, muy difícil de probar (San Pedro 1979, xxx). A. J. Foreman pudo establecer la diferencia entre Quirós y Diego Núñez de Quirós (Foreman 1969, 11).

Yo pienso que sería muy posible que Nicolás Núñez y Núñez (sólo apellido) fueran la misma persona, al igual que los nombres de Diego Núñez de Quirós y Diego Núñez identifiquen a un poeta.[89]

Problemático es aceptar la coincidencia en uno de los dos nombres: Diego y Nicolás; sobre todo, teniendo en cuenta el cuidado con el que Hernando del Castillo diferencia en su índice a poetas como Tapia y Juan de Tapia, o Pinar y Florencia Pinar. De que Nicolás Núñez

---

[87].- A Diego Núñez, Brian Dutton (*CsXV*, 7: 409) le atribuye cinco composiciones.

[88].- Por el nombre Diego Núñez de Quirós tenemos dos entradas en *CsXV*, 7: 409. Una 'Núñez de Quirós, Diego. Siglos XV-XVI' y 'Núñez de Quirós, Diego, natural de Sevilla siglos XV-XVI'. Al primero Dutton le atribuye una composición 'El sí, si el como no sé' [ID 6831 G 6812] 14CG, fol 15^{r}; *CsXV*, 6: 79]. Al segundo cuatro: 'Grandes cosas he passado' [ID 6909, 14CG, fol 187^{v}; *CsXV*, 6: 195-96], el encabezamiento de esta composición dice: 'Coplas de Diego Núñez de Quirós, natural de Sevilla, porque ay otro que habitava en Valencia, en las quales glosa un mote que dize'; 'Mirando el bien que perdí' [ID 6910, 14CG, fol 187^{v}; *CsXV*, 6: 196]; 'Nunca vi descanso cierto' [ID 6911, 14CG, fol 188^{r-v}; *CsXV*, 6: 196-97]; 'Muy alto gran capitán [ID 6912, 14CG, fol 188^{v}-189^{r}; *CsXV*, 6: 197-98].

[89].- Hay otros casos similares, como el del poeta valenciano Crespí. Éste viene representado por cuatro denominaciones en las composiciones: Mosén Crespí, Luis Crespí, Mosén Crespí de Valldaura, e, igualmente que en el caso de Núñez, Hernando del Castillo sólo estampa en la lista de autores a 'Mossén Crespi'.

y Núñez (sólo apellido) fueran la misma persona nos pone en la pista, no sólo la falta de 'Nuñez' en el índice, sino también el estudio de las composiciones comunes entre *LB1* con *11CG*.

Si en *11CG* aparecen composiciones atribuidas en su encabezamiento a Nicolás Núñez y a Núñez (sólo apellido), en *LB1* sólo figura Núñez. Sin querer adelantar acontecimientos sobre los problemas de autoría, un estudio somero de las composiciones comunes de *11CG* y *LB1* nos muestra la gran posibilidad de que en Núñez (sólo apellido) se descubra a Nicolás Núñez, más famoso y conocido que Diego Núñez, hecho que vendría refrendado por ser el 'continuador' de una obra tan famosa como fuera *La Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro; hecho que haría que todo el mundo antepusiera al apellido Núñez el nombre Nicolás

Propongo a continuación un cuadro en el que, eliminando problemas de autoría de los que me ocuparé más adelante (véase el apartado dedicado a la edición de 'Ya no es passión la que siento', ID 0846), se pueden ver las coincidencias de algunas composiciones comunes a *LB1* y *11CG*.

ID.	**Primer verso.**	***LB1*,**	**atribución.**	***11CG*,**	**atribución.**
0840.	'En mi desdicha se cobra'.	(42^{v}-43^{r}),	Núñez.	(136^{v}),	Nicolás Núñez.
0846.	'Ya no es passión la que siento'.	(44^{r}),	Canción.	(127^{v}),	Núñez.
0847.	'Si por caso yo biviese'.	(44^{r}),	Canción.	(124^{r}),	Nicolás Núñez.
0843.	'La vida sería perdella'.	(44^{r}),	Canción suya.	(109^{v}),	Núñez.

Como en otro apartado veremos más detalladamente, en *LB1* hay un grupo compacto de once canciones atribuibles a Núñez dado que la primera de ellas, 'En mi desdicha se cobra', lleva el siguiente encabezamiento: 'De Núñes [*sic*] glosa suya del romançe: 'Por mayo era, por mayo'. Esta misma composición figura en *11CG* con el encabezamiento: 'Glosa de Niculás [*sic*] Núñez'. Así comprobamos que el Núñez al que se refiere el compilador de *LB1* es el Nicolás Núñez de Hernando del Castillo, y que ambos han identificado a Núñez con Nicolás Núñez; uno de forma indirecta, no dejando constancia alguna del Núñez (sólo apellido),

Hernando del Castillo; otro de forma directa, como se puede ver en las concordancias de las obras del cuadro de más arriba, el recopilador de *LB1*.

La mayoría de los críticos, posiblemente guiados por el índice que hizo Rodríguez-Moñino, reconoce a los tres y duda en identificar a Núñez bien con Diego, bien con Nicolás; aunque, a la hora de bautizar ciertas composiciones algunos se decantan, generalmente, por Nicolás.[90]

Dentro de esta tendencia a identificar a Núñez (sólo apellido) con Nicolás Núñez, Victoria Burrus atribuye a éste la canción: 'Ya no es passión la que siento', ID 0846, al estudiar 'the ambiguous use of *passión* and *gloria*' (Deyermond 1989, 30), cuando en *LB1* lleva como único encabezamiento: 'Canção' y en *11CG*: 'Canción de Núñez'.

Roberto de Souza no puede determinar si el Núñez (sólo apellido) de *11CG* 'es autor distinto de Diego Núñez y Nicolás Núñez, o si debe ser identificado, como es probable, con alguno de los dos' (Souza 1964, 7, nota 17 y [31, nota 19]).

Por mi parte, después de todo lo dicho, creo que Núñez puede ser identificado con Nicolás Núñez, pero no con Diego Núñez. Y a la vez descarto que bajo los nombres de Quirós, Diego Núñez de Quirós, y Nicolás Núñez se pueda identificar a una persona, sino que veo tres personas distintas.

Una solución, sacada del arca de las lucubraciones, es la posibilidad de que Nicolás Núñez perteneciera durante una parte de su vida al cabildo catedralicio de Valencia, ya fuera

---

[90].- Hernando del Castillo se disculpa por no saber en muchas ocasiones quién es el autor de una obra, así como reconoce por anticipado que pueda haberse confundido al adjudicar falsamente una obra:

> E si alguna cosa el más claro ingenio de vuestra señoría, o de otros lectores hallare mal puesta, o mudada de aquel tempre que sacó de la primera fragua de sus auctores, o variación en los títulos de aquéllos suplico a vuestra señoría y ruego a todos me perdonen, y enmiende lo que bien no les parescera. E el que hallare agena marca en sus obras que la raya y ponga la propia, y haga lo mismo el que la suya sin ninguna hallare [...]. No fue en mi mano aver todas las obras que aquí van de los verdaderos originales, o de cierta relación de los auctores que las hizieron, por ser cosa casi impossible segun la variación de los tiempos y distancia de los lugares en que las dichas obras se compusieron (*Cancionero general* 1958, 17).

beneficiario o disfrutara de alguna canongía o prebenda eclesiástica. En algunas de sus composiciones se desprende un buen conocimiento en temas de mariología y cristología, así como de la liturgia de las horas o de la misa. Sé que no es un argumento sólido, es por ello por lo que me muestro tan precavido. Bien es verdad que podríamos creer lo mismo de todos aquellos que remedan en sus composiciones textos de la liturgia o de las escrituras.

Lo que con seguridad puedo decir, y en ello estamos totalmente de acuerdo con Carmen Parrilla, es que Núñez fue un lector desazonado y descontento de la *Cárcel de Amor*, que quiere interpretar los ideales de los receptores o educar cristianamente a los lectores, sin que esto suponga renunciar, añado yo, a la moda del uso de las palabras de dos cortes y al juego que le surte los equívocos que se pueden crear desde las tres líneas que mencionaba anteriormente: cortés, erótica y religiosa, que acampan y convergen en ese vértice de la ambigüedad del lenguaje, pero esto es ya harina de los siguientes capítulos.

CAPÍTULO V. OBRA POÉTICA DE NICOLÁS NÚÑEZ. EDICIÓN DE TEXTOS.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y PRESENTACIÓN.

He reproducido las composiciones tomando como referencia el texto que presenta el *Cancionero general (Valencia 1511)*, transcribiendo de la edición facsímile (*Cancionero general* 1958). Cuando alguna composición no aparece en éste recurro al manuscrito Add. 10431 de la British Library [*LB1*]. También utilizo el *Suplemento al 'Cancionero general' de Hernando del Castillo (Valencia 1511)*, 1959. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Castalia). En el caso de 'Norte de los mareantes', sigo el *Cancionero general, en el cuál se han añadido agora de nuevo en esta última impressión muchas cosas buenas*, 1535 (Sevilla: Juan Cromberger), que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura: R-22316. Me ha sido de mucha utilidad en la puntuación la edición que hace R. Foulché-Delbosc de esta obra (Foulché-Delbosc 1915). En cualquier caso, siempre anoto la fuente de donde tomo el texto.

Para las composiciones que aparecen en la *Continuación de Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez manejo la primera edición conocida, impresa en Burgos en 1496 por Fadrique Alemán de Basilea, de la que conocemos una sola copia en la British Library con la signatura IA. 53247 (San Pedro 1496).[91] Keith Whinnom fue el primero en reproducir dicha edición: a él he seguido para la puntuación y corrección de errores que presenta la impresión de los talleres de Fadrique Alemán de Basilea.

En los casos en que se glosa una composición la incluyo también, esté seguro o no de que Nicolás Núñez sea el autor.

---

[91].- Desde aquí agradezco la ayuda económica concedida por la Universidad de Durham, Faculty of Arts: Dean's Fund, que me permitió consultar tanto esta edición, el manuscrito Add de la British Library 10431, así como la edición del *Cancionero general* de 1535.

Numeración de versos: Numero los versos empezando por el quinto y siguiendo por sus múltiplos. Los números aparecen a la izquierda del verso y con un tamaño ligeramente menor del usado en el texto. También a la izquierda podemos encontrar el folio y columna en la que aparecen los versos (ej. fol núm., recto: *r*, vuelto: *v*, columna *a,b,c*); esta marca va en letra cursiva y del mismo tamaño que la usada en la numeración de los versos.

La numeración que propongo difiere de la de Brian Dutton. La diferencia se establece porque éste computa los encabezamientos de las estrofas, yo no las he incluido.

Criterios de presentación de los textos de las composiciones del *cancionero*:

No he creado un aparato crítico propio, sino que he seguido las sugerencias de Carlos Alvar y Pedro Sánchez-Prieto Borja en una nota que me pasaron y por la que les estoy sumamente agradecido. He descartado en todo momento hacer una edición crítica de la obra poética de Nicolás Núñez, pero hay que seguir unos criterios de edición de su obra, que justifiquen los cambios que hago con respecto a los textos de los que copio, y a la vez, que justifiquen -en su caso- la desaparición de algunas variantes -por ejemplo por razones ortográficas-. La elección de los criterios seguidos se basa en presentar el texto al lector moderno con la mayor claridad posible. Haber utilizado estos criterios y no otros es porque éstos me han parecido los que presentan más perspicuamente la obra al lector, tal y como pretenden los autores de tales criterios; manteniendo la coherencia fonológica cuando es pertinente. A continuación copio, según me ha convenido, algunos de los *Criterios de presentación de textos castellanos medievales*:

> 'El polimorfismo de todo texto medieval hace ilusoria la idea de restaurar su forma lingüística genuina. Por ello se presenta como preferible el seguimiento continuado de las formas lingüísticas de un manuscrito que el editor considere preferible por su supuesta proximidad a los usos del autor. Se presentarán según este manuscrito las formas que tienen o pueden tener trascendencia fonética: *boz*, *voz*.
>
> Nos apartamos de la transcripción paleográfica por su incompatibilidad con la reconstrucción crítica del texto. Los criterios que se exponen no se justifican desde la modernización, sino

desde la necesidad de presentar perspicuamente al lector el resultado del examen de lectura (*saluar* > *¿salvar* o *saluar*?).

En lo que sigue, el vector (>) separa la forma del manuscrito de la transcripción que proponemos.

Abreviaturas.

Se desarrollan las abreviaturas sin dejar constancia (*q* > *que*, no '*que*'; igualmente el signo "~" encima de una vocal lo restituimos bien por *n*, bien por *m*, según corresponda, sin dejar constancia de ello: *cãpo* > *campo*).

Resolvemos también aquellas abreviaturas que se adscriben a usos de tradición latina (*sco* > *santo*, no *sancto*, xpo > (*C*)*risto*, no *Christo*; *gno* > *yerno*).

Grafías:

Grafías vocálicas. Diptongos.

Se mantiene *o* como resultado de *O* breve tónica del latín en algunas palabras, al lado de la resolución diptongada (*bono* ~ *bueno*, *novo* ~ *nuevo*, *tono* ~ *tueno*).

La apócope no precisa marca especial (*mont* > *mont*), ni siquiera cuando sigue vocal (*mont en alto* > *mont en alto*).

La apócope se distingue de la fusión por fonética sintáctica porque ésta se da sólo ante vocal (*ant ellos* > *ante ellos*) [Aquí me aparto de Carlos Alvar].

En la misma secuencia gráfica *quel* pueden confluir *que* + artículo *el*, *que* + pronombre *él*, *que* + pronombre *le*. Se transcribirá, respectivamente, *que el*, *que él*, *que·l* [Igualmente que antes me he separado en los dos primeros casos de la idea propuesta por Carlos Alvar].

U, v, b: Se reparten *u* y *v* según el valor vocálico o consonántico (beuir > bevir, uoz > voz).

Se refleja siempre *v/b* aun cuando la alternancia afecte a la misma palabra (*voz* > *voz*, *boz* > *boz*).

Merecen especial atención los casos en que es posible interpretar *u-v* como vocal o consonante (*ciudad*, *civdad*). Se transcribirán con *u* o *v* según la cronología del manuscrito (*ciudad*, *civdad* > *civdad* o *ciudad*).

I, j: Se reparten *i*, *j* según el valor vocálico o consonántico (*iujzio* > *juizio*). *Y* se reserva para el valor consonántico y semivocálico al final de palabra (*mui* > *muy*).

F-, h-, Ø: Se reflejarán según el manuscrito *f-*, *h-* y *Ø* (*fazer* > *fazer*, *hazer* > *hazer*, *azer* > *azer*). *Ff-* se reduce a *f-* (*ffazer* > *fazer*). Se refleja *h-* procedente de *h-* (*hombre* > *hombre*) y

ante *ue* (*hueste* > *hueste*), pero no cuando es ultracorrecta y no ha tenido continuidad (*hedad* > *edad*). Problema especial plantea *h-* con valor diacrítico en algunas personas de *aver* (*ha*, *han*). Puesto que en nuestro sistema de transcripción la función diacrítica se encomienda a la tilde (´), será preferible transcribir *á* (y *án*), de acuerdo con la ortografía corriente en los manuscritos medievales.

Qu, gu: *Qu* y *gu* se reconstruyen ante vocal anterior para /k/ y /g/ respectivamente (*qe* > *que*, *gerra* > *guerra*). Igualmente se transcribirá *ga*, *gua*, *ca*, *qua* según su valor (*castiguo* > *castigo*, *quancelar* > *cancelar*), pero nótese que la alternancia puede ser fonética (*gualardón* ~ *galardón*). Hemos modernizado *quando* > *cuando*.

L, ll: *L* y *ll* se repartirán por sus valores (*cavalo* > *cavallo*, *illustre* > *ilustre*, *sennuello* > *señuelo*). Pero se mantendrá la alternancia donde se presuma fundamento fonético (*levar* ~ *llevar*).

Nn y n: *Nn* y *n*, cuando valen palatal se transcriben *ñ* (*anno* > *año*, *ano* > *año*). De acuerdo con el valor fonético, y con el uso mayoritario desde mediados del siglo XIII, se transcribe *m* ante *b* y *p* (*canpo* > *campo*).

R y rr: *R* y *rr* se reparten por sus valores según las convenciones hoy vigentes, que coinciden con el uso mayoritario en el siglo XIII (*rrey* > *rey*, *onrra* > *onra*, *pora* > *porra*).

Sibilantes

En general, se transcriben las grafías de las tres parejas, incluso si contradicen los usos de la tradición medieval, y aun cuando por la cronología del texto o por otros indicios como la rima se sospeche la indistinción entre sordas y sonoras.

C, ç / z: Se reflejará el reparto *c*, *ç* / *z* (*decir* > *decir*, *dezir* > *dezir*).

-S-, -ss-: Se reflejará *-s-* y *-ss-* en posición intervocálica según el manuscrito, aun contra la etimología (*rossa* > *rossa*). En posición inicial y tras consonante *ss* se transcribe *s* (*ssaber* > *saber*). *S-* 'líquida' se transcribe *es-* (*sta* > *está*, *spu* > *espíritu*).

X / i, j, g: *X* / *i*, *j* se reflejan en la edición según el manuscrito (*dixo* > *dixo*, *dijo* > *dijo*).

I y *j* se reflejan como *j* (*iusto* > *justo*). Para *j* y *g* se seguirá el uso general del ms. (*ajeno*, *ageno* > *ageno*, si, como es corriente, *g* es mayoritaria en esta palabra; *muger* > *muger*). Pero *g* ante *a*, *o*, *u* para el valor prepalatal se transcribe *j* (*ovega* > *oveja*).

-d- T, -t, -z: Se transcriben según el ms. (*edad* > *edad*, *edat* > *edat*; *paternidaz* > *paternidaz*). Del mismo modo, *-nd* y *-nt* (*grand* > *grand*, *grant* > *grant*).

'Grupos cultos'.

En general, *ph*, *th* se transcriben *f* y *t* respectivamente (*çaphir* > *çafir*, *themor* > *temor*).

Ch No se mantiene cuando vale /k/; sacrificamos así la supuesta connotación culta a la denotación fonética (*monarchia* > *monarquía*).

Los grupos que inician con implosiva se mantienen en la transcripción si tienen o pueden tener valor fonético al menos en la lectura (*regno* > *regno*, *signo* > *signo*).

Las grafías dobles no se reflejan si se les supone el mismo valor que a las simples correspondientes (peccado > *pecado*, *apparecer* > *aparecer*).

Unión y separación de palabras.

Se intervendrá en la 'unión y separación de las palabras' con criterios lexicológicos y gramaticales (*mal fazer*, *malfazer*), al tiempo que otorgamos a veces relevancia textual a las soluciones de los manuscritos (*peor es*, *peores*).

Uso de la mayúscula y de la minúscula.

El uso de *mayúscula* y *minúscula* se subordina a la sintaxis. Al servicio de la interpretación del texto, *mayúscula* marca el nombre propio (*dios* y *Dios*), cuya virtualidad no siempre coincide con el uso moderno (*Faraón*, con *mayúscula*, en tanto nombre del *rey de Egipto*).

ACENTUACIÓN.

Acentuamos o no, de acuerdo con las normas académicas, para reflejar la prosodia del texto [Es decir, la acentuación de los textos de la edición de la obra poética de Nicolás Núñez sigue las normas académicas vigentes, con excepción de los casos del verbo 'haber'] . La tilde (') asume la función diacrítica en el caso de *á* verbo frente a *a* preposición. Así mismo hemos puntuado a la manera académica actual.'

NUMERACIÓN Y ESTRUCTURA DE PRESENTACIÓN.

He dividido el conjunto de las obras que presentamos en cinco grupos (como se puede ver en el índice general).

La estructura en la edición de cada una de las obras que exponemos es:

Texto:

En este punto edito el texto. Los encabezamientos, cuando los hay, los marco en negrita. Para el texto utilizo el tipo de letra normal.

Identificación:

Uso, siempre que existan, tres identificaciones:

- ***ID*** + (**Sistema *Alanai***). El sistema de referencia ideado por Alan Deyermond e Ian Macpherson (*Alanai*) para las composiciones del *Cancionero* del siglo XV -que explico en **NOTICIA: Referencias usadas para citar las composiciones del *Cancionero*-** viene precedido por la sigla 'ID' más cuatro números números: 'número de identidad del poema, referencia unívoca. A veces sigue una letra que indica la relación que existe entre el primer poema y el indicado por el segundo 'ID'' (Dutton 1982, xi-xv [xi])

- ***FD***. Referencia a R. Foulché-Delbosc en su *Cancionero castellano del siglo XV* (Foulché-Delbosc 1912, 1915). Citamos: A las siglas *FD* le sigue un número de cuatro cifras, *Cancionero*, el volumen en números romanos, y las páginas tras los "dos puntos" (:).

- ***Alan Deyermond*:** Me refiero al artículo donde Alan Deyermond trata sobre el corpus de las obras de Nicolás Núñez, así como de los problemas de autoría que representa dicho corpus (Deyermond 1989, 25-36). La forma que he seguido para referirme a este trabajo es: Deyermond, el código (una letra mayúscula de la *A* a la *E* seguida de un guión y un

número, en letra cursiva) bajo el que aparece catalogada cada composición en mencionado trabajo, y la página en la que se encuentra (ej. Deyermond, *A-34*, 29).

Atribuciones y citas:

Aquí reseño quién y dónde trata cierta composición de Nicolás Núñez. Igualmente señalo si la obra es atribuible a nuestro autor; aunque, la opinión sobre posible atribución de la obra ya se da al citar la catalogación de Alan Deyermond y, en su caso, la de Foulché-Delbosc.

Descripción:

En este apartado describo la composición desde el punto de vista formal.

Ediciones:

Doy noticia de los *cancioneros* y *pliegos sueltos* en los que aparece una composición de Nicolás Núñez. No me ocupo en este momento de adjudicar dicha obra a Nicolás Núñez, de ello lo hago en el capítulo siguiente, bajo el epígrafe: 'Posibles atribuciones: Hacia una conclusión'.

Variantes.

Presento las variantes con respecto a los diferentes cancioneros y pliegos sueltos en los que aparece la composición editada. No fijo el texto original-primitivo, aunque en algunos casos se puede encontrar un breve comentario. En todo caso se puede entender como texto original el que edito. Habiendo partido del aserto de no ser ésta una edición crítica y de presentar perspicuamente la obra al lector, se comprenderá que esto determina un aparato selectivo de variantes. Este aparato, ya lo decía antes, excluye las variantes ortográficas; pero, incluye todas aquéllas que reflejan diferencias rítmicas, sintácticas y semánticas. No es mi

intención -correspondería a una edición crítica- averiguar el *stemma* de una composición; igualmente no intento fijar la forma primitiva del poema. Si hablo de forma acertada de un poema, estoy dando una valoración estética personal; no hablando en ningún caso de forma cercana.

Observaciones.

Este apartado contiene observaciones muy generales y es un poco 'cajón de sastre'.[92]

Estudios y ediciones de la obra de Nicolás Núñez.

No conocemos hasta la fecha edición crítica alguna de la obra poética completa de Nicolás Núñez. Para la recopilación de la obra de Nicolás Núñez me he servido -amén de otros trabajos menores- de los estudios de: R. Foulché-Delbosc (Foulché-Delbosc 1915); Antonio Rodríguez-Moñino (*Diccionario*, 1970 y *Manual*, 1973); Brian Dutton (Dutton 1982 y 1990); Keith Whinnom (Whinnom 1979) y Alan Deyermond (Deyermond 1989).

[92].- No todos estos apartados aparecen en cada una de las diferentes composiciones, sino según convenga.

EDICIÓN DE TEXTOS.

El orden de edición de las composiciones atribuibles a Nicolás Núñez es el que sigue:

V. 1. ROMANCES, GLOSAS A ROMANCES Y DESECHAS-VILLANCICOS.

1.- Romance: '¡Maldita seas ventura!'. Glosa: 'Partido de mi bevir'.

2.- Romance: 'Durmiendo estava el cuidado'.Villancico: 'No puede sanar ventura'.

3.- Romance: 'Estávase mi cuidado'. Desecha: 'Cuando no queda esperar'.

4.- Romance: 'Dezime vós pensamiento'. Villancico: 'El día del alegría'.

5.- Romance: 'Que por mayo era, por mayo'. Glosa: 'En mi desdicha se cobra'.

6.- Romance: 'Por un camino muy solo'. Canción (desecha): 'El menor mal muestra el gesto'.

7.- Romance: 'Gran pasión es esperar'.

8.- Romance: 'Para el mal de mi tristeza'. Villancico: 'Muere quien bive muriendo'.

V. 2. CANCIONES.

1.- '¡O Virgen ca Dios pariste!'.

2.- 'Si os pedí dama limón'.

3.- 'Rosa, si rosa me distes'.

4.- 'Llorad, llorad coraçón'.

5.- 'Llevo un mal que está sin medio'.

6.- 'Di ventura ¿qué te he hecho?'.

7.- 'Son mis passiones de amor'.

8.- 'Ya no es passión la que siento'.

9.- 'Si por caso yo biviesse'.

10.- 'Ved si puede ser mayor'.

11.- 'La vida sería perdella'.

12.- 'El pensamiento que me aquexa'.

13.- 'La vida sería perdella'.

14.- 'Norte de los mareantes'.

15.- 'No te dé pena penar'. Desecha: 'Para qué es buena la vida'.

16.- 'Yo como alcanço lo digo'.

IV. 3. MOTE Y GLOSA,VILLANCICOS, COPLAS A VILLANCICOS.

1.- Mote: 'No veros es ver que muero'. Villancico: 'No viera mi perdición'.

2.- Villancico: 'Bevir yo sin ver a vós'. Coplas: 'Y puesto que yo pudiesse'.

3.- Villancico: 'Es dolor tan sin medida'. Coplas: 'Porque al triste que se parte'.

4.- Villancico: 'Dezidnos, Reina del cielo'. Coplas: 'Sois vós, Reina, aquella estrella'.

5 .- Villancico: '¿Cómo se puede partir?'.

V. 4. Decires. Decir a pregunta.

1.- 'Querer dar loança do tanto bien sobra'.

2.- 'Estas oras rezaréis'.

3.- 'Señor, señor Fenollar'.

VI. 5. Letras.

1.- 'Ya está muerta la esperança'.

2.- 'Fue cresçiendo mi firmeza'.

3.- 'Mi passión a mi alegría'.

4.- 'En la firmesa se muestra'.

5.- 'Muy más rica fue mi muerte'.

6.- 'Más fuerte fue la passión'.

7.- 'Dio a mi vida mi tristura'.

8.- 'Castidad quedó çelosa'.

9.- 'Vedes aquí mi congoxa'.

10.- 'No pudo tanto trabajo'.

11.- 'Acabados son mis males'.

12.- 'Assí comiença y finece'.

13.- 'No da muerte por servicio'.

14.- 'Cerró tu muerte a mi vida'.

15.- 'Tu firmeza (y) mi congoxa'.

16.- 'Más rica sería mi gloria'.

17.- 'No puede ya el alegría'.

18.- 'Con tu muerte mi memoria'.

19.- 'Si tuviera la vida'.

20.- 'Con lo que acaba y comiença'.

21.- '¡Qué pena, más en tu pena!'.

22.- '¡O si la morte matasse!'.

23.- 'Ya no puede más doler'.

UNIV. O. NELM

V. 1. ROMANCES, GLOSAS A ROMANCES Y DESECHAS-VILLANCICOS.

El *Cancionero general* (Valencia 1511) dedica una sección propia a los romances: viene precedida del grupo de canciones y le siguen las invenciones y letras de justadores. Los romances ocupan los folios 131r-140r y vienen encabezados por el siguiente título:

> Aquí comiençan los romances con glosas y sin ellas y este primero es el del conde Claros con la glosa de Francisco de León.

De esta sección nacería, posiblemente, el *Cancionero de romances* (*Cancionero de romances* 1945, ix-x). En ella se incluyen setenta composiciones: treinta y ocho romances, a los que siguen en algunas ocasiones glosas (diez), respuestas (cinco), villancicos (nueve) o desechas (ocho). Pocos aparecen como anónimos: 'Rosa fresca, rosa fresca' [ID 0741, 11CG, fol 132r-v; *CsXV*, 5: 325-26], 'Fonte frida, fonte frida' [ID 0735, 11CG, fol 133r; *CsXV*, 5: 327], 'Yo me era mora, Morayma' [ID 0753, 11CG, fol 135v-136r; *CsXV*, 5: 333] , 'Que por mayo era, por mayo' [ID 0701]. Romances, todos ellos, que pertenecen a la tradición y que son reelaborados, en muchas ocasiones, por los autores que los glosan; como es el caso de: 'Que por mayo, era por mayo'. Soria, Pinar y Nicolás Núñez son los autores más representados en esta sección.[93]

Me pregunto si tendríamos que considerar, o no, las desechas como composiciones independientes de los romances, como dos composiciones distintas. Creo que, aunque dependiendo, en cuanto al contenido, del romance, la desecha es una composición que tiene metro propio y carácter independiente de la composición a la que sigue. En este sentido opino como María Cruz García de Enterría y sigo el criterio clasificatorio de Brian Dutton en *CsXV* (*PBNL*, I: 49); por tanto, aunque las estudio junto con la composición por la que vienen

---

[93].- Antonio Rodríguez-Moñino describe esta parte del *Cancionero general* así como del proceso de transmisión de los romances antes del 1550, pasando por el *Cancionero de romances* hasta llegar a la *Silva de romances*, publicada en Barcelona en 1561 en un erudito estudio (Rodríguez-Moñino 1969).

precedidas, las considero una composición distinta. Igualmente he incluido como obras de nuestro autor las versiones de ciertos romances.

La sección de romances representa un 4% de toda la compilación de Hernando del Castillo:

> Entre los 38 poemas hay piezas de circunstancia, algunos 'viejos' romances que pueden remontar a 30 años a lo sumo, muchos poemas alegóricos y conceptuales casi todos firmados. Algunos *incipit* se refieren a las leyendas épicas cuya forma ignoramos. La materia de Bretaña, las 'estorias' greco-latinas están presentes; pero ausente es la materia carolingia narrativa de los pliegos sueltos posteriores al *Cancionero general*.(Aubrun 1984, 39)

Con esta sección, Hernando del Castillo está dando cabida a formas tradicionales en formas cortesanas, vinculando la poesía tradicional a la poesía culta (Orduna 1989, 113 y 121).

V. 1. 1. Texto:

(133ᵛa) **Glosa de Nicolás Núñez**

Partido de mi bevir,
do agora muero biviendo,
saqué de bivo el sentir
por acabar de morir
5 y ando contino muriendo.
Caminando con tristura,
reposando con pesar,
desterrado con holgura.
¡Maldita seas ventura
10 *que assí me hazes andar*!

Con vida de que no espero
morir ni mudar firmeza,
con muerte de que no muero,
en el plazer estrangero,
15 natural en la tristeza.
Caminando por las sierras,
huyendo como mortal,
(133ᵛb) ando de amor y sus guerras.
Desterrado de mis tierras
20 *de donde soy natural.*

Con desseo de plazer,
con pesar del pensamiento,
ando muriendo por ver,
por ver si podré perder
25 perdiéndome lo que siento.
Todo el mal que véis que mora
por vezino en mi penar,
sabéis [94] por quien empeora.
Por amar a una señora
30 *la cuál no deviera amar*

Por ser la causa quien fue
no quedo yo arrepentido,
mas desque me vi perdido
pesome poner mi fe
35 en lugar desconocido.
Assí que muero por quien
me mata por ser leal,
no temiendo su desdén
Adamela[95] *por mi bien*
40 *y saliome por mi mal.*

Si mirara los engaños
que el amor suele hazer,
no temiera de perder,
ni me tocaran sus daños
45 negándome su plazer.
Que si yo biviendo muero
la causa quiero quexar,
cassí lo consiento y quiero.
Porque amé donde no espero
50 *galardones alcançar.*

Fin

Mostrome su dulce cara
prometiéndome sus dones,
metime baxo su vara,
nunca de servir dexara
55 con servicios a montones.
Mirad cuanto disfavor
tengo sin poder gozar,
mirad si sufro dolor.
(133ᵛc) Por hazer plazer amor,
60 *amor me hizo pesar.*

---

[94].- En *11CG* 'subes'. He restaurado, según el pliego VII de PUP, lo que creo ha sido un error del impresor, éste se sigue manteniendo hasta las ediciones de 1520 (fol 108ᵛc) .

[95].- De 'adamar': cortejar, requebrar; amar con vehemencia; enamorarse de algo o de alguien (Real Academia Española 1972, I: 662).

Identificación:

Romance: ID 0756, '¡Maldita seas ventura!' [11CG, fol 133^{v}; *CsXV*, 5: 328]. Citado en ID 6637, 'Tome vuestra megestad' [11CG, fol 183^{r}-185^{r}; *CsXV*, 5: 434-39; v. 427, p. 438]. *LB1* atribuye una versión de 28 versos a Pinar: ID 0756, 'Maldita seas ventura' [LB1, fol 25^{v}; *CsXV*, 1: 159], el encabezamiento es: 'Romance suyo', entre las obras de Pinar.[96]

Glosa: ID 6318, 'Partido de mi bevir' [11CG, fol 133^{v}; *CsXV*, 5: 328].

FD 0878, *Cancionero*, II: 486-87. Deyermond, *A-34*, 29.

Atribuciones:

Romance: En el encabezamiento de *LB1* se atribuye a Pinar. Anónimo en *11CG*.

Glosa: A Nicolás Núñez en *11CG*. Dutton a Nicolás Núñez. Deyermond la incluye entre las del grupo *A* o de *firm attribution to Nicolás Núñez*. Juan Casas Rigall lo cita como ejemplo del uso de la antítesis y paradoja en la poesía cancioneril del siglo XV (Casas 1995, 198 y 203).

Descripción:

Glosa al romance anónimo 'Maldita seas ventura' de autor anónimo. Se compone -la glosa- de seis estrofas de diez versos octosílabos. Dichas estrofas, siguiendo la norma general de las glosas a romances (Baehr 1981, 330-39[331]),[97] citan en sus versos finales, dos a dos,

---

[96].- En Dutton podemos contar 29 versos, ya que incluye con el núm. 21 ('# yr me quiero #'). Este verso aparece tachado en el manuscrito y es claramente una corrección que hace la propia-mano del copista al darse cuenta que está copiando tres versos más abajo -verso 24 en Dutton: 'Irme quiero yo a los montes'.

[97].- Hablo de norma general en cuanto al número y la disposición de los versos; me doy cuenta que hay una variación sobre el esquema y el número de las rimas. En este sentido se puede decir que esta composición -al igual que 'En mi desdicha se cobra' [ID 0840 G 0701, 11CG, fol 136^{v}; *CsXV*, 5: 335. LB1, fol 42^{v}-43^{r}; *CsXV*, 1: 181]- pertenecen al grupo que Pierre Le Gentil denomina 'Poésie

sucesiva y ordenadamente los versos del romance; pudiéndose hacer de él una lectura completa sin que presente variación alguna con respecto al romance que precede a la glosa:

(133ᵛa) **Otro romance.**

¡Maldita seas ventura
que assí me hazes andar!
Desterrado de mis tierras,
de donde soy natural,
por amar a una señora
la cuál no deviera amar
Adamela por mi bien
y saliome por mi mal.
Porque amé donde no espero
galardones alcançar;
por hazer plazer amor,
amor me hizo pesar.

Cada una de las seis estrofas de la glosa está compuesta de dos *redondillas* de cinco versos, es decir, son *coplas reales*, hay cambio de rimas en cada una de las estrofas. El esquema predominante en éstas es (*abaab*, *cdccd*); aunque, las estrofas cuarta y quinta, sólo en las dos primeras *redondillas*, cambian dicho esquema por el siguiente: *abbab*. Por tanto tendríamos la fórmula siguiente: tres *coplas reales* de 2 x 5, estrofas 1ª-3ª y 6ª; más dos *coplas reales* de 5 + 5, estrofas 4ª y 5ª.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511 (133).

Cancionero de romances, s.a. Amberes (¿1547?), fol 248ᵛ. Encabezamiento: 'Otro romance'.

Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550. Es uno de los casos que no puedo comprobar y que tengo que fiarme de la tabla. Tal y como dice Antonio Rodríguez-Moñino:

> 'Falto de los folios [vj] y [vjj] y [cclxv] y siguientes, si bien la tabla reclama exactamente todas las piezas que se hallan en el *Cancionero de Anvers s. a.*, del cual es reproducción'. (*Manual*, I: 206)

Cancionero de romances. Amberes, 1550, 262ᵛ. Encabezamiento: 'Otro romance'.

Cancionero de romances. Amberes, 1555.

---

strophique irrégulière' y dentro de éste al grupo que llama 'pièces à citations' (Le Gentil 1981, II: 187-208 [189]).

Cancionero de romances. Amberes, 1568.
Cancionero de romances. Lisboa, 1581.
Cancionero de Pedro del Pozo. 1547, fol 25^{v}.

Frente a la versión del romance de 12 versos que glosa Nicolás Núñez existe otra de 28 versos en: *Silva* (Barcelona, Borin, 1550, fol 145^{r}) y *Silva* (Barcelona, Cortey, 1552, fol 145^{r}) atribuyéndoselo, en ambas, a Jerónimo de la Beyria (Moñino 1969, 382, 392, 574). Como decía más arriba *LB1* contiene una versión de 28 versos atribuible a Pinar, al que le sigue la glosa: ID 0757 G 0756, 'De chica culpa gran pena' [LB1, fol 25^{v}; *CsXV*, 1: 159]. Es muy posible que el romance que nos presenta *LB1* sea el primitivo o esté muy cerca del primitivo:

(25^{v}a) **Romançe suyo**

Maldita seas ventura
que ansí me hazes andare:
desterrado de mis tierras,
donde yo soy naturale.
Adamara a una señora
que no deviera de amare,
adamela yo por biene
y saliome por mi male,
pues amé donde no espero
galardones alcançare.
Por hazer plazer amor,
amor me hizo pesare.
Yo adamara a una donzella
blanca y de vel pareçer.
Pus mis amores en ella
pensando de más valer,
de que vino a la postura
viniérame a falleçer.
Falléscale padre y madre
al tiempo del menester.
Falléscale Dios del çielo,
que el mondo tiene en poder.
Irme quiero yo a los montes,
a los montes a perder.
Faré casa con palaçio,
pintalla é yo en la pared,
todos los que murieren de amores
allí los enterraré.

El romance que precede a la glosa de Nicolás Núñez coincide con los 12 primeros versos del que *LB1* atribuye a Pinar. Sin embargo, en la glosa de Pinar (tres estrofas de 10 versos [2 x 5: *abaab cdccd*] y uno de 5 [*abaab*]) 'De chica culpa, gran pena' sólo aparecen los seis primeros versos, desapareciendo la 'e' paragógica:

(v. 9) Maldita seas ventura
(v. 10) que ansí me hazes andar:
(v. 19) desterrado de mis tierras,
(v. 20) donde yo soy natural.
(v. 29) Adamara a una señora
(v. 30) que no deviera de amar.

Quiero destacar que Núñez ha conservado la forma del verbo 'adamar' en una ocasión: 'adamela por mi bien' (v. 39), mientras que en otra ha transformado 'adamara' en 'por amar' (v. 29), quizás en esta última encontrase redundante el verbo (incluyendo el sentido de 'amar a una dama') con el sustantivo que le sigue.

Encontramos citado el primer verso, 'Maltida seas ventura', entre una de las composiciones del grupo que Hernando del Castillo en *11CG* adjudica a Pinar: Copla XXXIX del 'Juego trobado que hizo a la reina doña Isabel con el que se puede jugar, como con dados o naipes y con el se puede ganar o perder y echar encuentro o azar, y hazer par. Las coplas son los naipes y las cuatro cosas que van en cada una de ellas han de ser las suertes' ['Tome vuestra megestad', ID 6637, 11CG, fol 183^{r}-185^{r}; *CsXV* 5: 434-39]:

(184^{v}b) **De otra dama.**
Pues vuestra merced meresce
mayor bien que puedo daros,
un mançano se os ofresce
y el ave quiero nombraros.
385 Cá de ser un anadón
tomado por su figura,
cantando por galardón:
(184^{v}c) maldita seas ventura.
Y el refrán sin poder dubda:
390 más vale quien Dios ayuda.

V. 1. 2. Texto:

(*134ra*) **Otro romançe de Núñez**

Durmiendo estava el cuidado
que el pesar lo adormescía,
el dolor del coraçón
sus tristes ojos abría.
Si triste estava velando,
durmiendo más mal sentía.
Con sospiros y llorando
su grave passión dezía:
¡Di muerte ¿por qué no vienes
y sanas la pena mía?,
darás fin a mi esperar
y a mi desseo alegría;
que la vida que no bive
morir mejor le sería.

Villancico

No puede sanar ventura
mi dolor,
pues morir es lo mejor.

Identificación:

Romance: ID 6321, 'Durmiendo estava el cuidado' [11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329].

Villancico: ID 6322 D 6321, 'No puede sanar ventura' [11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329. Y 17*RJ, fol 4r; *CsXV*, 6: 300].

Deyermond, *C-3*, 30-31.

Atribución:

Deyermond lo incluye en el grupo que con seguridad pertenece a Núñez (*C*: *firm attribution to Núñez*), y que, probablemente, no es de Nicolás Núñez.

Dutton atribuye el romance y su desecha a Nicolás Núñez. María Cruz García de Enterría -citada más adelante- adjudica la obra a Nicolás Núñez. Juan Casas Rigall edita el romance y villancico, su opinión es que quizás ambas obras sean de Nicolás Núñez (Casas 1995, 62).

Descripción:

Al romance le sigue un villancico -realmente sólo es un terceto, es decir la *cabeza* del villancico: *estribillo* (que concentra, con mayor lirismo popular, el contenido del mensaje), éste tiene la forma *abb*, esto es, un terceto en el que riman los versos 2° y 3°. Los versos primero y tercero son octosílabos, el segundo verso es de pie quebrado, de cuatro sílabas. Nicolás Núñez sigue así muy de cerca la norma que se establece para las composiciones de este tipo.

María Cruz García de Enterría comenta sobre este poema lo siguiente:

> La fuerte tendencia de los poetas del *Cancionero general* (especialmente de los de la corte de los Reyes Católicos) a la paradoja y a las antítesis se hace visible en varias composiciones de este pliego [...]. El mismo recurso utiliza Núñez en su *romance* 'Durmiendo estava el cuidado', aunque combinando las dos típicas contraposiciones anteriores *muerte / vida*, *dormir / despertar*, y con más acierto, pues no en vano Nicolás Núñez es uno de los tardíos poetas mejores del *Cancionero general.* (*PBNV*, I: 33)

Cumpliendo con la norma de la rima asonante de los versos pares (-ía), Nicolás Núñez no descuida los impares; así, los versos impares 1, 3, 5 y 7 con las terminaciones de palabra de rima en *-ado*, *-açón*, *-ando* y *-ando*, dan cuenta de la habilidad y del cuidado con que nuestro autor elabora el poema.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511 (134).
Cancionero general. Valencia, 1514 (112).
Cancionero general. Toledo, 1517 (109).
Cancionero general. Toledo, 1520 (109).
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla,1535 (103 y 108).
Cancionero general. Sevilla, 1540 (103, 108).
Cancionero general. Amberes, 1557 (206, 215).
Cancionero general. Amberes, 1573 (206, 215).
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 171). fol. 60^{r} a [*13*FC*).

Segunda parte del Cancionero general, Zaragoza, 1552 (*Manual*, I: 378, núm. 61). Fol. 43^{v}. Encabezamiento: 'Romance de Núñez'.

Cancionero de romances, s. a.. Amberes, fol. 249^{r}. Encabezamiento: 'Otro romance de Núñez'.

Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550. Falta el folio.

Cancionero de romances. Amberes, 1550.

Cancionero de romances. Amberes, 1555.

Cancionero de romances. Amberes, 1568.

Cancionero de romances. Lisboa, 1581.

Primera Silva. Zaragoza, 1550.

Silva. Barcelona, 1550.

Silva. Barcelona, 1552.

Pliegos sueltos:

+ *Libro de los cincuenta romances*, ¿1525-1530? (Rodríguez-Moñino 1969, 72-76, 237-40):

'Libro en el cual se contiene cincuenta romances con sus villancicos y desechas' (*Diccionario,* 936: 527-28, *Abecedarium*, núm. 14870. *PBC*, 291: 145-46). El villancico viene a continuación, ambas composiciones son anónimas.

+ Pliegos sueltos de la Biblioteca Nacional de Viena:

Pliego XI: 'Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar' (*PBNV*, III: 149-56 [151]. *Diccionario*, 1038: 566. *Abecedarium*, núm. 12379). Atribuido a Núñez: 'Otro romance de Núñez'.

+ Pliegos de la Biblioteca Nacional de Praga:

En el pliego LXXV (*PUP*, II: 273-80 [275]. *Diccionario*, 1039: 567. *PBC*, 251: 127-28): 'Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar'. También atribuido a Núñez: 'Otro romance de Núñez'.

El villancico sin el romance en:

+ Biblioteca Pública Municipal de Oporto:

En el pliego XII-G (*BPMO* II: 119). *17*RJ*: 'Aquí comiençan unas coplas que se dizen si te vas a bañar juanica'. Antes de una composición atribuida a Núñez -'Dezime vós pensamiento'- aparece este villancico (tres versos) sin el romance y anónima, en el encabezamiento dice: 'canción' [17*RJ, fol 4^{r}; *CsXV*, 6: 300] (*Diccionario*, 464: 315. Lo estudio más adelante).

Variantes:

a) El texto que se presenta en el pliego XI de la Biblioteca Nacional de Viena presenta una variante:

v. 11: donde en *11CG* dice *esperar*, el *pliego* dice: *esperança*. El uso del infinitivo precedido de un adjetivo posesivo es muy del gusto de Nicolás Núñez. Tenemos abundancia de ejemplos como: 'mi bevir' v. 1 de 'Partido de mi bevir'; 'mi penar' v. 14 de 'Estávase mi cuidado'. Por otra parte lo encontramos en el v. 1 de la desecha de 'Estávase el mi cuidado': 'Cuando no queda esperar', que *LB1* transforma en: 'Cuando no queda esperanza'.

+ En el pliego LXXV de la Biblioteca Nacional de Praga, con idéntico título que el anterior (*Diccionario*, 706: 423-44. *PUP*, II: 273-80), se recoge también el mismo romance de Núñez con la misma variante que señalábamos arriba (*PUP*, II: 265).

Observaciones:

El villancico se incluye siempre. Aunque en todos los *cancioneros* y *pliegos sueltos* el poema lleva el encabezamiento mencionando a Núñez (sólo apellido).

V. 1. 3. Texto:

(*134ra*) **Otro romance de Núñez sobre el que dizen. Estávase el rey Remiro.**

Estávase mi cuidado
(*134rb*) allí do suele morar,
los tres de mis pensamientos
le comiençan de hablar;
al uno llaman tristeza,
al otro llaman pesar,
al otro llaman deseo
que no los quiere dexar:
- ¡Dios te salve, enamorado!
pues no te quieren salvar.
- Bien vengáis, mis mensageros,
si me venís a matar.
Decí qué nuevas traes
del campo de mi penar,
si queda alguna esperança
en quien yo pueda esperar.
-Buenas las traemos, señor,
cierto para te acabar,
que la fe de tu firmeza
con muerte quieren pagar,
con la causa te consuela
si te puedes consolar;
aunque el consuelo, al muy triste,
con la muerte se ha de dar.

Desfecha.
Cuando no queda esperar,
si es perdida,
la fe defiende la vida.

Porque yo a mi bevir,
según es el mal tan fuerte,
ya le avría dado la muerte,
que no es la muerte el morir.
Y aunque no puedo sufrir
su herida,
la fe defiende la vida.

Identificación:

Romance: ID 0728 V 0729, 'Estávase mi cuidado' [11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329. LB1, fol 13r-v; *CsXV*, 1: 146-47], el encabezamiento en *LB1* dice: 'Glosa suya del romançe del rey Ramiro' (entre las obras de Garci Sánchez de Badajoz). También en el *Cancionero de Pedro del Pozo* o MR1, fol 35v; *CsXV*, 2: 621; Dutton sólo cita el título del *Cancionero de Pedro del Pozo* y remite al estudio de Antonio Rodríguez-Moñino, que incluye -romance y desfecha- como anónimos, aunque se hace eco de la atribución a Núñez (Moñino 1949, 491-92, núm. 96), el encabezamiento en este cancionero dice: 'Otro', refiriéndose a 'romance' y sin atribución alguna.

Desecha: ID 0730 D 0728, 'Cuando no queda esperar' [11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329. LB1, fol 13^{v}; *CsXV*, 1: 147], el encabezamiento en *LB1*: 'Desfecha y villancico suyo', de nuevo se refiere a Garci Sánchez de Badajoz.

Deyermond, *D-6*, 33.

Atribuciones:

Deyermond incluye romance y desecha dentro del grupo *D -conflicting attributions to Núñez and to other poets-*, afirmando que no es de Nicolás Núñez. Dutton atribuye romance y desecha a Nicolás Núñez. Patrick Gallagher afirma que 'it cannot be definitively ascribed to Garci Sánchez de Badajoz. It is either his or Núñez's' (Gallagher 1968, 66). Julia Castillo edita la desecha del romance -que ella atribuye a Nicolás Núñez- según la versión de *LB1* (Castillo 1980, 246-48); no deja clara su opinión en cuanto a atribuírsela a Garci Sánchez o a Nicolás Núñez. Casas Rigall -comentando los versos 4-7 de la desecha- mantiene dudas en atribuírsela a Nicolás Núñez o Garci Sánchez de Badajoz (Casas 1995, 148, 176 y 217).

Descripción:

El villancico que da colofón al romance sigue una rigurosa estructura (Baehr 1981, 320-26 [320-22]. Navarro 1956, 150-54) : *cabeza*, de tres versos, el segundo de pie quebrado; dos *mudanzas* que forman una *redondilla* con rimas independientes de la *cabeza* y separadas de la *vuelta* mediante un corte de sentido; y, por último, la *vuelta* de tres versos: verso que enlaza con la *cabeza*, la *vuelta* y la *represa* en la que se repite el último verso de la *cabeza*. Quedando por tanto la siguiente estructura: *abb // cddc / cbb*.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511 (134).

Cancionero general. Valencia, 1514 (113).
Cancionero general. Toledo, 1517 (109).
Cancionero general. Toledo, 1520 (109).
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535 (103).
Cancionèro general. Sevilla, 1540 (103).
Cancionero general. Amberes, 1557 (206).
Cancionero general. Amberes, 1573 (206).
Cancionero de Pedro del Pozo, 1547, fol. 35^{v}, sin desecha.
Cancionero de romances, s. a. . Amberes, ¿1547?. Primero aparece el romance 'Ya se assienta el rey Ramiro' fol 232^{r-v}, después la glosa sin *desecha*; el encabezamiento de la glosa: 'Otro romance contrafaciendo el de arriba', fol 232^{v}-233^{r}.
Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550 (247^{v}).
Cancionero de romances. Amberes, 1550 (246).
Cancionero de romances. Amberes, 1555 (246).
Cancionero de romances. Amberes, 1568 (246).
Cancionero de romances. Lisboa, 1581 (246).
Primera Silva. Zaragoza, 1550 (160).
Silva. Barcelona, 1550 (146).
Silva. Barcelona, 1552 (146).
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, fol (núm. 173, fol 60^{r} a-b, desecha fol 60^{r} b- ^{v} a) [*13*FC*).

Variantes:

Comparando el texto de *11CG* con el del *Cancionero de romances s. a.* (*Cancionero de romances s. a.* 1945, 232^{v}-233^{r}) no he encontrado ninguna variante en la *glosa* al romance. Sólo el encabezamiento varía en el *Cancionero de romances s. a.*: 'Otro romance contrafaziendo el de arriba'. El villancico *-desfecha-* del romance sólo aparece en las diferentes ediciones del *Cancionero general.*

En *LB1* encontramos tanto el romance [LB1, fol 13^{r-v}; *CsXV*, 1: 146-47] como el villancico [LB1, fol 13^{v}; *CsXV*, 1: 147], atribuidos aquí a Garci Sánchez de Badajoz

(Gallagher 1968, 66-67 y 74-75). El texto del romance que aparece en *11CG* tiene 24 versos frente a los 20 de *LB1*. Las variantes de ambos textos son:

11CG		*LB1*
v. 3: *mis.*	>	v. 3: *sus.*

Faltan en *LB1* los versos 9 y 10 de *11CG*: *¡Dios te salve!, enamorado, / pues no te quieren salvar.* Igualmente faltan en *LB1* los versos 15 y 16: *Si queda alguna esperanza / en quien yo pueda esperar.*

11CG		*LB1*
v. 11: *mensageros*	>	v. 9: *pensamientos*
v. 17: *señor.*	>	v. 13: *çierto.*
v. 18: *cierto para te acabar*	>	v. 14: *señor para te matar.*

LB1 ha alterado el orden de estos dos versos en *11CG*, siendo éste más fiel al romance, en que aparecen las mismas palabras: 'Buenas las traemos, señor'.

11CG		*LB1*
v. 19: *firmeza*	>	v. 15: *esperança.*
v. 20: *pagar.*	>	v. 16: *acabar.*

Nos enfrentamos en este último verso con otro error de cómputo en *LB1*.

El villancico presenta también notables variantes:

v. 1: *esperar.* > v. 1: *esperança.*

Creo que el cambio de *LB1* no respeta el interés que tuvo Nicolás Núñez por unir la rima del último verso del romance con el primero de la desecha (*dar / esperar*). Tampoco pienso que entienda el juego de la paronomasia entre *queda esperar* (v. 1 de la desecha) / *pueda esperar* (v. 16 del romance) o del que se pudiera establecer entre: *esperar / pesar* (v. 6 del romance)/ *penar* (v. 14 del romance).

v. 6: *ya le avría dado la muerte.* > v. 6: *ya le avría dado muerte.*

Me inclino a pensar que la versión de *11CG* es más coherente que la de *LB1*: en aquélla vemos la contraposición paradójica, conservando la estructura gramatical, entre: *defiende la vida* (v. 3 de la desecha) y *dado la muerte.*

v. 7: *que no es la muerte el morir.* > v. 7: *que no es la muerte morir.*

Es más habitual entre las composiciones de Nicolás Núñez que aparezca este verbo sustantivado, así por ejemplo nos encontramos con 'su morir', 'mi morir' y 'el morir'. En la canción 'Si yo por caso biviesse' aparecen ambas formas: 'esperaría morir' (v. 2) y 'para matar el morir' (v. 10). Claramente se ve que en la versión de *LB1* se pierde el juego, a partir de un soporte gramatical como es el artículo (*la / el*), que aparece en el mismo verso entre: *la muerte / el morir.*

v. 8: *Y aunque no puedo sufrir.* > v. 8: *Y pues no puedo sofrir.*
v. 9: *su herida.* > v. 9: *ya como está tal herida.*

La *vuelta* en *LB1* no conserva la estructura de pie quebrado que apareciera en la *cabeza* del villancico.

Observaciones:

El romance 'Ya se assienta el rey Ramiro', sobre el que Núñez compone el suyo, que constato en las diferentes ediciones del *Cancionero general* sólo como cita en la *glosa* lo encontramos en:

Cancionero de romances 1945 (232^{r-v}).
Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550 (247^{r}).
Cancionero de romances. Amberes, 1550 (246).
Cancionero de romances. Amberes, 1555 (246).
Cancionero de romances. Amberes, 1568 (246).
Cancionero de romances. Lisboa, 1581 (246).
Primera Silva. Zaragoza, 1550 (155).
Silva. Barcelona, 1550 (144).
Silva. Barcelona, 1552 (144).

Igualmente se edita en varios pliegos sueltos de la Universidad de Praga:

+ Pliego I: 'Aquí comiença un romance de un desafío entre don Urgel y Bernardo de Carpio. Más una ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos' (*PUP*, I: 1-10). La 'estança octava' de ésta recoge -con una pequeña variación- los primeros dos versos del romance: 'Ya se sienta el rey Remiro / a su mesa a yantar' (*Diccionario*, 707: 424. *PUP*, I: 1-10[7]).

+ Pliego XLVI: 'Comiença el romance del rey Ramiro, con su glosa', este pliego esta fechado en el año 1564 (*PUP*, II: 41-48 [41]. *Diccionario*, 771: 453). Al romance le sigue la glosa: 'Pues en los casos de amores'

+ Pliego LX: 'Síguense tres romances' (*PUP*, II: 153-60 [156]. *Diccionario*, 1072: 581-82). Este pliego repite -sin variación alguna- el romance y la glosa del pliego XLVI.

Romance del rey Ramiro:

Ya se assienta el rey Ramiro,
ya se assienta a sus yantares.
Los tres de sus adalides
se le pararon delante:
al uno llaman Armiño,
al otro llaman Galvane,
al otro Tello, luzero,
que los adalides trae.
-¡Manténgaos Dios, señor!
-Adalides, bien vengades.
¿Qué nuevas me traedes
del campo de Palomares?
Buenas las traemos, señor,
pues que venimos acá:
siete días anduvimos,
que nunca comimos pan,
ni los cavallos cevada,
-de los que nos pesa más-
ni entramos en poblado,
ni vimos con quien hablar,
sino siete caçadores
que andavan a caçar.
Que nos pesó o nos plugo,
ovimos de pelear:
los cuatro de ellos matamos,
los tres traemos acá,
y si lo creéis, buen Rey,
si no, ellos lo dirán.

Fin

(*Cancionero de romances* 1945, 232^{r-v}).

Durán al editar el romance 'Ya se asienta el rey Ramiro' comenta:

No sabemos a qué rey Ramiro de Aragón pertenece la época de este romance, el cual parece que es sólo fragmento de alguno que se ha perdido: pero de todos modos, es, acaso, uno de los más célebres y populares y que más han servido para glosas, y para temas de otros muchos que lo han mudado o contrahecho. (Durán 1921, 214)

También se recoge el romance en el pliego suelto 'Romance del rey Ramiro con su glosa' (*Diccionario* 1035: 565. Colón, *Regestrum*, núm. 4106).

V. 1. 4. Texto:

(*134ʳb*) **Otro romance que dize.**

Dezime vós, pensamiento,
dónde mis males están,
qué alegrías eran éstas
que tan grandes bozes dan;
si libran algún cativo
o lo sacan de su afán,
o si viene algún remedio
(*134ʳc*) donde mis sospiros van.
No libran ningún cativo,
ni lo sacan de su afán,
ni viene ningún remedio
donde tus sospiros van.
Mas venido es un tal día,
que le llaman señor San Juan,
cuando los que están contentos
con plazer comen su pan,
cuando los desconsolados
mayores dolores dan.
No digo por ti cuitado
que por muerto te ternán
los que supieren tu vida
y tu muerte no verán.
Los unos te avrán embidia,
los otros te llorarán;
los que la causa supieren
tu firmeza loarán,
viendo menor tu pecado
que el castigo que te dan.

Villancico.

El día del alegría,
al que es triste,
de mayor dolor le viste.
Porque el triste con dolor,
si es mayor que el de antes tiene,
mayor consuelo le viene
que si le diesen favor.
Assí que en el mal menor
no consiste
el alegría del triste.

Identificación:

Romance: ID 6323, 'Dezime vós pensamiento' [11CG, fol 134ʳ; *CsXV*, 5: 329-30. 17*OM, fol 4ʳ; *CsXV*, 6: 294].

Villancico: ID 0712 D 6323, 'El día del alegría' [11CG, fol 134ʳ; *CsXV*, 5: 330. 17*RJ, fol 4ᵛ; *CsXV*, 6: 301. 17*OM, fol 4ʳ; *CsXV*, 6: 294. LB1, fol 11ᵛ; *CsXV*, 1: 144]. En *LB1* el encabezamiento dice : 'Villancico suyo', entre las obras de Garci Sánchez de Badajoz.

Deyermond, *D-5*, 33.

Atribución:

Deyermond afirma que casi podría asegurar que este romance no es de Nicolás Núñez.[98] Dutton lo coloca entre las obras de 'atribución dudosa'.

Descripción:

Este romance de 28 versos sólo está adjudicado a Núñez en un pliego suelto (*17*RJ*). Como *deshecha* le sigue el villancico: 'El día del alegría'. Éste mantiene una estructura similar al anteriormente comentado: 'Cuando no queda esperar'. La estructura es *abb // cddc / cbb*; conservando asonancia vocálica (*i-e*) entre los versos de 2° y 3° de la *cabeza*, 5° y 6° de las *mudanzas*, y 9° y 10° de la *vuelta*.

En este romance, comenta María Cruz García de Enterría, hay fórmulas del viejo romancero:

> Fórmulas del *viejo romancero* se calcan en el romance: 'Dezime vós pensamiento'. Esta simplicidad de recursos -por otra parte ya codificados- tiene una eficacia poética mayor que la buscada por el autor al contraponer, en el mismo romance, *alegría / dolor*, y al hablar de la muerte (¿por amor?) en un día de San Juan. (*PBNV*, I: 34-35)

Cancionero:

Cancionero general. Valencia, 1511 (134).
Cancionero general. Valencia, 1514 (113).
Cancionero general. Toledo, 1517 (109).
Cancionero general. Toledo, 1520 (109).
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla,1535 (103).
Cancionero general. Sevilla, 1540 (103).
Cancionero general. Amberes, 1557, (206).

---

[98].- No quisiera traicionar con mi traducción la expresión utilizada por Alan Deyermond: 'almost certainly not'. (Deyermond 1989, 34)

Cancionero general. Amberes, 1573 (206).

Cancionero de romances, s. a. . Amberes, ¿1547?, fol 249^{r-v}; encabezamiento: 'Otro romance'..

Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550. Falta el folio.

Cancionero de romances. Amberes, 1550 (263) .

Cancionero de romances. Amberes, 1555 (263).

Cancionero de romances. Amberes, 1568 (263).

Cancionero de romances. Lisboa, 1581 (263).

Primera Silva. Zaragoza, 1550 (174^{v}).

Silva. Barcelona, 1550 (172^{v}).

Silva. Barcelona, 1552 (172^{v}).

Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, [*13*FC*] (núm. 175, fol 60^{v} a. Villancico: núm. 17 fol 60^{v} b)

Pliegos sueltos:

En cinco pliegos sueltos aparece nuestro romance; sólo en una ocasión no aparece con el villancico:

+ Pliegos poeticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa:

En el pliego XIV: 'Espejo de enamorados. Guirlanda esmaltada de galanes y dezires de diversos autores, en el que se hallarán muchas obras, y romances, y glosas, y canciones, y villancicos. Todo muy gracioso y muy apazible', fol 7^{v-r} (*PBNL*, I: 48-49 y 77-83; II: 216-48 [230-31]. *Diccionario*, 870: 495-97. *Abecedarium*, núm. 12298. *PBC*, 98: 60-63). Con villancico. Anónimo.

+ Pliegos poéticos españoles de la Bibliotena Nacional de Viena:

Pliego XI: 'Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances.' (*Diccionario*, 1038: 566. *Abecedarium*, núm. 12379. Citado en *PBC*, 251: 127-28. *PBNV*, I: 30-35 [34-35]; II: 153-54). Contiene el villancico sin variantes. Anónimo.

+ Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga:

Pliego LXXV: 'Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances.' (*Diccionario*, 1039: 567. *Abecedarium*, núm. 12379. *PBC*, 251: 127-28. *PUP*, II: 273-80 [277]). Contiene el villancico sin variantes. Anónimo.

+ Pliegos del British Museum:

En el pliego que comienza: 'Aquí comienzan onze maneras de romances', *PBL*, 52: 127 (*Diccionario*, 668: 405). Dutton clasifica este pliego como *17*OM*. El romance con el villancico se localizan en 17*OM, fol 4^{r}; *CsXV*, 6: 294. Anónimo. El mencionado pliego de la British Library tiene relación con dos pliegos *BNM*: R-2298 -que cito un poco más abajo- el facsímile en Pliegos góticos núm. 36 y núm. 54)

+ Pliegos de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto:

Pliego: 'Aquí comiençan unas coplas que se dizen si te vas a bañar Juanica', *BPMO*, II: 120 (*Diccionario*, 464: 315). Dutton lo cataloga como *17*RJ*. En este pliego aparece el romance y el villancico 17*RJ, fol 4^{v}; *CsXV*, 6: 300-01; pero sólo aparecen los tres primeros versos de éste:

El día de alegría,
al que es triste
de mayor dolor le viste.

Creo que la razón por la que no aparece entero es, simplemente, porque al estar al final no hay espacio suficiente en el pliego para continuar. En éste se atribuye a Núñez.

+ Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid: En el pliego R / 2298: 'Aquí comiençan diez maneras de romances con sus villancicos', encontramos tanto el romance como el villancico (*Diccionario*, 658: 399-400).

Variantes:

v. 18: *11CG* y el *Cancionero de romance s. a.* mantienen: *dan*, frente a: *han* en los pliegos: XIV de *PBNL*, XI de *PBNV* y LXXV de *PUP*, queriendo entender mejor, pero rompiendo el paralelismo con el verso 4 y perdiendo la fuerza dramática: 'dolores dan' sería igual a 'dar alaridos'.

v. 27: en *11CG*: 'viendo menor tu pecado', octosílabo; mientras que en el *pliego* XIV de *PBNL* se rompe la secuencia octosilábica de todo el romance con un verso de nueve sílabas: 'viendo menor el tu pecado'.

v. 21: parece que hay un error de imprenta en el pliego XI de *PBNV*, en vez de *los* > *os*.

El pliego que más variantes presenta es el de la Biblioteca Nacional de Madrid: Pliego XXXVI (*BNM*, I: 277-84 [282-83]).

11CG	*Pliego XXXVI BNM*
Otro Romance que dize	*Otro romance, como un cavallero pregunta a su pensamiento y de la respuesta.*
v. 1: *Dezime*	*Dezí*
v. 6: *su*	--
v. 10: *su*	--
v. 13: *un*	--
v. 14: *que le llaman señor*	*que le llaman de señor*
v. 18: *dan*	*han*
v. 21: *los que supieren tu vida*	*los que tal cosa supieren*
Villancico	
v. 8: *el*	--

Además de estas variantes, este pliego añade cuatro versos al romance que aparece en *11CG*, éstos son:

Pues que fueste atrevido
de amar en tal lugar,
bien mereces tal castigo
en pago de tu afán.

Observaciones:

Opino que este romance bien pudiera ser de Nicolás Núñez. Una razón hay un vocabulario propio de Núñez, por ejemplo, el uso de palabras-rima como *medio* y *remedio*.[99] También Charles Aubrun -que considera anónimo este romance- nos da una pista interesante: 'Le poète a recours à un incipit très courant, et qui donne le ton, une phrase toute faite ('dezime vós el ermitaño') tirée de l'histoire romanesque de Lancelot. Il brode également sur le thème de la *Cárcel de Amor*, ce roman de Diego de San Pedro qui jouissait d'une grande faveur bien avant qu'il ne fût imprimé en 1492' (Aubrun 1984, 46). ¿Quién mejor que Nicolás Núñez conocía esa obra?

El villancico 'El día del alegría' se encuentra en todas las ediciones del *Cancionero general* y *13*FC*. No se encuentra ya en: *Cancionero de romances, s. a.; Romances s. l.; Cancionero de romances,* Amberes, 1550; *Cancionero de romances*; Amberes, 1555; *Cancionero de romances*, Amberes, 1568; *Cancionero de romances*, Lisboa, 1581; *Primera silva*; Zaragoza, 1550; *Silva*, Barcelona, 1550; *Silva*, Barcelona, 1552.

El los tres primeros versos del villancico sin el romance aparece también en LB1, fol 11^{v}; *CsXV*, 1: 144, entre las obras de Garci Sánchez de Badajoz con el encabezamiento:

---

[99].- Véase lo que digo al estudiar la composición: 'Llevo un mal que está sin medio'. Igualmente remitimos al apéndice I de esta tesis.

'Villancico suyo'. La composición de Garci Sánchez es muy diferente de la que atribuimos a Nicolás Núñez:

(11ᵛa) **Villancico suyo.**
El día del alegría,
al muy triste
de mayor dolor lo viste.
En el día del plazer,
5 acordándose el dolor,
házesele muy mayor
que es, ni fue, ni pudo ser;
y dóblasele el querer,
con pena de verse triste.

Este villancico es una variante del que aparece en *11CG*. En el de *LB1* cambian las dos *mudanzas*, así como los versos de la *vuelta*, frente a los tres de *11CG* aquí se nos presentan sólo dos. La estructura *abb // cddc / cb* es una variante de la forma villancico.

Patrick Gallagher, al referirse a este villancico, comenta lo siguiente respecto al romance 'Dezime vós pensamiento':

> The fact that the *mudanzas* are different makes it less likely than it might otherwise have been that Garci Sánchez also wrote the *romance*. (Gallagher 1968 , 72)

Antonio Sánchez Romeralo y Julia Castillo publican el villancico en la versión de *LB1*, atribuyéndoselo a Garci Sánchez de Badajoz (Sánchez 1969, 41; Castillo 1980, 244-45).

V. 1. 5. Texto:

(136ᵛa) **Glosa de Nicolás Núñez.**

En mi desdicha se cobra
nuevo dolor que me esmalta,[100]
de un esmalte que no salta,
porque de pesar me sobra
5 cuanto de ventura falta.
Y de este mal que desmayo,
que no cresce a sin razón,
no es tan vieja su passión.
Que por mayo era, por mayo,
10 *cuando los calores son.*

En el tiempo tan mortal
me dava mi mala suerte,
que dolor de ser muy fuerte
dava la vida a mi mal
15 por dar mi mal a la muerte.
Con estos bienes passados
vi presentes mis dolores,
començaron mis cuidados:
Cuando los enamorados
20 *van servir a sus amores.*

Cuando quise començar
a continuar mi tristura
ventura no dio lugar,
porque es más perder provar
25 a quien le falta ventura.
Assí que en este camino,
de fatigas y passiones,
todos han consolación:
Sino yo, triste, mezquino,
30 *que yago en estas prisiones.*

(136ᵛb) Tan penado y tan esquivo
estó de mi voluntad,
que ni sé si só cativo,
ni si muero, ni si bivo,
35 ni si tengo libertad.
Ni sé si la culpa es mia,
ni si meresco reproche.
Tal que estoy sin alegría:
Que ni sé cuándo es de día,
40 *ni menos cuándo es de noche.*

Porque tengo el pensamiento
tan penado, que no sé
si me dan gloria o tormento,
si lo quexo, si lo siento,
45 si tengo vida ni fe,
si tengo muerte senzilla.
Si le echan lumbre al dolor
la lumbre no sé sentilla:
Sino por una avezilla
50 *que me cantava al alvor.*

Recordava mi cuidado,
desvelava mi pesar,
teníeme tan trasportado
que a las vezes de olvidado
55 olvidava de llorar.
Passava el mal de que muero,
consolava el coraçón
puesta el alma en su canción.
Matómela un ballestero,
60 *¡dele Dios mal galardón!*

---

[100].- Tómese con el sentido de 'cubrir'.

Identificación:

Romance: ID 0701, 'Que por mayo era, por mayo' [11CG, fol 136^{r-v}; *CsXV*, 5: 334-35. 20*MM, fol 2^{r}; *CsXV*, 6: 321], encabezamiento: 'Otro romance'. 'Si de amor libre estuviera' [LB1, fol 9^{r}; *CsXV*, 1: 141], el encabezamiento dice: 'glosa suya del romançe por el mes de era de mayo', dentro del grupo de obras atribuido a Garci Sánchez de Badajoz.

FD: No incluye el romance.

Glosa: ID 0840 G 0701, 'En mi desdicha se cobra' [11CG, fol 136^{v}; *CsXV*, 5: 335. LB1, fol 42^{v}-43^{r}; *CsXV*, 1: 181], encabezamiento: 'De Núñez glosa suya del romançe': 'Por mayo era, por mayo' [20*MM, fol 2^{r-v}; *CsXV*, 6: 321], encabezamiento: 'Glosa de Nicolás Núñez'.

FD 0879, *Cancionero*, II: 487. Deyermond, *B-2*, 30.

Atribuciones:

Para Alan Deyermond, que la incluye en el grupo *B -conflicting attributions to Nicolás Núñez and to Núñez-*, hay gran probabilidad de que sea de Nicolás Núñez. Tanto Foulché-Delbosc como Brian Dutton atribuyen la glosa a Nicolás Núñez.

Descripción:

Las seis estrofas que componen la glosa (con el usual cambio de rima en cada una de ellas) muestran diferentes estructuras estróficas, así tenemos: *abbab cddcd* para la primera estrofa; para la segunda: *abbab cdccd*; y para la tercera cuarta y quinta estrofas: *abaab cdccd.* La sexta presenta la forma: *abaab cddcd.*

Dos de las glosas de más calidad, gusto y comprensión poética son las de Garci Sánchez de Badajoz ('Si de amor libre estuviera': Pliego V de los *PBNV*, I: 24-28; II: 99-100.

Gallagher 1968, 67-69 y 260-61. *Diccionario* 47: 152),[101] que redujo el romance tradicional a catorce octosílabos (*PBNV*, II: 99); y la de Nicolás Núñez que los redujo a doce. José Romeu Figueras nos cuenta la historia de las reducciones del romance y las glosas de ambos autores:

> La reducción del primero (se refiere a Nicolás Núñez) pasó, con su glosa, al *CG* (1511), a *Lo* [se refiere a *LB1*] y a algún pliego suelto. La glosa de Garci Sánchez y los versos del romance glosados por él al cabo de cada copla y que fueron luego reintegrados al romance, tuvieron más éxito, ya que el *CG* a partir, por lo menos, de 1520, y dos manuscritos recogieron la glosa, y el *Cancionero de romances s. a.* y la *Silva I*, el romance formado por los versos que glosó Garci Sánchez, aunque prescindiendo de la glosa del poeta -recuérdese la sistemática exclusión de poesías glosadoras operada por el *Cancionero de romances*-. Más adelante, el *Cancionero de romances* de 1550 y el de 1555 añadieron otros versos, probablemente tradicionales, ya que el *CMP* registra alguno, hasta sumar cuarenta; esta versión extensa no tiene, empero, el interés artístico de las abreviadas.
>
> Entre las versiones truncadas de Núñez y Garci Sánchez y la extensa del *Cancionero de romances* (1550, 1555), cabe situar la de *Constantina*. La versión de veinticuatro octosílabos de la colección de *Constantina* lleva glosa de Alonso Pérez, no deriva de *CG* y es la que tiene menor calidad literaria de todas las conocidas. (Romeu 1965, II: 289)

Nicolás Núñez se hace una pequeña variación del romance al glosarlo:

Romance.		Glosa de Nicolás Núñez.
v. 2: *cuando los grandes calores.*	>	v. 10: *cuando los calores son.*

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511, (136).
Cancionero general. Valencia, 1514, (115).
Cancionero general. Toledo, 1517, (106).
Cancionero general. Toledo, 1520, (111).
Cancionero general. Toledo, 1527.

---

[101].- En la edición de 1520 se omite, supongo que por error, [*de*] en 'Si de amor libre estuviera', igualmente se da esa lectura en el Ms. 3777. También encontramos la glosa en dos pliegos sueltos más: 'Las maldiciones dichas clara escura' (*Diccionario*, 45: 151-52.) y con el mismo título en *Diccionario*, 46: 152.

Cancionero general. Sevilla, 1535, (105).
Cancionero general. Sevilla, 1540, (105).
Cancionero general. Amberes, 1557, (210).
Cancionero general. Amberes, 1573, (210).

Pliegos sueltos:

+ Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga:

En el pliego XXXV, fol. 2^{r-v}: 'Romance de la mora Moraima' (*PUP*, I: 288-96). Al romance -anónimo- le sigue la glosa cuyo encabezamiento dice: 'Glosa de Nicolás Núñez' (*PUP*, I: 291-92. *Diccionario,* 1011: 554. *Abecedarium*, núms. 12219, 13095. *PUC*, 204: 108. Dutton atribuye a este pliego la referencia *20*MM*).

El Pliego LXIX: 'Romance que dize. Por la matança va el viejo por la tanza adelante. Con su glosa. Y otras coplas. Y una glosa sobre otro romance' (*PUP*, II: 224-232) sólo encontramos la glosa sin atribución alguna: 'Glosa de por mayo, era por mayo' (*PUP*, II: 231-32. *Diccionario*, 1051: 572).

Variantes:

11CG		*Pliego XXXV*
v. 28: *consolación.*	>	*consolaciones.*

El pliego XXXV quiere corregir el aparente lapsus que presenta *11CG.* Así la extraña estructura *abaab cdecd* se presenta modificada en el pliego: *abaab cddcd.*

v. 34: *muero.*	>	*muerto.*

En la sucesión que presenta *11CG* en los vv. 33 y 34 -'ni sé si só **cativo**, / ni si **muero**, ni si **bivo**'- tenemos: sustantivo + verbo + verbo. La confluencia de la forma *bivo* como verbo y sustantivo, supongo, daba al editor la posibilidad de, mediante un ligero cambio -*muero>muerto*- obtener una secuencia de tres sustantivos (cautivo, muerto, vivo).

11CG		*Pliego LXIX*
v. 14: *a.*	>	*ante.*

La corrección de este pliego rompe la estructura del octosílabo.

v. 30: *Estas prisiones.* > *Esta prisión.*

Se produce un cambio en la forma estrófica: *abaab cdecd* (*11CG*) > *abaab cdece* (pliego).

v. 53: *teníeme.* > *tiéneme.*

No viene al caso el cambio de un tiempo pasado a presente de este verbo, cuando la serie verbal en esta estrofa está en un tiempo pasado (*recordava, desvelava, olvidava, passava, consolava*).

v. 60: *Dele Dios.* > *Dios le dé.*

Parece más acertada la forma en posición enclítica del pronombre, dando más fuerza dramática a la petición del poeta.

11CG		*LB1*
v. 11: *el.*	>	*tal.*
v. 12: *dava.*	>	*hizo.*
v. 13: *que dolor*	>	*que el dolor*
v. 17: *vi presentes*	>	*di presentes*
v. 20: *van servir a sus amores*	>	*van a servir sus amores*
v. 21: *quise.*	>	*quiso.*
v. 22: *a continuar mi tristura.*	>	*a caminar mi ventura.*
v. 24: *porque es más perder provar.*	>	*por qué más presto provar.*
v. 28: *todos han consolación.*	>	*todos en consolaciones.*
v. 30: *que yago en estas prisiones.*	>	-------- (falta este verso).
v. 32: *estó de mi voluntad*	>	v. 31: *estoy de mi voluntad*
v. 38: *tal que estoy sin alegría.*	>	v. 37: *tal estoy sin alegría.*
v. 40: *ni menos.*	>	v. 39: *ni sé.*
v. 43: *gloria.*	>	v. 42: *pena.*
v. 53: *teníeme tan trasportado*	>	v. 52: *tiéneme tan traspasado*
v. 60: *dele Dios mal galardón.*	>	v. 59: *Dios le dé mal gualardón.*

Observaciones:

Posiblemente el romance que le precede, que va engarzado en los últimos versos de cada una de las seis estrofas, sea una reelaboración de Nicolás Núñez. Según José Romeu Figueras (Romeu 1965, II: 85, 287-89 [289]) la versión más antigua del conocido romance del *Prisionero* sería:

Por mayo era, por mayo,
quando faze las calores,
quando dueñas y donzellas
todas andan con amores,
5 quando los que están penados
van servir a sus amores,
cavalleros y escuderos
van servir a sus señores,
sino yo, triste cuitado,
10 que yago en estas prisiones,
que non sé cuándo es de día
nin sé cuándo es de noche,
sino por una paxarilla
que me cantava al alvor.
15 Matómela un vallestero,
¡de Dios aya el galardón!
las barbas de la mi cara,
çíñolas en rededor,
cabellos de mi cabeça
20 me allegan al corbejón;
de noche los é por cama
y de día por cobertor.

La versión de Nicolás Núñez [11CG, fol 136^{r-v}; *CsXV*, 5: 334-35] es:

(136^{r}c) Que por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,

(136^{v}a) cuando los enamorados
van servir a sus amores;
5 sino yo, triste, mezquino,
que yago en estas prisiones,
que ni sé cuándo es de día,
ni menos cuándo es de noche,
sino por una avezilla
10 que me cantava al alvor.
Matómela un ballestero,
¡dele Dios mal galardón!

La de Garci Sánchez -entresacándola de entre la glosa: 'Si de amor libre estuviera' [LB1, fol 9^{r}; *CsXV*, 1: 141]- es:

8 Que es por el mes de mayo,
9 cuando haze la calor,
17 cuando canta la calandria
18 y responde el ruiseñor
26 cuando los enamorados
27 van a servir al amor,
35 sino yo, triste, cuitado,
36 que vivo en esta pasión,
44 que ni sé cuándo es de día,
45 ni cuándo las noches son,
53 sino por una avezilla
54 que me cantava al alvor.
62 Matómela un vallestero,
63 ¡Dios le dé mal gualardón!

Comparando ambas versiones se constata que en la de Núñez faltan dos versos: 'cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor': 'típico efecto de cierta óptica cortesana' (Devoto 1990, 262).

En la *Comedia Thebaida* aparece otra glosa del romance. Me refiero a 'Cuando el bien de vós me vino' (no encontramos documentada esta composición en ningún *cancionero* o *pliego suelto*), en esta glosa Berintho canta y Menedemo, Franquila, Simaco Aminthas y Galterio escuchan el cantar en opinión de Menedemo 'no son dell arte d'estas, ni invenciones tan subidas ni hiladas por tan delgado estilo':[102]

Ber.- Cuando el bien de vós me vino,
cuando la cuita que paso,
cuando sentí el desatino
4115 del fuego, a tal que me fino
con llama que bien me abraso;
y cuando sentí el ensayo
de la muerte, y disfavor,
y tanta angustia y desmayo,
4120 *por el mes era de mayo*
cuando haze la calor.
Mas viendo el daño tan cierto
luego corriendo a vós vin,
aunque estava casi muerto,
4125 y el coraçón todo abierto,
y ell alma puesta en el fin.
Y los sentidos turbados
estavan, y en gran temor,
doloridos, lastimados,
4130 *cuando los enamorados*
van a servir al amor.
Y todos muy sin sentido
corríen por ver su remedio;
y llenos del mal y olvido,
4135 con dolor tan dolorido
ivan buscando su medio.
Y unos hallavan el vado,
otros no tanta pasión;
otros perdién su cuidado
4140 *sino yo, triste, cuitado,*
que yago en esta prisión,
çufriendo el desabrimiento
de la que tan mal me trata;
çufriendo tan gran tormento
4145 y tal ansia y pensamiento,
con angustia que me mata;
çufriendo tanta porfía,
çufriendo tan gran lesión,
qu'está tal ell alma mía
4150 *que ni sé cuándo es de día,*

[102].- He copiado el texto tal y como lo han reproducido sus editores.

ni cuándo las noches son.

Menedemo.- ¡O santo Dios! ¡Qué maravillosa manera de metrificar, y qué medida en los pies, y qué sentencia tan comprehensible a su propósito!.

Franquila.- Cierto, en el componer de los versos no juzgará nadie que tiene dolor ni que siente pena.

Simaco.- ¡Ay, qué espantado estoy! ¿Dónde tiene cabeça ni memoria para las cosas que dize?

Berintho.-

Ni sé, ni nada barrunto
4160 ni sé qué diga de tal suerte,
pero ya de todo punto
conosco que estoy bien junto
a las ansias de la muerte.
También mi lengua lo explica,
4165 que tendrié mayor dolor,
y al mundo así lo publica;
sino por una avezica
que me cantava all alvor.

Así que estando comigo
4170 con tanto lloro y gran llanto,
ell ave que veis que digo
me era verdadero amigo
con su melodía y canto.
Mas el mal muy lastimero
4175 diérame mayor baldón:
que, atinando muy certero,
matómela un ballestero:
¡Dios le dé mal gualardón!
(Trotter 1969, 129-130)

El romance, entresacándolo de la glosa, es muy parecido al de Nicolás Núñez:

Por el mes era de mayo
cuando haze la calor.
cuando los enamorados
van a servir al amor.
sino yo, triste, cuitado,
que yago en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día,
ni cuándo las noches son.
sino por una avezica
que me cantava all alvor.
matómela un ballestero:
¡Dios le dé mal gualardón!

La difusión de este romance, en opinión de Daniel Devoto, 'no es puramente letrada', de aquí las variantes y vacilaciones, incluyendo la vacilación ya señalada por Wolf y Hofmann, del índice del *Cancionero* sin año, que no reproduce el *incipit* de lo impreso, 'Por el mes era de mayo', sino que consigna 'Por mayo era, por mayo', comienzo que el *Cancionero general* varía a su vez en 'Que por mayo era, por mayo'.

V. 1. 6. Texto:

(138ra) **Otro de Núñez.**

Por un camino muy solo
un cavallero venía
muy cercado de tristeza
y solo de compañía.
*(38rb)*5 Con temor le pregunté,
con pesar me respondía:
qué vestidura tan triste
que por dolor la traía;
díxome todo lloroso
10 que su mal no conoscía,
que la passión que mostrava
no era la que padescía;
que aquélla vestía el cuerpo,
la otra el alma vestía.
15 En su vista se conosce
que mal de amores traía:
con los ojos lo mostrava,
con la lengua lo encobría.
Contento de su penar
20 su mal por bien lo tenía.
Apartándose de mí
aqueste cantar dezía:

El menor mal muestra el gesto,
que el mayor
no lo consiente el dolor.

La prisión que es consentida
5 por parte del coraçón,
es prisión que su passión
jamás no halla salida.
Porque la pena escondida
con dolor,
10 publicalla es lo peor.

Identificación:

Romance: ID 6340, 'Por un camino muy solo' [11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338. 17*RA, fol 4r-v; *CsXV*, 6: 295-96].

Canción: ID 1106 C 6340, 'El menor mal muestra el gesto' [11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338] sin encabezamiento introductorio. 'Desecha' [17*RA, fol 4v; *CsXV*, 6: 296. 20*DS, fol 3v; *CsXV*, 6: 317]. Atribuido a Juan Manuel en LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262, encabezamiento: 'Villancico suyo' en otras del mísmo.

Deyermond, *C-4*, 31.

Atribución y publicaciones:

Deyermond cree que, probablemente, romance y canción no sean de Nicolás Núñez.

Brian Dutton atribuye ambas composiciones a Nicolás Núñez (*Catálogo*, II: 123). Igualmente Menéndez y Pelayo incluyendo ambas composiciones en la *Antología* se las atribuye a Nicolás Núñez (Menéndez y Pelayo 1944, V: 99-100).

José María Aguirre copia el romance en su *Cancionero general: antología temática del amor cortés,* poniendo en el encabezamiento: 'Núñez' (Aguirre 1971, 93-94). Michel Gerli lo edita y atribuye a Nicolás Núñez (Gerli 1994, 255-56).

Descripción:

Si al final de otras composiciones, vistas ya, como romances o glosas se añadía un villancico, indicándose éste con un encabezamiento; en esta ocasión el villancico que se añade al romance viene introducido por el último verso del romance: 'aqueste cantar dezía', sin encabezamiento alguno que declare que es una composición diferente del romance.

Brian Dutton separa ambas composiciones, nosotros aceptamos la idea: por una parte hay un romance de 22 versos; por otra, un villancico de diez: *abb // cddc / cbb.*

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511 (138).
Cancionero general. Valencia, 1514 (116).
Cancionero general. Toledo, 1517 (112).
Cancionero general. Toledo, 1520 (112).
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535 (106).
Cancionero general. Sevilla, 1540 (106).
Cancionero general. Amberes, 1557 (206).
Cancionero general. Amberes, 1573 (206).

Cancionero de romances, s. a. : Amberes, ¿1547? (241^{r-v}). Encabezamiento: Otro de Núñez.
Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 155 (257). Encabezamiento: Otro de Núñez.
Cancionero de romances. Amberes, 1550 (255) . Encabezamiento: Otro de Núñez.
Cancionero de romances. Amberes, 1555 (255).
Cancionero de romances. Amberes, 1568 (255).
Cancionero de romances. Lisboa, 1581 (255).
Primera Silva. Zaragoza, 1550 (164^{v}). Encabezamiento: Romance de Núñez.
Silva. Barcelona, 1550 (156^{v}). Encabezamiento: Romance de Núñez.
Silva. Barcelona, 1552 (156^{v}).
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina,[*13*FC*] (núm. 193, fol 66^{r} a-b).

Pliegos sueltos:

+ Pliegos de la Cambridge University Library:

En el pliego encabezado por: 'Romance de Amadís y Oriana y otro del rey Malsín'. (*Diccionario,* 990: 546). Brian Dutton lo clasifica como *17*RA* (*CsXV*, 6: 295-96).

+ Pliegos de la Biblioteca de la Universidad de Praga:

Pliego XVI: 'Romance de Durandarte con la glosa de Soria y otros diversos romances' (*PUP*, I: 137-144 [142]. El encabezamiento dice: 'Otro romance de Núñez'. (*Diccionario*, 1007: 552. *Abecedarium*, núm. 12498. *PBC*, 89: 56. 20*DS, fol 3^{v}; *CsXV*, 6: 317).

Variantes:

11CG		*17*RA*
v. 5: *le*	>	*me*
v.14: *el alma*	>	*que el dolor*
v.19: *Contento de su penar*	>	*Con temor de su penar*
v. 22: *Aqueste cantar.*	>	*Aquesta canción.*

Variantes del villancico-desecha:

11CG		*LB1*	*20*DS*
v. 2: *que.*	>	*porque.*	

v. 4:	*prisión.*	>	*passión.*
v. 7:	*jamás.*	>	*hamás.*
v. 9:	*con dolor.*	>	*estando con el dolor.*
v. 10:	*es lo peor.*	>	*es peor.*

11CG muestra unas formas métricas más regularizadas que las que presenta *LB1*, así los versos segundo y noveno (cabeza y vuelta) de pie quebrado (tetrasílabos) se convierten en uno de cinco y otro de ocho sílabas, respectivamente.

La variante 'es peor' de 20*DS, no afecta al octosílabo haciendo hiato en 'publicalla - es'.

El *Cancionero de romances s. a.* recoge romance y desecha exactamente igual que en *11CG*. El encabezamiento de la desecha de *LB1* dice: 'Villancico suyo'. Esta composición es la tercera de un grupo de cinco, la primera lleva el encabezamiento que sigue: 'De don Juan Manuel. Canção suya'.

V. 1. 7. Texto:

(43ʳb) **Glosa suya por mandato dela señora condesa**

Gran pasión es esperar
aunque se espere tristura,
porque nunca la ventura
en las cosas de holgura
5 vi plazer, sino pesar.
Y pues otro bien no veo
de esperar, sino cuidado,
bien pudo dezir cuitado:[103]
afuera, afuera deseo,
10 *enemigo porfiado.*

No pienses con tu porfía
que me tienes de vençer,
que amor te puede hazer,
que quita y pone poder,
15 no tu fuerça ni la mía.
Y pues quisiste lo que es çierto,
no hagas mi mal doblado,
ni fuerçes más al forçado.
Dexa estar el pensamiento
20 *que reposa de cansado.*

Déxalo con mi tristura,
contemplando en mi pasión;
no mudes su condiçión,
que donde sobra firmeza
25 poco aprovecha razón.
Y pues nunca bien me diste,
por fuerça, ni de tu grado,
de otra esperança diste.
Dexa estar el alma triste
30 *en el cuerpo apasionado.*

(43ᵛa) Déxala con su dolor,
conténtate con su pena;
pues la gracia le es agena,
no creas que querrá amor
35 de su mala vida buena.
Porque está ya conoçido,
que es para mejor librar,
salir de aqueste cuidado:
tan çerca de ser perdido,
40 *tan lexos de bien amado.*

Porque nunca el bien amar
es bien tener confiança;
antes la deseperança,
haze la gloria alcançar
45 lo que no haze esperança.
Y pues que el mal no mejora,
por bien mi mal esperado,
mientra bive libertado,
déxale bevir un hora
50 *que le tiene atormentado.*

Fin.

Pues que tú de su morir
no reçibes benefiçio
¿por qué tomas por ofiçio
dalle muerte a su bivir,
55 sacando su fe de quiçio?
Y si su dicha tal fue,
que biva siempre peñado,
no lo pone sin por qué.
Que su gran firmeza y fe,
60 *embidia le á sepultado.*

---

[103].- Nótese el juego entre 'cuidado' y 'cuitado'. En el primero de los casos hemos de entenderlo como 'poner diligencia' (del lat. *cogitare*), en el segundo hemos de entender 'aflijido, acongojado' (del lat. vulg *costare*).

Identificación:

Glosa a romance: ID 0841 G 0842, 'Gran pasión es esperar' [LB1, fol 43^{r-v}; *CsXV*, 1: 182].

Deyermond, *C-8*, 32.

Atribución:

Deyermond concede un 50% de posibilidades de que sea de Nicolás Núñez.

Descripción:

Esta glosa, que sólo documento en *LB1*, del romance 'Afuera, afuera deseo' -que no he podido encontrar en otros *cancioneros* o *pliegos sueltos*- lleva el encabezamiento: 'Glosa suya por mandato de la señora condesa.'

Atribuyo la composición a Núñez por venir precedida de la glosa: 'En mi desdicha se cobra' y que lleva el encabezamiento: 'De Núñez, glosa suya del romançe: Por mayo, era por mayo'. Quien sea 'la señora condesa' no lo sé. Anteriormente hay otras composiciones dirigidas a condesas:

Hay dos composiciones dirigidas a la condesa de Coçentaina:

+ 'Quien nunca tuvo pasión' [ID 0823, LB1, fol 39^{r}; *CsXV*, 1: 176]. Dice el encabezamiento: 'Un cavallero a la condesa de Cocentaina (sic.). Canción'. También en 11CG, fol 193^{v}; *CsXV*, 5: 456; atribuida a Alonso de Cardona, con el simpático emcabezamiento: 'Otra suya porque un coete vino a dar en la mano a una señora y le quemó un poco'.

+ 'A la muy linda figura' [ID 0809 I 4303, LB1, fol 35^{v}; *CsXV*, 1: 172], con el encabezamiento: 'Carta de amores del conde de Coçentaina para la condesa, su mujer. Sobreescripto de la carta'.

Y una composición a la condesa de Quira:

+ 'Como los que van perdidos' [ID 0777 I 0780, LB1, fol 30^{v}-31^{r}; *CsXV*, 1: 166]. Lleva el siguiente encabezamiento: 'otras suyas [se refiere a Juan Rodríguez del Padrón] a la condesa de Quira que le demandó la glosa que detrás venía'.

De todas formas no tenemos datos suficientes para poder afirmar que fuera una u otra; o ninguna de las dos.

Entre la glosa podemos descubrir el siguiente romance de doce versos, hasta la fecha no se encuentra aislado en ningún *cancionero*:

Afuera, afuera deseo,
enemigo porfiado,
dexa estar el pensamiento
que reposa de cansado.
5 dexa estar el alma triste
en el cuerpo apasionado;
tan çercado ser perdido,
tan lexos de bien amado;
déxale bevir un hora
10 que le tiene atormentado.
Que su gran firmeza y fe,
embidia le á sepultado.

Con cierta seguridad podría decir que es una versión de 'Afuera, afuera Rodrigo' (*Diccionario*, 885: 502. *Abecedarium*, núm. 12388. *PBC*, 287: 144. *PUP* II: 121-24. *Cancionero de romances s. a.* fol 157. También documento: 'Fuera, fuera don Rodrigo'. *Diccionario*, 879: 499. *Abecedarium*, núm. 13096).

La glosa de Núñez no aparece en otros *cancioneros* o pliegos sueltos.

La estructura estrófica es más o menos regular (5 + 5, 5 + 5, 5 + 5, 5 + 5, 2 x 5, 5 + 5). Hay diferentes estructuras de rima: abbba *cddcd* (1ª y 2ª estrofas), *abbab* (para la primera redondilla de la 4ª, 5ª y 6ª estrofas), y para la segunda redondilla: + *cdece* (4ª estrofa), + *cddcd*

(5ª estrofa), + *cdccd* (6ª estrofa). Las irregularidades métricas producidas en los vv. 21, 28, 37 y 60 son fácilmente enmendables. Podemos recuperar la regularidad con los cambios siguientes:

v. 21: tristura >tristeza.
v. 28: diste >dado.
v. 37: librar >librado.

En el verso 60 en vez de leer *embidia* seguramente hemos de leer *en vida.*

V. 1. 8. Texto:

Otro romance.

(134ʳc) Para el mal de mi tristeza
el consuelo es lo peor,
pues en las cosas más tristes
hallo el remedio mayor.
5 Dexado el bevir aparte,
que de éste tengo temor,
pues que muero como bivo:
el morir será mejor.
Que en la muerte está la vida
10 y en la vida está el dolor;
(134ᵛa) porque esto hazen amores
a los que tienen amor.

Villancico.

Muere quien bive muriendo,
pues amor
da al que bive más dolor.
Pues que muere mientra bive,
5 si muriese beviría;
porque quien desdicha sigue,
si quiere, muerte querría.
Que quien bive así, muriendo
con amor,
10 la vida le da dolor.

Identificación:

Romance: ID 6324, 'Para el mal de mi tristeza' [11CG, fol 134ʳ⁻ᵛ; *CsXV*, 5: 330].

Villancico: ID 6325 D 6324, 'Muere quien bive muriendo' [11CG, fol 134ᵛ; *CsXV*, 5: 330].

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511 (134).
Cancionero general. Valencia, 1514 (113).
Cancionero general. Toledo, 1517 (109).
Cancionero general. Toledo, 1520 (109).
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535 (103).
Cancionero general. Sevilla, 1540 (103).
Cancionero general. Amberes, 1557 (206).
Cancionero general. Amberes, 1573 (206).
Cancionero de romances, s. a. . Amberes, ¿1547?, 249ᵛ-250ʳ; encabezamiento: 'Otro romance' . Este romance viene a continuación de 'Dezime vós pensamiento'.

Romances s.l.. Millis, Medina del Campo, 1550. Falta el folio.

Cancionero de romances. Amberes, 1550 (263).

Cancionero de romances. Amberes, 1555 (263).

Cancionero de romances. Amberes, 1568 (263).

Cancionero de romances. Lisboa, 1581 (263). Encabezamiento: 'Otro romance'.

Primera Silva. Zaragoza, 1550 (163). Encabezamiento: 'Otro romance'.

Silva. Barcelona, 1550 (163).

Silva. Barcelona, 1552 (163).

Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, *[13*FC]* (núm. 177, fol 60^{v} b. Villancico: núm. 178)

Cancionero de obras nuevas. 1554. *Manual*, 389, núm. 25, fol. 52.

Observaciones:

Para la autoría en estas composiciones remito al comentario sobre encabezamientos y autorías en el apartado de canciones al analizar el caso de: 'Llorad, llorad corazón'.

V. 2. CANCIONES.

En este apartado recojo dieciséis composiciones: quince canciones y un villancico, *desecha* de una canción.[104] No todas las canciones que aparecen en esta sección son definitivamente de Nicolás Núñez, y ciertamente encuentro dificultades en atribuirle algunas de las que aquí edito.

El *Cancionero general* en sus ediciones de 1511, 1514 y 1535; el *Cancionero* de la British Library (*LB1*) y la *Continuación* de *Cárcel de Amor*, son las tres fuentes principales a partir de las que podemos elaborar el corpus de las canciones atribuibles a Nicolás Núñez.

Las canciones del *Cancionero general* -que hacen un total de 220- se encuentran repartidas fundamentalmente entre la sección tercera: Canciones [11CG, fol 122^{r}-131^{r}; *CsXV*, 5: 301-23] con 155 y la sección sexta: Motes [11CG, fol 143^{v}-146^{v}; *CsXV*, 5: 350-57] que son glosados por canciones, representando un total de 41. El resto aparecen aquí y allá (Whinnom 1968-69 [1970], 361).

De las que aquí presento, diez se encuentran en *11CG*, una en *14CG*, otra en *35CG*. De las siete canciones que comparte *LB1* (las canciones que presuntamente serían de Nicolás Núñez, están agrupadas en LB1, fol 43^{v}-44^{r}; *CsXV*, 1: 182-83) con *11CG* y *14CG*, sólo una es innovación con respecto a las que presentan las diferentes ediciones del *Cancionero general*. También editamos una canción y su *desecha* que aparece al final de la *Continuación* de *Cárcel de Amor*.

Entre las diversas ediciones del *Cancionero general* junto 12 canciones atribuibles a Nicolás Núñez. A diferencia de los romances, que los encontramos, además de en los

---

[104].- El incluir aquí el villancico: 'Para qué es buena la vida', de la canción :'No te dé pena penar', y no en la sección expresa para aquélos es porque los considero unidad temática.

cancioneros, también en diferentes 'pliegos sueltos', sólo en una ocasión he documentado una canción en un pliego suelto.

Además de las que son atribuibles -de acuerdo con los encabezamientos- a Nicolás Núñez o a Núñez, he incluido no sólo las que comparten atribución con otros autores, sino también las dos que Alan Deyermond incluye en el grupo *E -Hypothetical or erroneous modern attributions-* (Deyermond 1989, 33). Por último, completo la lista de canciones con una -anónima en *11CG-* que pudiera ser de Nicolás Núñez: 'Llorad, llorad coraçón'.

Aunque en otro lugar me detengo en el estudio de la canción, por el momento puedo decir que es el género que se identifica como forma propia de las composiciones cancioneriles; con palabras de Vicente Beltrán: 'la canción ya no sobrevive como género menor de los *cancioneros*, sino que pasa a ocupar un lugar preeminente en la valoración de la época' (Beltrán 1988, 131).

He dividido este apartado del quinto capítulo en diversos grupos, según en qué *cancionero* aparezcan las diferentes composiciones:

- Canciones en el *Cancionero general.*

- Canciones en *LB1*, *11CG* y *14CG.*

- Canciones comunes a *LB1*, *11CG* y *14CG.*

- Canciones que no aparecen en *11CG*, apareciendo en *14CG* y *LB1.*

- Canción en el *Cancionero general* (Sevilla, 1535).

- Canción y desecha en el *Tractado* de Nicolás Núñez.

- Nueva proposición.

V. 2. 1. Texto:

(21rc) **Canción del mismo a Nuestra Señora.**
¡O Virgen ca Dios pariste
(21va) y nos diste
a todos tan gran victoria!
tórname alegre de triste,
5 pues podiste
tornar nuestra pena gloria.

Señora, a ti me convierte
de tal suerte,
que destruyendo mi mal
10 yo nada tema la muerte
y pueda verte
en tu trono angelical.
Pues no nascida nasciste,
y meresciste
15 alcançar tan gran memoria,
tórname alegre de triste,
pues podiste
tornar nuestra pena gloria.

Identificación:

ID 6075, '¡O Virgen ca Dios pariste!' [11CG, fol 21r-v; *CsXV*, 5: 158].

FD 0875, *Cancionero*, II: 485. Deyermond, *A-29*, 28.

Atribuciones y citas:

Alan Deyermond, Brian Dutton y Marcelino Menéndez y Pelayo se la atribuyen a Nicolás Núñez. Menéndez y Pelayo la incluye en la *Antología* (Menéndez y Pelayo 1944, V: 98).

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 21, fol 9^{v} b) [*13*FC*).

Descripción:

Encabeza el *Cancionero general* (Valencia 1511) el grupo de las obras de devoción, entre las que encontramos esta canción, que con certeza podemos atribuir a Nicolás Núñez. Según lo recopilado en esta parte del *cancionero*, podemos asegurar que Hernando del Castillo está copiando todos los materiales que le llegan a las manos, y me es extraño que no aparezcan nombres como los de Fray Íñigo de Mendoza, Fray Ambrosio de Montesino, ambos franciscanos de la Observancia y poetas religiosos de gran categoría, bien conocidos antes de que apareciera la primera edición del *Cancionero general* (Whinnom 1994, 18-35, 46-71, 72-95). Aunque podría suceder justamente lo contrario: siendo un amante de la poesía conocería las ediciones de sus obras y no querría repetir algo ya publicado en *cancioneros* particulares.

De estas dos ideas: Hernando del Castillo llevó a la imprenta todo cuanto cayó en sus manos (ver la introducción de Rodríguez-Moñino en *Cancionero general* 1958, 17); o, segunda idea, Castillo excluía lo ya publicado (Dutton 1990), creo totalmente acertada la segunda.[105] Y ésta nos lleva a participar por completo de la idea expuesta por Jane Whetnall: 'Casi la totalidad de las obras incluidas en el *Cancionero general* de 1511 son obras nunca antes publicadas' (Whetnall 1994, 512).

Esta canción hace la número 44 en el orden del *Cancionero general* y presenta la siguiente fórmula estrófica *aabaab ccdccd aabaab*; repitiendo, palabra por palabra, en la *vuelta* de la canción los tres últimos versos de la *cabeza*.

El léxico utilizado participa de los manidos conceptos cancioneriles del siglo XV: *victoria*, *pena*, *gloria*, *mal*, *muerte*. Aunque en esta ocasión estamos muy lejos de los dobles sentidos de los que pudieran participar estos mismos conceptos en una canción de amor de las que veremos más adelante.

---

[105].- Jane Whetnall (1994), en un intento por resolver el apasionante rompecabezas de encontrar las fuentes del *Cancionero general*, desarrolla la idea de Brian Dutton demostrando cómo Hernando del Castillo desde el prólogo al *Cancionero general* está hablando de una labor crítica de compilación.

V. 2. 2. Texto:

(*122^{v}a*) **Canción de Núñez porque pidió a su amiga un limón.**

Si os pedí, dama, limón
por saber a qué sabía,
no fue por daros passión,
mas por dar al coraçón,
5 con su color, alegría.

El agro tomara yo
por más dulce que rosquillas,
para sanar las manzillas;
que al gesto que me las dio,
10 de miedo, no oso dezillas.
Y pues vuestra perfectión
en darme pena porfía,
no me doble la passión,
porque el triste coraçón
(*122^{v}b*) no muera sin alegría.

Identificación:

ID 6208, 'Si os pedí dama limón' [11CG, fol 122^{v}; *CsXV*, 5: 302-03].

Deyermond, *C-1*, 30.

Atribución y citas:

Alan Deyermond afirma que pudiera ser de Nicolás Núñez: 'unlikely, but in view of the stylistic evidence, only marginally so' (Deyermond 1989, 34). Tanto Antonio Rodríguez-Moñino como Brian Dutton se la atribuyen a Nicolás Núñez (*Manual*, II. *CsXV*, 7: 410).

Keith Whinnom al editar las dos primeras quintillas se las adjudica a Nicolás Núñez (Whinnom 1981, 42 y nota 76, también en pp. 51-52 y 105-06. Las quintillas en pp. 51-52).

Editan la canción completa atribuyéndosela a Nicolás Núñez: Menéndez y Pelayo en la *Antología* (Menéndez y Pelayo 1944, V: 99), José María Aguirre (1971, 156-57), Álvaro Alonso (1986, 376-77), Michael Gerli (1994, 253) y Juan Casas (1995, 109).

Descripción:

Ésta aparece dentro del grupo que Hernando del Castillo dedica a la canciones, excelentes en su mayoría, y desde luego -ya lo decía más arriba- una de las partes del libro que conserva mayor fragancia poética a través del tiempo. De aquí se nutren en general antologías y florilegios modernos como ejemplo de la lírica del siglo XV. Casi siempre constan las piezas de dos partes: una, la canción propiamente dicha o pie, y otra, en la que se glosa el concepto en la primera vertido, concluyendo generalmente con la repetición de uno o dos versos de aquélla (*Cancionero general* 1958, 17).[106]

Ya Keith Whinnom estudió los dos primeros quintetos, subrayando uno de los elementos más característicos de la poesía cancioneril: la paradoja:

> No hay contraste ninguno entre el sabor amargo del limón y su color, pues el amarillo simboliza la desesperanza y el sufrimiento. Así, pues, el que el color del limón dé alegría al corazón del poeta es una paradoja, paradoja que en la mudanza se subraya más. Pero el limón, símbolo de la muerte, de la tristeza y del desamor, también es un símbolo ambiguo, pues tiene ciertas propiedades medicinales, entre ellas la de quitar las manchas. (Whinnom 1981, 52)

Igualmente nos apuntaba cierto significado erótico en el juego establecido entre el limón y su función de 'sanar manzillas', la forma del limón podría ser el seno de la mujer y como dice más adelante: 'el poeta, de una manera velada y ambigua, le está pidiendo a la dama que le dé un pecho para besar' (Whinnom 1981, 105-06, nota 99).

---

[106].- Keith Whinnom y Vicente Beltrán son los autores que más se han ocupado del estudio de la canción en el *Cancionero general* (Whinnom 1968-69 [70], 1981 y Beltrán 1988, 1990).

Posiblemente si entendiéramos el término *manzilla* como *herida* (Corominas 1982, III: 796-97), y ya sabemos que *herida* tiene un simbolismo erótico (Whinnom 1981, 108, nota 120), sería fácil comprender el lascivo requerimiento de los dos últimos versos: 'porque el triste corazón / no muera sin alegría', donde 'morir con alegría' sería un circunloquio para expresar el deseo de recibir los favores sexuales de la dama.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 102, fol. 48^{v} b) [*13*FC*).
Segunda parte del Cancionero general, Zaragoza, 1552 (*Manual*, I: 377, núm. 19). Fol 14. Encabezamiento: 'Canción de Núñez ...'.

Pliegos sueltos:

+ Pliegos de la Biblioteca Nacional de Lisboa:

Pliego XIV: *Espejo de enamorados* (*PBNL*, II: 216-48 [243]. *Diccionario*, 870: 495-97 [496]. Colón, *Abecedarium*, núm. 12298). En el encabezamiento: 'Canción de Núñez porque pidió a su amiga un limón'.

Este pliego presenta sólo una pequeña variante con respecto a *11CG*; v. 6: *tomare* por *tomara*.

V. 2. 3. Texto:

(*124^{v}c*) **Otra de Nicolás Núñez porque su amiga le dio una rosa.**

Rosa, si rosa me distes,
tan grande gloria me dio,
que en tomalla se perdió
la muerte que en verme distes.

5 Lo verde me dio esperança,
lo blanco me la negó,
el sabor me seguró
el temor de mi mudança.
El olor vós lo posistes
10 cuando el alma me bolvió,
mas el coraçón sintió
el dolor que vós le distes.

Identificación:

ID 6228, 'Rosa, si rosa me distes' [11CG, fol 124^{v}; *CsXV*, 5: 308].

FD 0877, *Cancionero*, II: 486. Deyermond, *A-30*, 28.

Atribuciones y citas:

Esta canción -incluida en la sección de canciones del *Cancionero general*-, que es con seguridad de Nicolás Núñez, aparece editada en *La poesía amatoria* (Whinnom 1981, 42 y estudiada en 42-43, 52-54). También la copian Álvaro Alonso (1986, 377) y Michael Gerli (1994, 254); parcialmente es editada por Juan Casas (1995, 112) que se la atribuye a Nicolás Núñez.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 120, fol 50^{v} b)[*13*FC*).
Segunda parte del Cancionero general, Zaragoza, 1552 (*Manual* I: 387, núm. 27). Fol. 17^{r}. Encabezamiento: 'Nicolás Núñez ... '.

Descripción:

Esta composición se ajusta al patrón de la forma estrófica de doce versos más corriente en la última fase del desarrollo de la canción -generación H (Beltrán 1988, 129-156)-: *abba cddc abba.* De las que en esta sección presento, nueve se ajustan a este mismo esquema.

Al igual que en la anterior, Whinnom la estudió detenidamente resaltando cómo incluso frente a algún término concreto, un limón o una rosa, 'se repite el mismo vocabulario abstracto y la conclusión se expresa en abstracciones conceptuales' (Whinnom 1981, 42). Continúa explicando el uso de cierto vocabulario:

> Sin duda convendría que nos detuviéramos algo en la interpretación, mucho menos transparente de lo que parece a primera vista, de esta canción: en el simbolismo de los colores (recurso predilecto de este poeta), en el ambiguo simbolismo de la rosa misma, tradicionalmente tanto emblema de la pureza, de la virginidad y hasta de la esterilidad, como simultáneamente símbolo, flor de Venus, del amor erótico; pero por ahora quiero subrayar tan sólo la presencia del mismo vocabulario abstracto: *gloria, muerte, esperança, mudança, alma, coraçón* y *dolor* (Whinnom 1981, 42-43)

La rosa es símbolo de un mensaje que por una parte se encierra en los colores: el verde da la esperanza, el blanco puede significar la vida; lo que podría entenderse como que la dama

le niega la vida, esperanza del poeta, y aquí estamos otra vez dentro de los conceptos de doble sentido. Por otra, el sentido sensual lo aportan las palabras con matiz sensorial como: *tomar*, el *sabor*, el *olor*, *poner*, *sentir*; en las que se juntan, si unimos a éstos la percepción de los colores, los cinco sentidos.[107]

Quisiera resaltar los cuatro últimos versos:

El olor vós lo posistes
10 cuando el alma me bolvió,
mas el coraçón sintió
el dolor que vós le distes.

No entiendo muy bien lo que quiere decir Núñez. Pienso que está diciendo que una vez recuperado anímicamente ('el alma me bolvió') del rechazo de la dama ('el dolor que vós le distes'), él sigue estando enamorado ('el corazón sintió').

[107].- Sobre los colores véase más adelante el capítulo VI. [ID 0111, PN1, fol 126^{v}-127^{r}, *CsXV*, 3: 238-39] encontramos el decir sobre los colores: 'Vi estar fermosa vista' atribuida a Pedro González.

V. 2. 4. Texto:

(*124^{v}c*) **Otra canción.**

Llorad, llorad coraçón,
no tengáis más esperança.
¿Qué más dolor que tardança
y el remedio en condición?

5 Si el remedio está dudoso[108]
¿qué aprovecha el dessear,
si el bevir muy temeroso
quiere más desesperar?
Y pues consiente razón
10 de tal fe hazer mudança,
pues os pone la tardança
el remedio en condición.

Identificación:

ID 6229, 'Llorad, llorad coraçón' [11CG, fol 124^{v}; *CsXV*, 5: 308]. De autor anónimo para Dutton.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.

---

[108].- Corrijo d*usoso* en *11CG*.

Cancionero general. Amberes, 1573.

Descripción:

Arrostramos ahora la ardua labor de presentar algunas pruebas que muestren ciertas posibilidades de atribuir esta canción -anónima en todas las ediciones del *Cancionero general*- a Nicolás Núñez.

Keith Whinnom -y estoy de acuerdo con él- atribuye con seguridad a nuestro autor: 'Llevo un mal que está sin medio' con el encabezamiento 'otra', dentro de la secuencia de tres canciones que llevan el siguiente encabezamiento:

Núm.	**Primer verso.**	**Encabezamiento.**
325:	'Rosa si rosa me diste',	Otra de Nicolás Núñez ... .
326:	'Llorad, llorad coraçón',	Otra canción.
327:	'Llevo un mal que está sin medio',	Otra.

Desde el mero punto de vista de la localización: ¿Por qué no pensar que la ubicada en medio es también de Nicolás Núñez? El encabezamiento 'Otra canción' deja abierta la posibilidad de atribuírsela a cualquier autor; y sólo muestra que Hernando del Castillo no sabía de quién era: 'no fue en mi mano haber todas las obras que aquí van de los verdaderos originales o de cierta relación de los autores que las hicieron, por ser cosa casi imposible según la variación de los tiempos y distancias de los lugares en que las dichas obras se compusieron', dice en el prólogo.

Será difícil mostrar tanto que es de Nicolás Núñez, como que no lo es. Por el contenido -conceptos abstractos que se repiten una y otra vez: *coraçón*, *esperança*, *dolor*, *remedio*, *bevir*, *mudança*-, la forma *-abba cdcd abba-* y los diferentes recursos poéticos podríamos adjudicársela a nuestro autor igual que a otros poetas cancioneriles del último cuarto del siglo XV.

La canción anónima: 'Justa fue mi perdición' [ID 1955, 11CG, fol 125r; *CsXV*, 5: 308-09], con el encabezamiento 'Otra canción', que viene tras una de 'Don Jorge' se atribuye a Jorge Manrique (Macpherson 1985, 51-52; también en *Cancionero musical de Palacio* 1965, IV-2: 269; Beltrán, 1988, 26); pero en otros *cancioneros* lo es a Costana [*MP2*], a Francisco de la Torre [*MP4* y *SG1*] (Macpherson 1985, 64, nota 5). Quiero decir con esto que cuando encontramos encabezamientos como: 'otra', 'canción', 'otra canción', no se quiere insinuar ninguna identificación con el autor al que se atribuya la composición precedente; pero, habría cierta posibilidad que con esos encabezamientos, en algunas ocasiones, se refieran al autor precedente. Generalmente, cuando Hernando del Castillo quiere adjudicar una canción a algún autor, bien incluye en el encabezamiento su nombre, bien dice: 'Canción del mismo', 'otra canción suya', 'canción suya' u 'otra suya'. Si en otras no lo incluye se supone que fue porque no estaba seguro, y prefirió -con rigor científico y honestidad- no aventurar hipótesis y dejar que otros pudieran completar la información en posteriores ediciones, tal y como pide en el prólogo de la primera edición.[109]

Además, en la sección que *11CG* dedica a las canciones encontramos 18 sin referencia alguna a autor, entre ellas las tres que pudieran atribuirse a Nicolás Núñez -incluyo entre las no anónimas las atribuidas a un 'galán' o un 'gentil hombre'. Estudiando las dieciocho canciones anónimas -exceptuando las tres que atribuimos a Nicolás Núñez en este trabajo- encuentro que diez sólo aparecen en *11CG* y cuatro son compartidas con *LB1*, curiosamente estas cuatro canciones no son anónimas en este cancionero.[110] De las cuatro que *11CG* comparte con *LB1*

---

[109].- 'E el que hallare agena marca en sus obras que la raya y la ponga la propia. Y haga lo mismo el que la suya sin ninguna hallare' (*Cancionero* 1958).

[110].- Las cuatro canciones a las que me refiero son:

1ª: 'Presente pido ventura' [ID 1080, 11CG, fol 123v-124r; *CsXV*, 5: 306. LB1, fol 103r; *CsXV*, 1: 254].

2ª: '¡Ay de aquél que en sólo veros!' [ID 1901, 11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 306. LB1, fol 106v; *CsXV*, 1: 254].

3ª: 'Pues mi determinación' [ID 0739, 11CG, fol 126r; *CsXV*, 5: 311. LB1, fol 23r-v; *CsXV*, 1: 156].

hay dos contextos en que un encabezamiento tal como 'otra' pudiera referirse al autor de la composición precedente más próxima, ya hemos visto el caso de 'Justa fue mi perdición' que podemos atribuir a Jorge Manrique. Veamos ahora el caso de dos composiciones que pudiéramos atribuir a Tapia:

			11CG	*LB1*
Nº en *11CG*	**ID**	**Primer verso**	**Encabezamiento.**	
308.	6219.	'Gran congoxa es esperar',	*Otra de Tapia.*	------
309.	6220.	'Queréis mis males sabellos',	*Otra canción.*	------
310.	1080.	'Presente pido ventura',	*Otra.*	*Otra suya* (Tapia).

Podríamos pensar que esas tres canciones del *Cancionero general* podrían ser de Tapia, si al dato del encabezamiento de *11CG* uniéramos el que la tercera está incluida en el grupo que *LB1* atribuye a ese autor. Pero dejar esto así no sería sino manejar tendenciosamente los datos. La siguiente composición explica lo que quiero decir:

			11CG	*LB1*
Núm.	**ID**	**Primer verso**	**Encabezamiento**	
311.	1091.	'Ay de aquél que en sólo veros',	*Otra.*	*Canción de Durango.*

Hubiera querido que esta composición fuera atribuida en *LB1* a Tapia, todo habría quedado resuelto y además me hubiera servido para conjeturar una teoría de encabezamientos en los que no se indica autor. Pero como siempre *LB1* no nos ayuda demasiado, al contrario, nos crea problemas casi siempre.

Las tres canciones anónimas restantes -de las que *LB1* comparte con *11CG*- tampoco sirven de nada para corroborar la teoría de que encabezamientos como 'otra canción' u 'otra' se refieran al nominado autor de la composición precedente.

4ª: 'Ninguna gloria consuela' [ID 0944, 11CG, fol 130ᵛ-131ʳ; *CsXV*, 5: 322. ID 0944 S 0915, LB1, fol 78ʳ; *CsXV*, 1: 224].

Pero por qué despreciar la idea de que tras esos anónimos encabezamientos se encuentren ciertas posibilidades de atribuciones. He mostrado cómo hay ciertas posibilidades en dos casos; y posiblemente, si el recopilador y copistas de *LB1* hubieran sido un poco más cuidadosos, se hubieran probado algunos más.

A modo de conclusión, podríamos sospechar que si Hernando del Castillo dejó 'sin marca' algunas de las composiciones es porque no estaba seguro de que fueran del autor. Al colocarlas cerca de las que mostraban en el encabezamiento el nombre, podría dar a entender cierta posibilidad de que fueran de esos mismos autores.

Soy consciente de la deficiencia que supone sostener la autoría de esta canción sólo porque Keith Whinnom mencionara que la siguiente es de Nicolás Núñez. El incluirla quiere mostrar el deseo de agotar las mínimas posibilidades de pertenencia a nuestro autor y del deseo de exhaustividad por mi parte. Por idénticas razones incluía en la sección de romances 'Para el mal de mi tristeza'.

V. 2. 5. Texto:

(*124^{v}c*) **Otra.**

Llevo un mal que está sin medio
en verme de vós partir.
Cuanto se acerca el morir,
se alexa más el remedio.

(*125^{r}a*)5 La vida desesperada
no sé qué más plazer quiere,
que morir mientra no os viere,
de tal gloria desterrada.
No viéndoos, ni viendo medio
10 para yo poder bevir:
cuanto se acerca el morir,
se alexa más el remedio.

Identificación:

ID 6230, 'Llevo un mal que está sin medio' [11CG, fol 124^{v}-125^{r}; *CsXV*, 5: 308].

Deyermond, *E*, 33.

Atribuciones y citas:

Whinnom afirma que es de Nicolás Núñez:

As I have indicated, 57 canciones have the most frequent of the possible rhyme-schemes, and 53 repeat, word by word, the last two lines of the *pie de la canción* [...]. We find we have 'typical' ones: one each by Diego de San Pedro ('Quien se viere cual me veo', 123^{r}), Nicolás Núñez ('Llevo un mal que está sin medio', 124^{v}). (Whinnom 1968-69 [1970], 370)

Alan Deyermond la incluye dentro del grupo *E -Hypothetical or erroneous modern attributions-*. Para Dutton es de autor anónimo.

Descripción:

Comprender esta canción es entender el uso de la técnica de los dobles sentidos, de las palabras de 'doble corte'. El vocabulario usado: *mal*, *medio*, *morir*, *remedio*, *gloria*, *vivir* se incluye en el 'top-ranking nouns' que ya estudiara Keith Whinnom (Whinnom 1968-69 [1970], 361-81 [365]). Nombres que están inflamados de connotaciones e implicaciones sexuales.

Atribuir esta obra a Nicolás Núñez es tarea difícil. Los recursos poéticos usados como *annominatio*, *traductio*, *paradoja*, *construcciones paralelísticas*, están a la orden del día en los autores cancioneriles.[111] ¿Cómo poder afirmar con rotundidad que esta canción es de Nicolás Núñez? No podemos. Tengo algunos atisbos: el orden, el uso peculiar de algunas palabras, sustantivaciones de verbos, parejas de palabras-rima (*muerte / suerte* o *fuerte*; *medio / remedio; mal / mortal*). No quiero decir que esto sea uso reservado de Nicolás Núñez, pero sí es recurrente en su poesía.

Ejemplos de parejas de 'palabras-rima' como *medio-remedio*, nos las encontramos a cada paso en autores del *Cancionero general* como Juan del Encina, Jorge Manrique, Luis de Salazar, Diego López de Haro, Guevara, Tapia, Quirós; o en alguna ficción sentimental como la anónima *Question de amor*. Todos ellos, autores pertenecientes a las últimas generaciones de poetas del siglo XV. Nicolás Núñez las usa en otro momento, infortunado, de ausencia de 'medio':[112]

Rezadas con tal concierto,
pues que mi mal lo concierta,
que quede mi fe despierta;
que si el cuerpo queda muerto,
15 el alma no quede muerta.
Porque de esta pena tal
queda la vida mortal,

---

[111].- Sobre procedimientos poéticos remito al apéndice I de esta tesis.

[112].- Para el significado de la pareja *medio-remedio* véase igualmente el apéndice I de esta tesis.

viendo el dolor tan sin medio,
que aunque viniesse el remedio
20 no podríe sanar el mal.

'Estas oras rezaréis' [ID 6621, 11CG, fol 179^{v}-180^{v}; *CsXV*, 5: 426-29]

Huelgan explicaciones para afirmar que el primer verso de la canción ('Llevo un mal que está sin medio' es una versión del verso 18 de 'Esta oras rezaréis' ('viendo el dolor tan sin medio').

Hay otros elementos que se repiten en la obra de Nicolás Núñez y que aparecen en esta canción como: la forma *mal* + *que* + *verbo* ('mal que sufro', 'mal que véis').

Al igual que en la canción 'Si os pedí, dama, limón', la paradoja se establecía entre el significado del limón y su color con 'dar al corazón ... alegría', es decir: un elemento negativo posibilita la obtención de un bien; ahora, otro, el 'placer' se alcanza, otra vez, a través de un elemento masoquista: por el carácter doloroso.

Súmense estos cuatro rasgos: confluencia de la pareja en otra obra de Nicolás Núñez, intertextualidad, estructura gramatical similar y similares connotaciones semánticas, para apoyar la idea de que esta composición pudiera ser obra de la mano de Nicolás Núñez.

Canciones en *LB1*, *11CG* y *14CG*.

En el manuscrito Add. 10431 de la British Library (*LB1*), con 442 obras y 112 poetas,[113] encontramos un grupo compacto de composiciones entre los folios 42v*b*-44v*b*, bajo el encabezamiento 'de Núñez': en total once composiciones: dos glosas, ocho canciones y un villancico.[114] Las obras de Nicolás Núñez -suponiendo *a priori* que éste sea identificable con Núñez (sólo apellido)-[115] se encuentran entre las de García de Astorga y una del bachiller de la Torre.

Al comparar el grupo de las canciones en *11CG* con las que reúne *LB1*, atribuibles a Nicolás Núñez, nos encontramos con los problemas habituales: diferentes versiones, distintas atribuciones, repeticiones, errores. La regla que resumiría la relación de *LB1* con otros *cancioneros*, incluso con pliegos sueltos, es la anormalidad en la coherencia de los textos del *Cancionero* de la British Library con los textos que se presentan en otras colecciones.[116]

El objetivo en esta sección de canciones es tanto fijar el canon de las canciones como abordar de manera muy sucinta la relación de *LB1* y *11CG*; la solución de este último problema aportará luz al primero.[117]

He aquí las composiciones comunes entre los tres *cancioneros* mencionados arriba:

---

[113].- La información que nos ofrece Pascual de Gayangos en cuanto al número de composiciones es realmente limitada; no incluye el nombre de Nicolás Núñez (Gayangos 1976, I: 14-15).

[114].- Véase el apéndice IV.

[115].- Sobre la identidad de Nicolás Núñez he tratado ya en el capítulo IV.

[116].- De las relaciones de *LB1* con otros *cancioneros* remito al artículo de Carlos Alvar (1991).

[117].- Con mayor detenimiento he hablado del tema en mi comunicación: 'Sobre las relaciones de *LB1* con *11CG* y *14CG*' presentada en el VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Alcalá de Henares los días 12 al 16 de Septiembre de 1995 (Moreno, en prensa).

		LB1		*11CG*	*14CG*
ID.	**Primer verso.**	**Fol.,**	**encab.**	**Fol., encabezamiento.**	
0840.	'En mi desdicha se cobra'.	42^{v}-43^{r},	Núñez.	136^{v}, Nicolás Núñez.	
0841.	'Gran passión es esperar'.	43^{r}-^{v},	Suya.	------	-----
0843.	'La vida sería perdella'.	43^{v},	Suya.	------	109^{v}, Núñez.
0844.	'Di, ventura, qué te he hecho'.	43^{v},	Otra suya.	199^{v}, Tapia.	
0685.	'Son mis passiones de amor'.	43^{v},	Otra suya.	124^{r}, Duque de Medina Sidonia.	
0845.	'El pensamiento me aquexa'.	43^{v}-44^{r},	Otra suya.	------	-----
0846.	'Ya no es passión la que siento'.	44^{r},	Canción.	127^{r}, Núñez.	
0847.	'Si por caso yo biviesse'.	44^{r},	Canción.	124^{r}, Nicolás Núñez.[118]	
0848.	'¿Cómo se puede partir?'.	44^{r},	Villancico.	148^{r}-^{v}, Comendador Estúñiga.	
0843.	'La vida sería perdella'.	44^{r},	Canción suya.	-----	109^{v}, Núñez.
0849.	'Ved si puede ser mayor'.	44^{r},	Otra suya.	129^{r}, Soria.	

Las composiciones están ahí y es fácil comprobar que un tercio de las de *LB1* son compartidas con *11CG* y un poco más con *14CG*; la discrepancia en las rúbricas parece insignificante, y no atañería sino al problema de autoría de estas composiciones.

Pero no es tan nimio -sospecho- pensar que también las rúbricas forman parte de los textos que circulan y llegan a la colección del compilador (copista / copistas) que ha agrupado ciertas composiciones para formar su *cancionero borrador*. Siempre que se trata de *LB1* hay problemas de concordancias en las rúbricas; no pasa lo mismo en el caso de los pliegos sueltos.[119] Las discrepancias tanto de las rúbricas como las textuales (siempre mayores en número en *LB1* que en los 'pliegos sueltos') me hacen pensar que han sido usados otros materiales distintos del voluminoso *Cancionero general*, pero, a la vez, no negaré que ambas colecciones están próximas.

---

[118].- Esta canción aparece también citada en la la glosa de Francisco Fenollete 'Cuando alguno quiere entrar' [ID 6695, 11CG, fol 199^{r}; *CsXV*, 5: 467].

[119].- Sobre todo esto se puede ver en las rúbricas de los *romances* comunes a *LB1* y *11CG*, comparándolas con las de algunos 'pliegos sueltos', como por ejemplo los de la Biblioteca Pública de Oporto (Rodríguez-Moñino 1970, 315, núm. 464. Dutton 1990, 17*RJ; *CsXV*, 6: 300-01); y *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (1960, I: 291-92).

Ciertamente, frente a esta dependencia no directa, queda explicar qué tipo de dependencia se da cuando hay más de 200 composiciones compartidas. Es obvio que no es una cuestión que podamos zanjar por una razón de mera casualidad. Pero lo que tampoco podemos hacer es asumir la dependencia de *LB1* con *11CG* y *14CG* sin entrar a examinar dichas coincidencias y admitiendo sin más la relación directa del *manuscrito* con los dos *cancioneros*. En otras palabras, tenemos que abordar dos problemas: uno, explicar si hay una relación directa de *11CG* y *14CG* con *LB1* y en segundo lugar, saber si esa relación es anterior o posterior a *11CG* y *14CG*.

Lo que puedo decir a primera vista de las once composiciones (dos *glosas* a sendos romances, ocho canciones y un villancico) que componen el grupo arriba citado es lo siguiente:[120]

1) Hay 7 composiciones comunes a *LB1* y *11CG*. Cuatro, más de la mitad, tienen distinta atribución. Sólo dos coinciden en ser de Nicolás Núñez y una es atribuida a Núñez (sólo apellido).

2) De las restantes -cuatro-: tres no aparecen ni en *11CG*, ni en *14CG*. Y una aparece por primera vez en *14CG*. De esta última destaco el hecho de que la segunda versión de *LB1* es la misma que la que aparece en *14CG* (con pequeñas variantes que más adelante

---

[120].- El cómputo total de las obras compartidas entre esos tres *cancioneros* es de trece, sin contar como composición a parte la desecha 'Cuando no queda esperar' [ID 0730, 11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329. Y LB1, fol 13^{v}; *CsXV*, 1: 147] al romance 'Estávase mi cuidado' [ID 0728, 11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329. LB1, fol 13^{r-v}; *CsXV*, 1: 146-47] que no incluyo en la lista de arriba. Tampoco he tenido en cuenta como obra de Nicolás Núñez la versión reducida del *romance* 'Que por mayo era, por mayo' [ID 0701, 11CG, fol 136^{r-v}; *CsXV*, 5: 334-35]. En el cómputo -de trece- tengo en cuenta la repetición en *LB1* de dos *canciones*: 'Son mis passiones de amor' [ID 0685, 11CG, fol 124^{r}; *CsXV*, 5: 307. LB1, fol 38^{v}; *CsXV*, 1: 176], atribuida al Duque de Medina Sidonia; que también aparece un poco más adelante en: LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182-83, atribuida esta vez a Núñez. También incluyo la repetición de: 'La vida sería perdella' [ID0843, 14CG, fol 109^{v}; *CsXV*, 6: 128. LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182; repetida en el folio siguiente: LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183]. No contabilizo el villancico 'El día del alegría' [ID 0712, 11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 330] *desecha* al *romance* 'Dezime vós pensamiento' [ID 6323, 11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 330], ambos de autor anónimo en 11CG, pero atribuido a Núñez en el pliego suelto de la Biblioteca Pública Municipal de Oporto 17*RJ, fol 4^{v}; *CsXV*, 6: 300-01 y a Garci Sánchez de Badajoz en LB1, fol 11^{v}; *CsXV*, 1: 144 (sin el *romance*), con la rúbrica: 'Villancico suyo'.

examinamos): 'La vida sería perdella' [14CG, fol 109^{v}; *CsXV*, 6: 128], canción recogida por Juan del Encina en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (19*JP; *CsXV*, 6: 309-312). Juan del Encina usa al final de la mencionada égloga composiciones pertenecientes a diversos autores: Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique, entre otros.

Muestro a continuación las tres versiones: *19*JP*, la segunda versión (por orden en el manuscrito) de *LB1* y la que aparece en *14CG*. Destaco en negrilla las diferencias que hay con *19*JP*, queriendo destacar al mismo tiempo la similitud de la segunda versión de *LB1* con la versión de *14CG*, en un pretendido intento de fechar *LB1* después de *14CG*.

19*JP, fol 19^{r}; *CsXV*, 6: 312.

Canción.

La vida fuera perdella
si no fuera mal perdida,
porque sin ella se olvida
el mal que sufro en tenella.
La muerte no la querría,
porque quien está mortal
la vida le es mayor mal
que el de la muerte sería.
Assí que quiero querella
porque seáis más servida
en que no pierda la vida
por más penar en tenella.

LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183.

Canción suya.

La vida **sería** perdella
si no **fuesse** mal perdida,
porque sin ella se olvida
el mal que sufro **con** ella.
La muerte no la querría,
porque quien está mortal
la vida le es mayor mal
que de la muerte sería.
Assí que quiero querella
porque **más seáis** servida
en que no pierda la vida
por más penar en tenella.

14CG, fol 109^{v}; *CsXV*, 6: 128.

Canción de Núñez

La vida **sería** perdella
si no **fuesse** mal perdida,
porque sin ella se olvida
el mal que sufro con ella.
La muerte no la querría,
porque quien está mortal
la vida le es mayor mal
que **el** de la muerte sería.
Assí que quiero querella
porque **más seáis** servida
en que no pierda la vida
por más penar en tenella.

¿Cómo interpretar este dato? Hasta la segunda edición del *Cancionero general* Hernando del Castillo parece que no conoce esta canción que atribuye a Núñez. *LB1* la incluye, y dos veces ¡casi una a continuación de la otra! Parece que el recopilador de *LB1* se ha despistado una vez más; a no ser que haya habido más de una mano y, la segunda mano no revisara el trabajo del otro. Anteriormente ya había cometido este fallo no sólo repitiendo la

misma composición ('Son mis passiones de amor', ID 0685 [LB1, fol 38^{v}; *CsXV*, 1: 176] y [LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182-83]), sino que en la primera ocasión en el encabezamiento aparece como autor el Duque de Medina Sidonia y en la segunda dice: 'Otra suya', dentro del grupo que dedica a las obras de Núñez (sólo apellido).

Después de revisar una y otra vez el manuscrito comparando caligrafías, intentando -intencionadamente- encontrar rasgos diferentes, a estas alturas no podría asegurar que se trate de dos manos distintas. Sólo en la abreviación '~' encima de 'q' (*que*) he encontrado diferencias, frente a un rasgo más recto y horizontal en la primera de las composiciones, aparece otro más curvilíneo en la segunda. En definitiva: no puedo afirmar que en la copia de las obras de Núñez concurran dos manos. Pero sí puedo decir que hay varias manos a lo largo del manuscrito. En los 15 cuadernos de 8 en los que se puede dividir el manuscrito veo varias caligrafías diferentes, no sería de extrañar que hubiera diferentes copistas trabajando al mismo tiempo y que el compilador fuera el que reuniese todo el material; sobre todo, pensando que el material está organizado por autores y regido por la extensión permitida en el reducido espacio de un folio, en el que a veces hay que apretar la letra para que quepan todos los versos.

Volviendo a la 'La vida sería perdella', aparece en *14CG* dentro de un grupo de 26 nuevas canciones añadidas por Hernando del Castillo [14CG, fol 108^{v}-109^{v}; *CsXV*, 6: 125-28] que van entre el final de la sección de las canciones de *11CG* (omitiendo las tres últimas) y la sección de los romances. Bien pudiera darnos esta composición una pista de cuándo y dónde se mueve el compilador de *LB1*: ¿cercanía o posterioridad a 1514, influjo de Juan del Encina? Ciertamente, circundando a esta canción se puede ver un triángulo formado por *14CG*, *LB1* y Juan del Encina.

Un caso especialmente chocante es el del villancico: '¿Cómo se puede partir?'. Dejando a parte la distinta atribución, la versión que nos presenta *LB1* es una reducción de 7 versos de la versión de *11CG* [ID 0848, 11CG, fol 148^{r-v}; *CsXV*, 5: 362], con 45 versos (vv. 1-3 y 11-14 de *11CG*):

¿Cómo se puede partir
quien a vós vido
si el seso á perdido?
Porque vuestro mereçer
tiene en sí tanta vitoria,
que haze la pena gloria
y el descanso padeçer.
(LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183)

No comprendo tampoco qué es lo que pudo pasar en este caso, que por otra parte no es nada extraño a *LB1*. Mis pesquisas no me llevan más allá de decir que hay una elección de la cabeza del villancico y de una de las mudanzas.

El copista hubiera tenido espacio suficiente -aunque tendría que haber ajustado un poco la letra- para copiar el villancico completo, suponiendo que el que tuviera en frente fuera similar al de *11CG*.

Por tanto, hasta ahora tenemos: dos repeticiones inexplicables -y diferentes rúbricas-, una de las canciones no aparece en *14CG*; además hay una drástica reducción de un villancico; y aparecen dos composiciones que no existen en las ediciones del *Cancionero general*. A esto le tenemos que añadir pequeñas divergencias en cuanto a los textos y sobre todo a la adjudicación de autoría en las rúbricas.

¿Podemos seguir pensando en una relación directa entre *LB1* con las dos primeras ediciones del *Cancionero general*? Posiblemente no hay una relación directa, parece raro que el compilador de *LB1* tuviera delante el voluminoso *Cancionero general*. Caso que la respuesta fuera afirmativa sería difícil pensar que *LB1* es anterior a *11CG* o *14CG*. Más bien me inclino a afirmar que es posterior a la segunda edición del *Cancionero general*.

El único dato que levanta algunas sospechas sobre la posteridad de *LB1* a *14CG*, en nuestro caso, es la aparición de 'La vida sería perdella'. Aún así, este argumento puede funcionar tanto a favor como en contra de una datación posterior a 1514: que el recopilador

pudiera haber conocido la canción de Núñez por *14CG* es una posibilidad más, pero también podríamos argumentar al revés. Y, tanto vale decir que el descuidado recopilador de *LB1* había encontrado en *14CG* esta canción, como que Hernando del Castillo, más cuidadoso, seleccionara de *LB1* esta composición para su segunda edición, y por tanto se podría decir que *LB1* se fecha antes de 1514. [121] Es muy aventurado fijar una relación directa de *LB1* con *14CG* y más con *11CG*, sobre todo cuando estudiamos más de cerca las coincidencias.[122]

En el análisis de la relación entre *LB1* y *11CG-14CG* se puede uno encontrar ante un sin fin de apasionantes y contradictorias posibles soluciones, ninguna por el momento definitiva. Hay que hacer un estudio detallado de las composiciones y sus variantes; sólo en ese estudio particularizado podremos encontrar una respuesta más satisfactoria a la hora de datar *LB1*.[123]

Dudo que tantas divergencias se deban -principalmente- a una anotación apresurada y descuidada o a una falta de memoria; tras esos cambios adivino una intencionalidad poética, un sello personal, bajo el que podría estar escondida en algunas ocasiones la búsqueda del intencionado doble sentido, de las 'palabras de dos cortes'. No es arbitrario, por ejemplo, el cambio 'Vida es esta' en *11CG* por 'Mi pasión y pena es esta' en *LB1*. Tras esos cambios se

---

[121].- 'There is another curious link between the British Museum *Cancionero* and the 1514 *Cancionero general*: both contain poems Garci Sánchez wrote while he was in prison. In these 'prison' poems (e. g. *En dos prisiones estó. Si de amor libre estuviera, and Cuando yo vi vuestro gesto*) the poet contrasts the metaphorical prison of love with the real prison in which his body is physically confined. None of these poems appears in the *Cancionero general* of 1511. The fact that, like the extra stanzas in the *Infierno de amor*, they are in both the 1514 *Cancionero general* and the British Museum *Cancionero*, suggets in itself that the latter could have been compiled after 1511' (Gallagher 1968, 4).

[122].- Sobre la datación de *LB1* se ha venido insistiendo y siempre se ha encontrado difícil fecharlo con precisión. R. O. Jones lo data entre finales del siglo XV principios del XVI (Jones 1961, 1). Brian Dutton opina que es 'de hacia 1500' (Dutton 1991; *CsXV*, 1: 131), y en cualquier caso, anterior a *11CG* (Alvar 1991, 476). Así también lo cree González Cuenca (González 1978, 206-07). Alan Deyermond afirma que es posterior a *11CG:* 'which is certainly later than *11CG* and was probably compiled in the second decade of the sixteenth century' (Deyermond 1989, 29); de la misma manera piensa Vicente Beltrán: 'posterior a 1500 y, probablemente, al *Cancionero general* (Beltrán 1992, 180). Según Carlos Alvar tiene que ser posterior a *14CG* (Alvar 1991, 495). H. A. Rennert lo sitúa entre 1460 y 1500 (Rennert 1899, 2), Carolina Michaëlis de Vasconcelos lo fecha entre 1500-1520 y Patrick Gallagher sostiene que es posterior a *11CG* y anterior a *14CG* (Gallagher 1968, 3-7).

[123].- Ya va siendo urgente una edición de *LB1*.

esconde una mano que obra inteligente aunque descuidadamente en algunos, quizás muchos, casos. Por otra parte se observan varias manos y no me parece muy descabellada la idea de que Juan del Encina estuviera por algún rincón de *LB1*, pero todavía hay que demostrarlo. Es posible que las divergencias nacieran de que los recopiladores participaran de un material común o un círculo poético común.

Esta última idea lleva a pensar en un posible 'eslabón perdido'. Es obvio que la división temática que Castillo impusiera al *Cancionero general* nos impida ver la estructura original y los materiales con los que contaba; no sería imposible que en ambas escribanías se encontraran parecidos materiales.[124] Está claro que las coincidencias no son fortuitas y tiene que existir un material que circulara en ciertos ambientes; ambos recopiladores deberían estar muy cerca uno de otro; y no sólo participar de un material común, también de unos gustos comunes.

Por tanto, difícil cuestión es saber si *LB1* es posterior o anterior a alguna de las dos primeras ediciones del *Cancionero general*, si no podemos asegurar qué tipo de influencia se establece entre ambos. Por el momento, con los datos con los que contamos, sabiendo que algunas de las composiciones que aparecen en *LB1* sólo se editan en la segunda edición del *Cancionero general*, que a su vez no recoge algunas de las que recopila el manuscrito de la British Library, podríamos aventurarnos a fechar su término después de 1514. Pero, ya lo he dicho, esos datos pueden obrar, tanto a favor, como en contra de una datación anterior o posterior a *14CG*.

Existe la posibilidad de que las diferentes versiones de algunas composiciones sean obra del propio autor (Beltrán 1992, 171). En unos casos la versión del *Cancionero general* me parece mejor y demuestra que el recopilador está entendiendo perfectamente (esto no

---

[124].- Cuando me refiero a estructura original no estoy pensando en dos estructuras distintas, en dos redacciones distintas. La estructura original de *11CG* es la que conocemos hoy, pero sabemos que por problemas de imprenta se impusieron ciertos cortes y, además, es fácil comprobar cómo queda truncada la idea de ordenación que Castillo propone en la introducción. Por tanto cuando digo estructura original me refiero al planteamiento original y a todos los materiales con los que contaba Hernando del Castillo.

quiere decir que no existan errores en *11CG*), en todo caso *LB1* 'ofrece lecturas más que discutibles, de tan escasa calidad que invitan a pensar en un borrador' (Beltrán, 1992, 179).

Siempre más que soluciones se me ocurren cuestiones. Hay composiciones de *LB1* que sólo aparecen en *11CG*: ¿Dispuso de un material más cercano a *11CG*? Hay composiciones que sólo aparecen en *14CG* y no en *11CG*: ¿Sería obvio que en este caso afirmáramos la posterioridad de *LB1* a *14CG*?

Es difícil dar una solución que satisfaga las contradicciones, pero afirmaría que:

1) Si no directamente, sí indirectamente -y con esto me refiero a que el recopilador de *LB1* dispuso de unos materiales cercanos a *11CG* - *LB1* tiene una relación con el *Cancionero general.*

2) Atendiendo a la división por autores que refleja *LB1*, tuvo que haber una selección de materiales, atendiendo a un gusto poético y no dejándolo a lo que cayera en las manos del recopilador, entre esa selección podría haber materiales de la primera y segunda edición del *Cancionero general.*

3) Las diferencias entre unas versiones y otras pueden deberse a errores de los copistas o a las diferentes versiones que circularan.

Un dato más: estoy muy seguro de lo que decía más arriba 'Casi la totalidad de las obras incluidas en el *Cancionero general* de 1511 son obras nunca antes publicadas'. Supongo que la honradez de Castillo abarcaría, no sólo a no piratear obras ya publicadas, sino también a no hurtar composiciones de futuros *cancioneros* ya en marcha, que el podría, no es muy descabellado decirlo, conocer. Así pues podríamos asumir que una composición que se añadiera a la edición de 1514 ('La vida sería perdella') era una nueva composición, bien recien descubierta por Castillo, bien con una fecha de composición reciente y posterior a 1511. Por lo que, si en *LB1* encontramos alguna composición que aparece por primera vez en la edición 1514, quiere decir que *LB1* es posterior al menos a 1511. Por otra parte, y sólo es una suposición, descubrir una composición nueva para cualquier edición del *Cancionero general*

('El pensamiento me aquexa'), quiere decir que dicha composición pudiera haber sido publicada posterior a una fecha como 1514. Y digo 1514 por ser la edición en la que Hernando del Castillo añade ni más ni menos que 190 obras nuevas. Por lo que esto nos llevaría a suponer que la colección de *LB1* es al menos contemporánea a la edición de 1514. Según el cuadro de más arriba, en el que se incluyen ocho canciones, podemos establecer la siguiente clasificación:

1) Cinco canciones comunes a *LB1*, *11CG* y *14CG*.

		LB1		*11CG*		*14CG*	
ID,	**Primer verso,**	**Fol., encab.**		**Fol.,**	**encab.**	**Fol., encab.**	
0844,	'Di, ventura, qué te he hecho',	43^{v},	Otra suya.	199^{v},	Tapia.	171^{r},	Tapia.
0685,	'Son mis passiones de amor',	43^{v},	Otra suya.	124^{r},	D. Medina Sidonia.	103^{r},	Duque de. M. S.
0846,	'Ya no es passión ...',	44^{r},	Canción.	127^{r},	Núñez.	106^{r},	Núñez.
0847,	'Si por caso yo biviesse',	44^{r},	Canción.	124^{r},	Nicolás Núñez.	102^{v}-103^{r},	Nicolás Núñez.
0849,	'Ved si puede ser mayor',	44^{r},	Otra suya.	129^{r},	Soria.	107^{r},	Soria.

2) Una canción repetida en *LB1* y que también aparece en *14CG*, pero no en *11CG*.

0843,	'La vida sería perdella',	43^{v} ,	Suya.			109^{v}, Núñez.
		44^{r}	Canción suya.-----			

3) Una canción que sólo aparecen en *LB1*.

0845,	'El pensamiento me aquexa',	43^{v}-44^{r},	Otra suya. -----			-----

V. 2. 6. Texto:

(*199ᵛa*) **Canción de Tapia.**

¿Di, ventura, qué te he hecho;
por qué me quieres correr? [126]
¿Que no comiença el plazer
cuando le tienes dessecho?

5 No te cures de tomar
cuidado para penarme,
que no me pesa el pesar,
ni el plazer puede alegrarme.
Pierde tú de mí el despecho,
10 pues que yo pierdo el plazer,
¿Qué no me puedes hazer
pesar, que no me hayas hecho?

Identificación:

ID 0844, 'Di ventura ¿qué te he hecho?' [11CG, fol 199ᵛ; *CsXV* 5: 468]; esta canción está dentro de las del grupo de las obras de don Francisco Fenollete. La canción es glosada después en: ID 6697 G 0844, 'No se triste que me diga' [11CG, fol 199ᵛ; *CsXV* 5: 468]; del mismo modo que hace con la de Nicolás Núñez: 'Si por caso yo biviesse'.

Atribuida a Núñez en: LB1, fol 43ᵛ; *CsXV*, 1: 182, bajo el encabezamiento: 'Otra suya', dentro del grupo dedicado a Núñez.

De autor anónimo en MN14, fol 119; *CsXV*, 2: 66.

FD 0826, *Cancionero*, II: 438. Deyermond, *D-1*, 32.

---

[125].- He tomado siempre como texto base *11CG*.

[126].- *Correr* del latín: *currere*. Tómese aquí en el sentido de *abandonar*.

Atribuciones y citas:

Foulché-Delbosc la incluye dentro de las obras de Tapia. En el *Catálogo-índice* Brian Dutton las coloca bajo las entradas de: Núñez, Tápia y anónimo; en *CsXV*, 7: 410 la clasifica junto con las composiciones de 'atribución dudosa' a Nicolás Núñez. Alan Deyermond, con afilada sentencia -'almost certainly not-', se inclina a pensar que no es de Nicolás Núñez.[127]

Variantes:

11CG		**LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182**
v. 2: *por qué.*	>	*que ansí.*

La variante de *LB1* guardando el valor anafórico pierde el dramatismo angustiado con que el poeta interpela a la 'ventura' con las dos interrogaciones de la dolorida obertura: *¿Di* [...] *por qué?.*

v. 3: *comiença.*	>	*ha començado.*

El cambio afecta al cómputo silábico, al que el copista, creo, estaba muy ajeno, como hemos visto en otras ocasiones.

v. 4: *le*	>	*lo.*
v. 7: *pesa el pesar.*	>	*plaze pesar.*

Lo obvio de la afirmación de este verso en *LB1*, elimina la riqueza de la *derivatio* usada por *11CG.*

v. 8: *ni el.*	>	*que ni el.*

Otra vez se rompe en *LB1* el cómputo silábico por la búsqueda de la fácil anáfora.

---

[127].- Debo confesar que a veces me es muy difícil ser justo en la traducción de las expresiones que usa Alan Deyermond en la atribución de la obras de Nicolás Núñez: 'are probably not Nicolás Núñez's', 'almost certainly not', 'on the verge of acceptability as his work' (Deyermond 1989, 34). Varias de estas expresiones no tiene equivalente en el léxico crítico castellano. Por otra parte Alan Deyermond me indica que tal vez es mejor no traducir por la razón antes aducida.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.

Cancionero general. Valencia, 1514.

Cancionero general. Toledo, 1517.

Cancionero general. Toledo, 1520.

Cancionero general. Toledo, 1527.

Cancionero general. Sevilla, 1535.

Cancionero general. Sevilla, 1540.

Cancionero general. Amberes, 1557.

Cancionero general. Amberes, 1573.

V. 2. 7. Texto:

(*124rc*) **Canción del duque de Medina Sidonia**

Son mis passiones de amor
tan altas en pensamiento,
que el remedio es ser contento
por la causa del dolor.

5 Porque de más de querella,
sin esperança, se gana
una passión tan ufana,
que es descanso padescella.
Es amor el disfavor,
10 do puede el merescimiento
dar la paga del tormento
con ser causa del dolor.

Identificación:

ID 0685, 'Son mis passiones de amor' [11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 307]. Esta misma canción se copia dos veces en *LB1*, primero bajo el encabezamiento: 'Canción del duque de Medina Çidonia' [LB1, fol 38v; *CsXV*, 1: 176]; y en segundo lugar atribuyéndosela a Núñez con el encabezamiento: 'Otra suya' [LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182-83]; podría afirmar que en ambos casos es la misma persona quien las copia pues me parece adivinar la misma caligrafía.[128] Citado en ID 0662, 'Como en veros me perdí' [LB1, fol 1r-4r; *CsXV*, 1: 131-34]. También la tenemos en la 'versión ampliada' de 'Caminando en las honduras' [14CG, fol 94v-96v; *CsXV*, 6: 102-06 (vv. 426-27)].

---

[128].- Este copista parece poco atento a su labor, porque siempre comete fallos: repite composiciones, se equivoca copiando versos que luego no duda en tachar, recordemos: 'Maldita seas ventura' [ID 0756, LB1, fol 25v; *CsXV*, 1: 159], donde se había saltado unos versos, se da cuenta de ello, tacha y vuelve a retomar el poema en su lugar; otro ejemplo es el que nos asalta en la composición de 'Un cavallero a la condesa de Cocentaina': 'Quien nunca tuvo passión' [ID 0823, LB1, fol 39r; *CsXV*, 1: 176], donde aparece tachado el quinto verso.

Deyermond, *D-2*, 32.

Atribución y citas.

Al igual que en la anterior, Alan Deyermond se inclina a pensar que no es de Nicolás Núñez; igualmente Brian Dutton la incluye entre el grupo de 'atribuciones dudosas', como hace siempre que una composición es atribuida a otro autor. Los dos versos primeros son citados en la estrofa 39 de la composición de Garci Sánchez de Badajoz, ID 0662, 'Como en veros me perdí' [LB1, fol 1r-4r; *CsXV*, 1: 131-34]:

Vide a Fernando de Llanos
420 andar regando su huerta,
no de peros y mançanos,
mas de males que concierta
Amor a sus más ancianos.
Y aunque como servidor
425 la tratava amor peor,
mostrava contentamiento,
diziendo con gran tormento:
'Son mis passiones de amor
tan altas de pensamiento.'
(Gallagher 1968, 108).

En *11CG* se han eliminado las estrofas XXXV-XLII, pero sí en *14CG* y las siguientes ediciones del *Cancionero general*: 'Son mis passiones de amor / tan altas de pensamiento'.

Sólo existe la pequeña variante *en* > *de*.

Baltasar Gracián en el discurso XXV: 'De los conceptos en que se pone algún dicho o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón' dice, copiando los versos 9-12:
'Si alguna puede escedella, será ésta del duque de Medina Sidonia; fue gran decir:

Es amor el disfavor,
do puede el merecimiento
dar la paga del tormento,
con ser causa del dolor.
(Gracián 1960, XXV: 353)

La canción, asignada al Duque de Medina Sidonia, es editada por Julia Castillo (1980, 374).

Variantes.

11CG		**LB1, fol 38^{v}; *CsXV*, 1: 176**		**LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182-83.**
v. 2: *en.*	>	*de.*	>	*de.*
v. 5: *de.*	>	*do.*	>	*do.*
v. 9: *es amor.*	>	*el savor.*	>	*es favor.*

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 116, fol 50^{r} b)[*13*FC*).

V. 2. 8. Texto:

(*127^{v}c*) **Canción de Núñez.**

Ya no es passión la que siento
sino gloria; pues que sé
que puede sofrir mi fe
la fuerça de mi tormento.

5 No porque de antes dubdava
que fuesse mi fe menor,
mas porque era mi dolor
tan grande, que me espantava.
Dubdava mi sofrimiento
10 no sabiendo lo que sé,
no de ser poca la fe,
mas de ser grande el tormento.

Identificación:

ID 0846, 'Ya no es passión la que siento' [11CG, fol 127^{v}; *CsXV*, 5: 315]. La misma canción en [LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183], dentro del grupo de composiciones de Núñez con el encabezamiento: 'canção'. Aparece también en MP2, *CsXV*, 2: 381-461, pero ésta no viene reflejada por faltar los folios 283^{v}-369^{v}, entre los que se incluye nuestra canción (355^{v}/ 327^{v}).[129]

Deyermond, *C-2*, 30.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.

---

[129].- *MP2* es la denominación de Brian Dutton correspondiente al manuscrito número 617 de la Biblioteca Real de Madrid. En éste sólo aparece la primera estrofa de la canción con el encabezamiento 'Letra' (*Cancionero de poesías varias* 1986, 549, núm. 481).

Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

Atribuciones y citas:

Dutton se la atribuye a Nicolás Núñez.

Gracián, en el discurso XXIV: 'De la agudeza paradoja', incluye los cuatro versos de la canción con el comentario: 'También encareció mucho y con la misma sutileza, Núñez' (Gracián 1960, XXIV: 345).

Victoria Burrus en su trabajo 'Poets at Play' (Burrus 1985, 303-04) se la atribuye a Nicolás Núñez.

Deyermond la incluye dentro de las del grupo de 'Firm attribution to Núñez' y matiza que es probable que no sea de Nicolás Núñez.

Variantes:

	11CG, fol 127^{v}; *CsXV*, 5: 315.	**LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183.**
v. 5:	*No porque antes dubdava.*	*Porque antes yo dubdava.*

Descripción

Nos las vemos otra vez con el peliagudo problema de la atribución. Ahora un poco más complicado si, queriendo ser consecuentes, tenemos en cuenta lo expuesto más arriba -a

propósito de la canción 'Llorad, llorad coraçón'-[130] y damos un margen de cierta credibilidad para el copilador de *LB1*.

'Ya no es passión la que siento', con encabezamiento 'Canción de Núñez' viene precedida, en el mismo folio, por la siguiente secuencia:

Nº en 11CG.	**ID,**	**Primer verso,**	**Encabezamiento.**
373.	6262,	'Para ver cual es mi suerte',	'Canción de Diego Núñez'.
374.	6263,	'Quien quisiere ser librado',	'Otra suya'.
375.	6264,	'Si el mal que vós me avéis hecho',	'Canción de don Antonio de Velasco'.
376.	0846,	'Ya no es passión la que siento',	'Cancion de Núñez'.

Podríamos suponer, simplemente por la cercanía de las composiciones, que el Núñez del que se trata aquí es Diego y no, como vengo haciendo siempre que aparece el apellido Núñez, Nicolás. Sin embargo, no parecerá tan claro si observamos que ésta se encuentra en el grupo de *LB1* atribuida a Núñez. Bien es verdad que en ningún momento *LB1* habla de Nicolás Núñez, como tampoco lo hace de Diego Núñez y esto pudiera jugar tanto a favor de adjudicar todas las obras que en *LB1* están bajo el epígrafe de Núñez a Nicolás, como en contra, suponiendo que el recopilador de *LB1* no supiera muy bien si eran de Nicolás o de Diego. Pero tampoco en la 'tabla de autores' del *Cancionero general* se nos dan otros Núñez que Nicolás o Diego.

La intuición, con lo que pueda tener de validez este atributo, me lleva a pensar en que el Núñez (sólo apellido) es Nicolás Núñez, más famoso y conocido que Diego Núñez, hecho que vendría refrendado por ser el continuador de una obra tan famosa como fuera la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro; y por tanto todo el mundo reconocería en el apellido Núñez el nombre de Nicolás.

---

[130].- Esta idea ya la había expuesto en el capítulo IV.

La mayoría de los críticos, posiblemente guiados por el índice que hizo Rodríguez-Moñino, reconoce a los tres y duda en identificar a Núñez, bien con Diego, bien con Nicolás; aunque a la hora de bautizar ciertas composiciones algunos críticos se decantan generalmente por Nicolás.

No puedo afirmar tajantemente lo anterior. No caben lamentaciones ni ayes sobre la ayuda que nos hubiera prestado el compilador de *LB1*. Quizá entre el amasijo de materiales que tuviera en su pupitre se encontrasen pliegos parecidos a los que tenía Hernando del Castillo en el suyo, y creyendo que eran de Nicolás los apilara en su montón.

V. 2. 9. Texto:

(*124ʳb*) **Otra canción de Nicolás Núñez.**

Si por caso yo biviesse
esperaría morir,
mas yo nunca vi venir
muerte do vida no oviesse.

5 Que si yo vida toviera,
según es el mal tan fuerte,
no es possible que la muerte
alguna vez no viniera.
¡O, qué dicha si viniesse
10 para matar el morir!,
pues que no queda bevir,
que con la muerte muriesse.

Identificación:

ID 0847, 'Si por caso yo biviesse' [11CG, fol 124ʳ; *CsXV*, 5: 306-07], [11CG, fol 199ʳ; *CsXV*, 5: 467], [LB1, fol 24ʳ; *CsXV*, 1: 183].

FD 0876, *Cancionero*, II: 486. Deyermond, *B-1*, 29.

Atribuciones y citas:

Hay una gran probabilidad, afirma Alan Deyermond, de que sea de Nicolás Núñez: 'The attribution of poems *B1-2* to Nicolás Núñez and to Núñez introduces a perceptible element of doubt, but the probability of Nicolás Núñez's authorship is strong' (Deyermond 1989, 34). Baltasar Gracián recoge los cuatro primeros versos en el discurso XXIV que titula: 'De los conceptos por una propuesta extravagante y la razón que se da de la paradoja', comenta:

La condicional tiene aquí lugar con ventaja, y cuando parece que había de templar el exceso de la exageración, lo aumenta. Nicolás Núñez cantó: 'Si por caso ...'. (Gracián 1960, XXV: 346)

J. M. Aguirre y Michael Gerli editan la canción bajo el nombre de Nicolás Núñez (Aguirre 1971, 113-14. Gerli 1994, 254-55). Victoria Burrus también se la atribuye a Nicolás Núñez (Burrus 1985, 319-21), como también lo hacen Dutton y Casas (1995, 164)

Hay un primer verso muy parecido en una canción de las incluidas en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*: 'Si por caso no moriere', la temática es la misma aunque la composición es distinta (Rambaldo 1983, 272. *Diccionario*, 178: 203).

Ediciones:

La canción aparece duplicada en las ediciones del *Cancionero general*:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

Francisco Fenollete no sólo glosa esta canción sino que además la copia: 'Comiençan las obras de don Francisco Fenollete y esta primera es una glosa por mandato de una dama a la que le van endereçadas estas dos coplas primeras': 'Cuando alguno quiere entrar' [11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467]. La canción viene presentada por el encabezamiento: 'Dize la canción'.

La glosa de Francisco Fenollete se compone de seis coplas reales de la forma 2 x 5 (*abaab cdccd*). Después de cada parte de la copla se inserta un verso de la canción.

Variantes:

v. 6: *el* (*11CG*) > *mi* (*LB1*).

Entre las obras de Garci Sánchez de Badajoz, hay una con un primer verso muy similar: 'Si por caso yo biviere' [14CG, fol 109^{v}; *CsXV*, 6: 127-28], después no hay ninguna coincidencia, siendo completamente distinta.

En la edición de *20CG* (*Cancionero general* de 1520, Toledo) encontramos trastocados y reemplazados 'morir' y 'vivir', así:

11CG		**20CG, fol 164^{v}c**
v. 10: *para matar el morir*	>	*para matar el bivir*
v. 11: *pues que no queda bevir*	>	*pues que no queda morir.*

Supongo que es un error del impresor, ya que en la versión que aparece en *20CG*, fol 99^{v}b no he encontrado variante alguna.

V. 2. 10. Texto:

(*129rc*) **Otra canción suya.**
Ved si puede ser mayor
el mal de mi pensamiento,
que vuestro merescimiento
se me convierte en dolor.

5 Tanto cuanto merescéis
peno yo por meresceros,
y pues no meresco veros
mirad qué tal me tenéis.
Tenéisme con tal dolor
10 a mí, que tenéis contento,
cual vuestro merescimiento,
que no puede ser mayor.

Identificación:

ID 0849, 'Ved si puede ser mayor' [11CG, fol 129r, *CsXV*, 5: 318-19]. A ésta en *11CG* le precede una con el encabezamiento: 'Canción de Soria'. En *LB1* [fol 44r; *CsXV*, 1: 183] está dentro del grupo de las de Núñez, con el encabezamiento: 'Otra suya'.

FD 0522, *Cancionero*, II: 263. Deyermond, *D-3*, 33.

Atribuciones y citas:

Foulché-Delbosc se la adjudica a Soria editándola entre las obras de éste. Deyermond cree que con certeza no se puede atribuir esta canción a Nicolás Núñez. Dutton se la atribuye, dentro del grupo de 'atribuciones dudosas', tanto a Núñez como a Soria.

Variantes:

11CG		*LB1:*
v. 10: *a mí que.*	>	*aunque me.*
v. 11: *cual.*	>	*que el.*

Creo adivinar que en estas dos variantes hay un intento de facilitar la comprensión al lector, porque es claramente mucho más comprensible la versión de *LB1* que la de *11CG*.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Vergel de amores, 1551, fol 31^{v}, encabezamiento: *Otra Canción*. Anónima.

V. 2. 11. Texto:

(43ᵛa) **Cançión suya.**[131]
La vida sería perdella
si no fuese más perdida,
porque sin ella se olvida
el mal que sufro con ella.

5 *(43ᵛb)* La muerte no la querría,
porque quien está mortal
la vida le es mayor mal,
que sóla muerte sería.
Ansí que quiero querella,
10 porque más seáis servida,
en que no pierde la vida
porque más pierdo en tenella.

Identificación:

ID 0843, 'La vida sería perdella' [LB1, fol 43ᵛ; *CsXV*, 1: 182]. Esta canción se encuentra repetida en el mismo manuscrito poco más adelante en LB1, fol 44ʳ; *CsXV*, 1: 183]; el encabezamiento dice: 'Cançión suya'. No aparece en la primera edición del *Cancionero general*, pero sí en la segunda [14CG, fol 109ᵛ; *CsXV*, 6: 128], con el encabezamiento: 'Canción de Núñez'.

Deyermond, *C-6*, 31.

Atribución y citas:

[131].- Tomo el texto de LB1, fol 43ᵛ. Ya he hablado anteriormente del problema de esta canción.

Deyermond afirma que es de Núñez, pero probablemente no de Nicolás Núñez. Baltasar Gracián la cita en *Agudeza y arte de Ingenio*, Discurso XXV: 'Jugó del retruécano con notable sutileza el ingenioso Núñez:

La vida sería perdella,
sino fuese mal perdida,
porque sin ella se olvida
el mal que sufría con ella.'

(Gracián 1960, XXV: 351)

Dutton, al igual que Rodríguez-Moñino (*Suplemento*, 58, núm. 87) y Juan Casas (1995, 129, n. 128), se la atribuyen a Núñez.

Variantes:

	LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182.	**LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183.**	**14CG, fol 109^{v}; *CsXV*, 6: 128.**
v. 8:	*que el de la muerte*	*que el de la muerte.*	*que de la muerte.*
v. 9:	*ansí.*	*ansí.*	*assí.*
v. 12:	*porque más pierdo.*	*por más penar.*	*por más penar.*

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Segunda parte del Cancionero general, Zaragoza, 1552 (*Manual*, I: 378, núm. 40. Fol 21^{r}. Encabezamiento: 'Canción de Núñez'.

Atribuida a Juan del Encina hay una canción interpolada en la égloga decimocuarta: 'Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina. En la cual se introduzen dos enamorados

llamada ella Plácida y él Vitoriano' (*Diccionario*, 178: 203-04 [203]). Madrid, Biblioteca Nacional. [19*JP, fol 3r-18v; *CsXV*, 6: 309-12]); la canción, cuyo primer verso es: 'La vida fuera perdella / si no fuera mal perdida', es prácticamente idéntica a la versión que presenta [LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183] y [14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 128]. Dutton se la atribuye a Núñez. Humberto López-Morales no incluye la canción en su edición de las églogas (López-Morales 1968, 299-389). Sin embargo Ana María Rambaldo afirma::

> Incluyo las canciones que aparecen al final de la Égloga por no tener pruebas en contra que atestigüen que no son de Encina. (Rambaldo 1983, IV: 269, para la canción 271-72)

Véanse las ligeras variantes existentes entre *19*JP*, *LB1* y *14CG*:

19*JP, fol 19r; *CsXV*, 6: 312.	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	14 CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 128.
La vida fuera perdella,	La vida **sería** perdella,	La vida **sería** perdella,
si no fuera mal perdida,	si no **fuesse** mal perdida,	si no **fuesse** mal perdida,
porque sin ella se olvida	porque sin ella se olvida	porque sin ella se olvida
el mal que sufro en tenella.	el mal que sufro **con** ella.	el mal que sufro **con** ella.
La muerte no la querría	La muerte no la querría	La muerte no la querría
porque quien está mortal	porque quien está mortal	porque quien está mortal
la vida le es mayor mal	la vida le es mayor mal	la vida le es mayor mal
que el de la muerte sería.	que de la muerte sería.	que **el** de la muerte sería.
Assí que quiero querella	Ansí que quiero querella	Assí que quiero querella
porque seáis más servida	porque **más seáis** servida	porque **más seáis** servida
en que no pierda la vida	en que no pierda la vida	en que no pierda la vida
por más penar en tenella	por más penar en tenella	por más penar en tenella.

Entre el grupo de composiciones que Juan del Encina usa en esta égloga las hay de diversos autores: Cartagena, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique, Fernando López de Yanguas y Nicolás Núñez. Hay algunas anónimas. No estoy de acuerdo con la opinión de Ana María Rambaldo de adjudicar todas esas obras a Juan del Encina, es obvio que no lo son.

V. 2. 12. Texto:

(43ᵛb) **Otra suya cançión:**

(44ʳa) El pensamiento me aquexa,
la tristeza me acompaña;
la vida es lo que me daña,
lo que la muerte me dexa.[132]

5 Cuando me dexa el dolor
a mayor mal me condena,
que nunca sana mi pena
sin otra pena mayor.
Del bivir tengo la quexa,
10 que la muerte no me engaña;
pues la vida que me daña
es la muerte que me dexa.

Identificación:

ID 0845, 'El pensamiento que me aquexa', LB1, fol 43ᵛ-44ʳ; *CsXV*, 1: 183.

Deyermond, *C-7*, 32.

Atribuciones y citas:

Deyermond dice a propósito de ésta: 'Next in order of probability come poems *C7-8*, where the balance is even' (Deyermond 1989, 34). Dutton se la atribuye a Nicolás Núñez.

---

[132].- La lectura de Hugo Albert Rennert del verso 4 es: 'la muerte lo que me dexa' (Rennert 1899, 56). Ha mantenido el paralelismo sintáctico entre los versos 4° y 5°. Agradezco aquí a mi amigo Martin Ranger la traducción del alemán al inglés del artículo de Rennert.

Canción en el *Cancionero general* (Sevilla, 1535).[133]

V. 2. 14. Texto:

191ᵛc **Nicolás Núñez**

Norte de los mareantes,[134]
que en este mar navegamos;
puerto seguro, do entramos
huyendo de los levantes[135]
5 con que a vezes trabucamos.[136]

Pues con tal norte surgidos[137]
en vuestro puerto o baía, [138]

---

[133].- La tercera ciudad que visita el *Cancionero general*, después de Valencia y Toledo, es Sevilla. Según dice el colofón: 'Fue impresso en Sevilla en la imprenta de Juan Cromberger. Año de la Encarnación del Señor de mil y quinientos y treinta y cinco: a dos días del mes de abril'.

Se sustituye el prólogo habitual por una nota que dice:

'La copilación de este *Cancionero general* fue hecha por Hernando del Castillo: el cual siendo de su natural inclinado al metro castellano investigó con mucha diligencia y recoligió de diversas partes y de diversos auctores todas las obras que pudo hallar en metro compuestas de los auctores que en este género de escrivir tenían auctoridad dende el tiempo de Juan de Mena hasta su tiempo. Y después de esta copilación se hizo una adición en la segunda impresión de muchas cosas buenas y nuevas.

E finalmente agora en esta última impressión se han quitado del dicho cancionero algunas obras que eran muy desonestas e torpes: y se han añadido otras muchas assí de devoción como de moralidad. De manera que ya queda el mas copioso que se aya visto.'

He consultado el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura: R-22316. A este ejemplar de *35CG* le falta el folio 1. En la portada se lee: 'Cancionero general en el cual se han añadido agora de nuevo en esta última impressión muchas cosas buenas. Ha sido con diligencia corregido y emendado. 1535'. Después tenemos la 'tabla de obras' seguida de la 'tabla de autores', en ésta no se encuentra ningún Núñez (sólo apellido), sino a Nicolás Núñez. Este *cancionero* concluye en el folio 207ᵛ con un colofón.

[134].- Tómese *mareantes* en el sentido de 'los que viajan por los mares' es decir los 'navegantes'. Está documentada en el 2° cuarto del siglo XV (Corominas 1980, III: 838). Documentamos el término en *Arte de Marear* (Guevara 1972, 48).

[135].- El *levante* es uno de los cuatro vientos principales que viene de la parte oriental. Del norte proviene la *tramontana*, al que sopla del sur se le llama *mediodía* y al del oeste llaman *poniente*. Es un viento fuerte que crea grandes problemas en la navegación, azotando y hundiendo naves.

[136].- 'En el *Victorial* de Díaz de Gámez vale 'volcar, zozobrar', como término marino (p. 76) [...]. En portugués clásico sólo aparece con sentido naútico "hacer volver o echar a pique una nave' (Corominas 1983, V: 574).

[137].- 'Surgir' es un término náutico derivado del italiano y cuyo significado es *anclar*.

[138].- Modernizo *baya* > *baía* (*bahía*). En el *Tesoro Lexicográfico* se define: 'Baia de mar, sinus. Dize cierto autor, que baya se dixo *à baiulando*; porque se saca de la baya lo que descargan de

la tormenta e travessía
y el temor de ser perdidos
10 se nos torna en alegría;
assí que, siendo constantes,
que de vista no os perdamos,
àunque tormentas corramos,
huyendo de los levantes,
191ra seguro puerto tomamos.

Identificación:

'Norte de los mareantes', *FD* 0881, *Cancionero*, II: 488. Antonio Rodríguez-Moñino lo cita en su *Manual*, I: 98, núm. 37: [*35CG*, fol 191v-192r]; encabezamiento atribuyéndoselo a 'Niculás Núñez' (*Manual*, I: 98, núm. 37).

Deyermond, *A-35*, 29.

Atribución y citas:

Deyermond no tiene ninguna duda en atribuírsela a Nicolás Núñez. Rodríguez-Moñino se la atribuye a nuestro autor y la edita en el *Suplemento*, 172, núm. 208.

Esta canción es totalmente distinta de las anteriores. No usa el vocabulario al que estamos acostumbrados, mostrando cómo el clima espiritual de la España de 1535 ha cambiado: 'textos que rozaban la irreverencia más que la heterodoxia no podían circular con la libertad anterior. Por otra parte, Sevilla, ciudad eminentemente religiosa, aprovechó la ocasión para cargar el *Cancionero* con devociones localistas' (Rodríguez-Moñino 1968, 53). Se retiran composiciones como el *Pleito del manto* (suponemos que resultaría demasiado obscena), pero,

---

las naves; pero yo entiendo averse extendido este nombre de bayas a los demás puertos' (Gil 1960, 317). Es posible que hubiera una conjunción de dos palabras en la actual bahía, por una parte la mencionada ya (*baya* < *baie*, 'fruto del laurel') , que pudiera haberse unido a la palabra árabe *ba*^{c}*l*, 'secano, tierra que no se riega', en el sentido de *tierra firme*.

como dice Rodríguez-Moñino, si comparamos esta edición con la precedente de 1527, sólo desaparecen seis composiciones, que no hace gran diferencia, sobre todo al advertirnos Juan Cromberger en su introducción: 'Se han quitado del dicho cancionero algunas obras que eran muy desonestas y torpes'.

V. 2. 15. Texto:[139]

Y como es cierta esperiencia que la música cresce la pena donde la falla, y acrescienta el plazer en el coraçon contento, tome una viyuela (y) más como desatinado que con saber cierto lo que hazí, comencé a dezir esta canción y villancico:

Canción.

(13v) No te dé pena penar,
coraçón, en esta vida,
que lo que va de vencida
no puede mucho durar.

5 Porque según es mortal
el mal y se muestra fuerte,
¿para qué es t(e)m(e)r la muerte,[140]
pues que la vida es mayor mal?
Comiénçate a consolar,
10 no muestres fuerça vencida,
que lo que mata a la vida
con muerte se ha de sanar.

Villancico:

---

[139].- He copiado -canción y villancico- de la edición conservada en la British Library de *Cárcel de Amor*, con la signatura IA. 53247; para la puntuación y comentarios me he servido de la edición de Keith Whinnom por ser 'la primera versión moderna que reproduce con fidelidad el texto de la primera edición de esta importante obra' (Whinnom, ed., 1979, xliv). Introduzco algunas variantes en la reproducción del *villancico* con respecto al texto de Whinnom, siguiendo mi propio sistema:

Regularización de ff > f, *ay* (del verbo 'haber') > *hay* y puntuamos de forma diferente los versos 5º y 6º.

En la nueva edición de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (1995) se publica conjuntamente -por primera vez en castellano, me refiero naturalmente a edición crítica- la obra de San Pedro con la *Continuación* que hizo Nicolás Núñez.

He renunciado a anotar las variantes con respecto al texto que presenta Marcelino Menéndez y Pelayo (Menéndez y Pelayo, 1931).

[140].- Las letras entre paréntesis son las que Keith Whinnom corrige de la edición de 1496. Preferido copiar íntegramente la versión con los cambios, entre paréntesis, poniendo en las notas las diferencias con la edición de 1496. *T(e)m(e)r < tomar.*

¿Para qué es buena la vida,
si la muerte
se toma para mejor suerte?

Quien muere, muerte viviendo,
5 no haze mucho sufriente;
mas, el que bive muriendo
sin la muerte,
¿qué mal ni pena hay más fuerte?

Quien puede sofrir su mal
10 ó quexallo a quien lo haze,
con su mal se satisfaze
su vida, aunque es mortal;
pero (el) dolor desigual[141]
de la muerte
15 ¿quién lo sufre que no acierte?

Identificación:

Canción: ID 7521, 'No te dé pena penar' [96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88].

Deyermond, *A-24*, 27. Whinnom 1979, 70.[142]

Villancico (Desecha): ID 7522, 'Para qué es buena la vida' [96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88].

Deyermond, *A-25*, 27. Whinnom 1979, 70.

---

[141].- *el < he.*

[142].- Hasta la fecha no conozco traducción alguna de la obra lírica completa de Nicolás Núñez, sólo esta canción, el villancico que sigue y las *letras de justadores* son las únicas traducidas al inglés por Keith Whinnom (Whinnom 1979,83-100). Siendo consciente del trabajo de traducción de John Bourchier en el siglo XVI, pero no lo tengo en cuenta llevados por la opinión que sobre este trabajo vertió Keith Whinnom: 'This is, in most ways, a disastrously bad translation, (Whinnom 1979, xxxiii-xxxiv y nota 42). En el apéndice III presento la traducción de la canción y el villancico (Whinnom 1979, 99-100).

Atribuciones y citas:

Es atribuido por todos a Nicolás Núñez. Editado en *Orígenes de la novela* (Menéndez y Pelayo 1931, 44).

V. 2. 16. Texto:

(127ᵛc) **Otra canción.**
Yo como alcanço lo digo
y en esta razón me fundo:
que es la por quien me fatigo
la más hermosa del mundo

5 Es tal, que no tiene igual
su saber y discreción;
és tal, que fuera razón
no nascer muger mortal.
Y ésta, por quien digo yo,
10 no tiene sino una cosa:
(128ʳa) que cuando Dios la crió
no la hizo piadosa.

Identificación:

ID 6265, 'Yo como alcanço lo digo' [11CG, fol 127ᵛ-128ʳ; *CsXV*, 5: 315].

Deyermond, *E*, 33.

Atribución y citas:

Tanto para Dutton como para Deyermond esta canción es anónima. Para Victoria Burrus es atribuible a Nicolás Núñez por ir tras una que es de Núñez: 'Ya no es passión la que siento' (Burrus 1985, 270-71).

Ediciones:

Esta canción no se publica en las siguientes ediciones del *Cancionero general.* Aparece en el *Cancionero* de Fernández de la Constantina, núm. 139 fol. 53ᵛ (Rodríguez-Moñino 1973, I: 126, núm. 142), bajo el encabezamiento: 'Otra canción'.

IV. 3. MOTE Y GLOSA,VILLANCICOS, COPLAS A VILLANCICOS.

En este apartado edito composiciones provenientes de diferentes secciones del *Cancionero general* de 1511: un mote y su glosa de la sección sexta, glosas a motes [11CG, fol 143^{v}-146^{v}; *CsXV*, 5: 350-57]; otros dos motes con sendas coplas de la sección de villancicos [11CG, fol 146^{v}-150^{r}; *CsXV*, 5: 357-67]; de la sección dedicada a las 'obras de devoción' [11CG, fol 1^{r}-22^{r}; *CsXV*, 5: 117-58] recojo otro villancico. Por último edito uno que aparece en *LB1*.

Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* define al mote, villancico y letra en los mismos términos:

> Y si tiene dos pies llamamos le tan bien mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tan bien será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso. Y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardavan tan estrechamente las observaciones del trobar. (Temprano 1973, 339)

En la sección de romances veíamos que las desechas que acompañan a los romances llevan en dos ocasiones el encabezamiento: 'villancico'. Así ocurre en 'El día del alegría' y en 'Muere quien bive muriendo', de la misma manera en la desecha a la canción 'No te de pena penar' con el villancico: '¿Para qué es buena la vida?'. El término villancico lo encontramos también en la sección que sigue a continuación en tres ocasiones. Otras veces como los casos: 'Cuando no queda esperar', 'El menor mal muestra el gesto', los encabezamientos no reflejan el término villancico, aunque por su estructura lo sea.

Llamamos villancico, *sensu stricto*, a la primera estrofa. Una composición como 'El día del alegría' es un villancico pero sólo por su estrofa inicial. Los villancicos *-sensu stricto-* serían por tanto:

I	II
Cuando no queda esperar, si es perdida, la fe defiende la vida.	El día del alegría, al que es triste, de mayor dolor le viste.

III
El menor mal muestra el gesto,
que el mayor
no lo consiente el dolor.

IV
Muere quien bive muriendo,
pues amor
da al que bive más dolor.

V
¿Para qué es buena la vida,
si la muerte
se toma para mejor suerte?

Y en ese sentido es usado por Nicolás Núñez -dos o tres versos al principio de la composición- en:

I
Bevir yo sin ver a vós
no quiero, ni quiera Dios.

II
Es dolor tan sin medida la
partida,
que es como perder la vida.

III
Dezidnos, Reina del cielo,
si sois vós su hija y madre de Dios.

Lo que ha sucedido en las composiciones que contiene esas estrofillas inicales (no se nos pueden olvidar los términos con los que Dámaso Alonso las calificó: 'esencia lírica intensificada', 'materia preciosa', 'piedra preciosa') es que han sido engastadas en la glosa. Y recuerdo a este propósito las acertadas palabras -a nuestro parecer- de Antonio Sánchez Romeralo:

> A fines del siglo XV, estando de moda en el campo de la poesía culta la 'glosa' como forma de desenvolvimiento estrófico de una canción inicial, los *cancioneros* de la época fijaron su atención en los villancicos desenvueltos en estrofas; las cancioncillas no desenvueltas en estrofas no se recogían, o sólo se recogían después de añadirles una glosa. (Sánchez 1969, 29)

La consagración del término villancico tiene lugar a partir de fines del siglo XV y comienzos del XVI, como se puede ver en *11CG* y *LB1*, siendo el género dominante en el *Cancionero Musical de Palacio*. En *LB1* y *11CG* todos los villancicos son de tono cortés o trovadoresco.[143] Pero la denominación de 'villancico' para las composiciones que así se

[143].- Antonio Sánchez Romeralo propone una lista de veintitrés 'villancicos cultos de tipo cortés' entre los que incluyen uno que atribuye a Núñez (sólo apellido): '¿Cómo se puede partir?' ID 0848. Cita entre los autores de este tipo de villancicos a Garci Sánchez de Badajoz, Carasa, Puerto

denominan en los cancioneros anteriormente citados se hace por extensión o derivación. Lo que se quiere designar es un determinado tipo de estrofa, es decir, tiene una connotación formal: A la estrofilla inicial (para el primer grupo que proponíamos arriba) le siguen otra u otras estrofas de versos octosílabos con esquemas como: *ABB CDDC CBB*, *ABB CDCD DBB*, *AbB CDDC CBB* y *AbB CDCD ABB*.[144] En nuestro caso, y para las composiciones del primer grupo, nos encontramos con el esquema *AbB* para la *cabeza* (en que el segundo verso es quebrado) y *CDDC CBb* o *CDCD AbB*; lo característico del 'villancico del fines del siglo XV es la ordenación especial de esta segunda parte' (Sánchez 1969, 45).

En el grupo de composiciones que a continuación editamos, podemos ver cómo el villancico que precede a la glosa está lejos del tono de la lírica popular y adquiere los matices de la *poesía cortés*.

Se echarán de menos en esta sección los villancicos editados en la sección de 'Romances ... ' . La razón de incluirlos allí, lo decía ya, era porque formaban un solo cuerpo con la composición de las que venían precedidos.

Carrero, Juan de Mendoza, Guevara, Cartagena, Don Pedro de Castilla, Don Rodrigo Manrique, Tapia, Don Juan Manuel y el Vizconde de Altamira.

[144].- Sólo en esta ocasión utilizo mayúsculas y minúsculas para diferenciar el verso de pie quebrado (letra minúscula) del octosílabo que represento con letra mayúscula.

V. 3. 1. Texto:

(144ʳc) **Otro Mote.**
No veros es ver que muero.

Glosa de Núñez.
No viera mi perdición
si cuando os vide primero
muriera el querer que quiero;
pues veros es ver passión,
5 no veros es ver que muero.

No veros es ver dolor
de la vida que fallesce.
(144ᵛa) Veros es que veros cresce
menos vida y más amor.
10 Y pues vuestra condición
no quiere lo que yo quiero,
no me penara primero.
Pues veros es ver passión,
no veros es ver que muero.

Identificación:

Mote: ID 3679, 'No veros es ver que muero' [11CG, fol 144ʳ; *CsXV*, 5: 352].

Villancico: ID 4158 M 3679, 'No viera mi perdición' [11CG, fol 144ʳ-ᵛ; *CsXV*, 5: 352]. [MR1, *CsXV*, 2: 621] (Rodríguez Moñino 1949; *Cancionero de Pedro del Pozo*, fol 27ᵛ).

Deyermond, *C-5*, 31.

Atribuciones y citas:

Brian Dutton, en el *Catálogo-índice*, atribuye la glosa a Diego Núñez. No entiendo muy bien qué criterios ha seguido para otorgar dicha paternidad, sobre todo cuando en casos que pudieran presentarse menos obvios -'Ya no es passión la que siento'- son atribuidos a Nicolás Núñez. Ya sabemos que siempre existe la probabilidad de que no sean de éste las composiciones que llevan el simple encabezamiento de Núñez. Una vez más repito lo dicho antes: bajo el apellido Núñez muy probablemente se esconde la desdibujada personalidad de Nicolás Núñez.

Ediciones:

Ambas composiciones aparecen en:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Segunda parte del Cancionero general, Zaragoza, 1552 (*Manual*, I: 381, núm. 117). Fol. 93r. Encabezamiento: 'Glosa de Núñez. Otro mote'.

El *mote* posiblemente apareciera sin la glosa en el *Dechado de galanes*:

> [Fernando] Colón sólo apuntó el primero y el último (de los motes), que son los 481 y 605 de la ed. Balenchana del *Cancionero general*: entre ellos seguramente, están todos los demás. (*Manual*, I: 166)

V. 3. 2. Texto:

(147ᵛa) **Otro villancico.**

Bevir yo sin ver a vós
no quiero, ni quiera Dios.

Las Coplas son de Nicolás Núñez.

Y puesto que yo pudiesse
quitarme de tal favor,
no me dexaríe amor
hazer lo que yo quisiesse.
5 Pues que otra dama sirviesse,
sino a vós,
no quiero ni quiera Dios.

Porque vuestra perfición
tiene tal virtud en esto,
10 que nos paga en ver su gesto
cuanto niega el galardón.
Y aunque pueda el corazón
bevir sin vós:
no quiero ni quiera Dios.

15 Assí que lo que valéis
no es razón tenello absente,
porque el mal que vós hazéis
da herida y no se siente.
Pues bevir sin ser presente
20 yo de vós:
no quiero ni quiera Dios.

Identificación:

Villancico: ID 6444, 'Bevir yo sin ver a vós' [11CG, fol 147ᵛ; *CsXV*, 5: 360].

FD 0880, *Cancionero*, II: 487.

Coplas: ID 6445 E 6444, 'Y puesto que yo pudiesse' [11CG, fol 147ᵛ; *CsXV*, 5: 360].

FD 0880,*Cancionero*, II: 487-88. Deyermond, *A-33*, 29.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.

Cancionero general. Sevilla, 1540.

Cancionero general. Amberes, 1557.

Cancionero general. Amberes, 1573.

Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 238, fol 69^{v} a. Coplas fol 69^{v} b)[13*FC).

Pliego suelto:

+ Pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina:

'Aquí comiençan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos auctores' (*Diccionario*, 667: 404. *PBC*, 308: 154-55 [155], Biblioteca Nacional de Madrid: R / 3662). El encabezamiento dice: 'Otro villancico. Las coplas son de Nicolás Núñes.' (*Pliegos Poéticos Góticos* 1957, II: 11).

El villancico -atribuyéndoselo a Nicolás Núñez- lo edita Julia Castillo (1980, 165-66).

V. 3. 3. Texto:

(147ᵛa) **Otro villancico.**
Es dolor tan sin medida
la partida,
que es como perder la vida.

Las coplas son del mismo Núñez.
Porque al triste que se parte
con este dolor tan duro,
si de amor no va seguro
la muerte es la mejor parte.
5 Porque es engaño sin arte
la partida
(147ᵛb) de la persona querida.

Que la condición de aussencia
es tener siempre temor,
10 porque aussencia gasta amor
cuando tarda la presencia.
Assí que de esta dolencia
la guarida
es no tardar la venida.

15 Que si es larga el esperança
haze callo en la tristeza;
y tórnase la firmeza
muchas vezes gran mudança.
Pues la fe con la tardança
20 es herida
que mata presto la vida.

Identificación:

Villancico: ID 6446, 'Es dolor tan sin medida' [11CG, fol 147ᵛ; *CsXV*, 5: 360].

Coplas: ID 6447 E 6446, 'Porque al triste que se parte' [11CG, fol 147ᵛ; *CsXV*, 5: 360].

Deyermond, *A-31*, 28-29 -edita el poema-.

Atribuciones y citas:

Deyermond atribuye con seguridad las coplas a Nicolás Núñez.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.

Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

V. 3. 4. Texto:

(20ᵛc) **Villancico hecho a nuestra Señora la noche de Navidad. Las coplas de él son de Nicolás Núñez.**

Dezidnos, reina del cielo,
si sois vós
su hija y madre de Dios.

¿Sois vós, Reina, aquella estrella
que nuestros remedios guía,
nuestra lumbre y alegría,
que parió siendo donzella?
Por cierto, vós sois aquélla;
pues que Dios
vemos que nasció de vós.

Responde la Madre de Dios.
Yo soy la que meresció
ser madre de su excelencia,
por reparar la dolencia
de lo que Eva perdió.
Assí que de mí nasció
aquel Dios
que ha salvado a mí y a vós.

Nosotros dezimos:
Vós fustes nuestro consuelo,
reparo de nuestro bien;
vós, Señora, sois por quien
ganamos agora el cielo.
Bienaventurado suelo,
pues que vós
paristes en él a Dios.

Habla nuestra Señora.
Aquel Dios que nos cobija,
por el pecado del padre,
de su sierva hizo madre,
siendo su madre su hija.
Assí que yo fui vasija
en que Dios
(21ʳa) tomó la muerte por nos.

Nosotros.
Vós sois bien de nuestro mal,
remedio de nuestra pena,
de toda limpieza llena,
sin pecado original.
¿Quién puedo ser, reina, tal
como vós,
Virgen y Madre de Dios?

Nuestra Señora.
Yo soy la que tengo oficio
para ganaros perdón
de aquél que passó passión
sin culpa ni maleficio.
Vuestro el pecado y indicio,
y quiso de Dios
pagar la pena por vós.

Nosotros.
Vós sois por quien fue quitado
el poder del enemigo,
vós sois la que sois abrigo
del que está desabrigado.
Por vós se quitó el pecado
de los dos
primeros que hizo Dios.

La Virgen María.
Él por su gran merescer,
por quitar el cativerio,
mostró en mí tan gran misterio,
por mostrar más su poder.
55 Que quiso de mí nascer,
siendo Dios,
por poder morir por nos.

Nosotros.
Vós sois el templo y morada
do todo nuestro bien mora,
60 de tristes procuradora,
de ante sécula criada.
A quien vino el embaxada
cuando Dios
todo junto cupo en vós.

Nuestra Señora.
65 Yo soy aquel santo templo
que él quiso santificar,
(*21ʳb*) en que pudiesse morar
aquel Dios en quien contemplo.
Y dexonos por enxemplo,
70 siendo Dios,
querer ser ombre por nós.

Nosotros.
Vós sois nuestro bien complido,
do nuestros bienes están,
a quien se humilló Sant Juan
75 ante que fuesse nascido.
No fue Sant Juan el cos vido,
sino Dios,
que todo nasció de vós.

Nuestra Señora.
Nasció porque avíe de ser
80 complida la profecía:
que lo que muger perdía,
que lo cobrasse muger.
Quiso y púdolo hazer
como Dios
85 y en la muerte como vós.

Nosotros.
Vós sois la que lo paristes
en el pobre portalejo
y después, al santo viejo,
en el templo le ofrecistes.
90 Y sois vós la que lo vistes,
entre dos,
muerto delante de vós.

Nuestra Señora.
Yo soy la que lo mirava
y la que más lo sentía.
95 Lo que a su carne dolía,
dentro, en mi alma, llagava.
Y en membrarme que quedava
ombre y Dios,
aconsoleme con vós.

Nosotros.
100 Vós sois la que sois aviso
del que está desconsolado,
y al que está más apartado
le ganáis el paraíso.
Y sois vós la que Dios quiso,
105 siendo Dios,
(*21ʳc*) tomar tal deudo con vós.

Nuestra Señora.
Yo soy la que recebí
el ángel con mi consuelo,
las rodillas en el suelo,
110 los ojos donde nascí.
Y espanteme que me vi
como vós
y verme madre de Dios.

Nosotros.
Vós sois la que nos desata
115 del poder de Lucifer
y la que puede hazer
el lodo más que la plata.
Y el pecado que nos mata
matáis vós
120 con peticiones a Dios.

Nuestra Señora.
Yo quito vuestros pecados
con mi continuo rogar,
porque os pudisse llevar
para do fustes criados.
125 Porque después de llegados
veáis vós,
qué es ver la cara de Dios.

Nosotros.
Pues se prueva por razón
que es vuestra nuestra victoria,
130 llévanos [a] aquella gloria
de vuestra contemplación.
Porque con tal devoción
plega a Dios
mostrarnos a Él y a vós.

Nuestra Señora.
135 Plega a Dios que tal os haga,
cual yo quería hazeros,
porque pudiesse poneros
donde más os satisfaga.
Mostrándoos aquella llaga
140 de aquel Dios
que quiso morir por nos.

Identificación:

ID 6073, 'Dezidnos, Reina del cielo' [11CG, fol 20^{v}; *CsXV*, 5: 156].

FD 0874, *Cancionero*, II: 483.

ID 6074, 'Sois vós, Reina, aquella estrella' [11CG, fol 20^{v}-21^{r}; *CsXV*, 5: 156-58].

FD 0874, *Cancionero*, II: 483-85. Deyermond, *A-32*, 29.

Atribuciones y citas:

Atribuido a Nicolás Núñez por Menéndez y Pelayo, en *Antología*, V: 96-97. En MH2 Hay una composición atribuida falsamente -según mi parecer- a Juan Álvarez Gato que lleva el emcabezamiento: 'A la sonada de "Nuevas te traigo carillo' [ID 3168 T 3169, 'Dezidme Reyna del çielo', MH2, fol 68^{r-v}; *CsXV*, 1: 578-79] (Márquez 1960, 248-490). *FD* 0137.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.
Guirlanda esmaltada a y b, de Juan Fernández de la Constantina, 15 (núm. 20, fol 8^{v}a- 9^{v}b). [13**FC*).

El v. 41 dice: 'Vuestro el pecado y jndicio', respetamos la forma. Foulché-Delbosc: dice 'judicio'.

Observaciones:

El *Cancionero general* de Hernando del Castillo se inicia con el grupo de *obras de devoción*, abriendo con la declaración: 'obras de Nuestra Señora / sin cuyo favor ningún principio / medio ni fin puede ser dicho bueno'. Un total de 46 componen las *obras de devoción* entre las que encontramos tres de Nicolás Núñez; siendo Juan Tallante, con 16, el poeta con mayor representación en esta parte; junto a éstos también están el Marqués de Satillana, Tapia, Hernán Pérez de Guzmán y Sazedo. Del total de las *obras de devoción*, una tercera parte son las dedicadas a la Virgen María; el resto se refieren a la Cruz, la Pasión, los

Salmos, la Trinidad, algunas glosas a diversas oraciones, el pecado original, glosas a santos y al sacramento de la eucarista y de la confesión.

Las dos principales afirmaciones que se quieren mantener y que repetidamente aparecen en las diversas composiciones de las dedicadas a la Virgen son, por un lado, la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios, por otro, su figura como abogada, mediadora y defensora del hombre.

Pudiera verse en aquella repetitiva afirmación la victoria de las ideas de los franciscanos frente a a la de los dominicos, 'acérrimos enemigos del dogma de la Inmaculada Concepción' (Lida 1966, 103).

La composición de Nicolás Núñez es una amplia doxología mariana en la que se compendia la mariología del siglo XV, cuya máxima afirmación llega a ser la paradójica creencia de que en la Virgen se une el ser 'hija y madre de Dios' (v. 3), 'de su sierva hizo madre / siendo su madre su hija' (vv. 25-26). Esta afirmación es heredera de una tradición que queda reflejada por don Juan Manuel, ferviente devoto de la Virgen María, en obras como el *Conde Lucanor*, el *Libro de los Estados* o el *Tratado de la Asunción*:

> Et assí fue, que nunca ante nin después, pudo seer ninguna muger bien aventurada; ca por las vondades, et señaladamente por la su grand omildat, meresçió seer madre de Dios et reyna de los çielos et de la tierra et seer Señora puesta sobre todos los choros de los ángeles (Blecua 1969, 255).

Junto a esta afirmación hay otras que forman conocida y poética letanía: templo, morada, estrella, ..., fórmulas todas ellas sacadas del Misal Romano. O aquellas otras que forman parte de dogmas de fe, constituciones de concilios como: 'camino de redención', 'mediadora de la salvación' (vv. 114-27). Es cierto que algún dogma, como el de la Inmaculada Concepción no se llega a fijar sino en el siglo XIX, pero ya se puede leer un claro 'sin pecado concebida' en los vv. 32-33: 'De toda limpieza llena / sin pecado original'. Esta es la respuesta que está buscando el interpelador al comienzo del poema: ¿... parió siendo doncella?. El tema de la virginidad antes del parto, en el parto y después del parto es una de las

prerrogativas marianas más decatadas por la iglesia católica, tema que en Nicolás Núñez parece quedar claro, aunque 'un estudio del planteamiento doctrinal de las piezas navideñas de Juan del Enzina, Lucas Fernández y Torres Naharro, con sus polémicas tejidas de rústicas reticencias en torno a la virginidad, nos lleva a pensar que el dogma encontraba aún en los sectores populares reservas expresadas con ironía' (Álvarez 1976, 122).

Otro tema mariológico, también heredado posiblemente de Fray Ambrosio, es el que se expresa en los vv. 114-17: 'Vós sois la que nos desata / del poder de Lucifer', resaltando la antítesis anterior Eva-Virgen, con otra más profunda: camino de perdición ('lodo')-mediadora de salvación ('plata'). También de Montesino es probable que retomara fórmulas como 'Vós sois' de la pavana 'A Vós, virgen, pura estrella'; por ejemplo, en el verso 60 podemos leer: 'La hora e limpieza de vós, hija y madre', idea que como decía antes está presente en la teología mariana de la época de los Reyes Católicos y que Núñez vuelve a retomar en 'Estas oras rezaréis', profundizando más en la relación de la Virgen con la Trinidad, en vistas de la concepción virginal: 'Aquélla que es nuestro manto, / que nuestros males cobija, / gloria del bien que aquí canto, / hecha del Espíritu Santo, / esposa de Él y su hija' (vv. 250-54).

Se enuncian también temas clásicos por antonomasia: Por la encarnación, pasión y muerte de Jesucristo el hombre se libera del pecado de Adán; idea que resumiría la teología paulina y que se condensa en: Si por un hombre entró el pecado en el mundo, por otro viene la salvación.

En general, podemos decir que en esta época la teología experimenta una reflexión mucho más profunda. La Virgen no aparecía sólo como hacedora de milagros, sino como una mediadora, mucho más humana en su ternura maternal, como una nueva Eva asociada a la obra divina de la redención.

Así esta composición se inserta dentro de una tradición panegírica y en un ambiente cortesano regido por franciscanos, en que se exalta lo divino desde la simplicidad de los elementos, como por ejemplo en la comparación del verso 27: 'Assí que yo fui vasija'.

La larga glosa desarrolla el único tema que presenta la retórica pregunta del villancico. Veinte coplas, divididas en dos grupos: 'Nosotros' y 'Nuestra Señora'. Después de una mínima narración de hechos: nacimiento, presentación en el templo, crucifixión entre los ladrones, y de describir el sufrimiento de la madre que está junto a la cruz, narra la anunciación (vv. 107-13). Terminando con la invitación a la devoción mariana: 'Llévanos a aquella gloria de vuestra contemplación. Porque con tal devoción / plega a Dios / mostrarnos a Él y a Vós' (vv. 130-34).

Veinte coplas que tiene la forma: abbaa**cc** (8888**48**). Los dos últimos versos de cada copla son la vuelta del villancico (trístico de pie quebrado). Toda la composición mantiene una gran regularidad métrica, la única irregularidad se da en la estrofa sexta en que el verso de pie quebrado tiene cinco sílabas en vez de la regularidad de cuatro ('y quiso Dios', v. 42). Otra regularidad más es que la vuelta de las ocho primeras parejas de coplas siempre se termina exaltando y proclamando, ora el 'Misterio de la Encarnación', ora el de la 'Redención'. Las dos últimas parejas son un invitatorio a la devoción mariana como mediadora de la redención. En esos dos versos finales se utilizan: *Dios* como palabra final de rima (excepto en una copla), y después unas veces se utiliza *nós*, otras *vós* y raramente *dos*.

V. 3. 5. Texto:

(148ʳc) **Otro villancico del Comendador Estúñiga**

¿Cómo se puede partir
quien a vós vido,
si el seso no ha perdido?

Yo de ver vuestra figura,
aunque de ella soy indigno,
he trocado mi camino
por el de la sepoltura.
Y tengo por más ventura
ser perdido
por vós, que no ser partido.

Porque vuestro merescer
(148ᵛa) tiene en sí tanta victoria,
que haze la pena gloria
y descansa el padescer.
Assí que quiero perder
el sentido
por llamarme bien perdido.

Y vuestro merescimiento
da con su gran perfectión
en la pena el galardón
y en la llaga el sufrimiento.
Assí que queda contento
el perdido
y quexoso el que no os vido.

Aunque me veo mortal
no me quexo, ni sé a quién;
que el mayor bien de mi bien
es estar mal de tal mal.
Mas el coraçón leal,
como herido,
se quexa de vuestro olvido.

No porque se mudará
mi fe de vuestro servicio,
que si la muerte codicio
la vida lo pagará.
Mas quien mi muerte verá
si a vós vido,
verá que no voy perdido.

Cabo.

¿Quién será tan enemigo
que viendo su bien en calma
quiere dexar acá el alma
y el cuerpo llevar consigo?
Antes desde aquí me obligo
a ser vencido,
muerto y nunca arrepentido.

Identificación:

ID 0848, '¿Cómo se puede partir?' [11CG, fol 148ʳ-ᵛ; *CsXV*, 5: 362. LB1, fol 44ʳ; *CsXV*, 1: 183]. En PS1 37, fol 36ᵛ-37ʳ; *CsXV*, 3: 49; sin encabezamiento.

Deyermond, *D-4*, 33 y nota 31 de la p. 36.

Atribuciones:

Tanto Deyermond como Dutton dudan en atribuir este villancico a Nicolás Núñez.

Cancioneros:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

El texto de *LB1* dice:

Villançico.
¿Cómo se puede partir
quien a vós vido
si el seso á perdido?

Porque vuestro mereçer
5 tiene en sí tanta vitoria
que haze la pena gloria
y el descanso padeçer.

Como se puede observar es una reducción del anterior, conteniendo los versos 1-3 y 11-14.

Pliego suelto:

+ Pliegos de la Biblioteca Nacional.

Se encuentra en el pliego suelto titulado: 'Aquí comiençan muchas maneras de copplas y villancicos de muchos auctores' (*Diccionario*, 667: 404). En él se atribuye el villancico al Comendador Estúñiga y faltan los versos del 'Cabo' -vv. 39-45- (*Pliegos Poéticos Góticos* 1957, II: 119-20).

En este mismo pliego se encuentra otra obra atribuida a Nicolás Núñez -vista más arriba-: las coplas 'Y puesto que yo pudiesse' y el villancico 'Bevir yo sin vós'.

Variantes con PS1:

El manuscrito *Jean Masson 56* de la École Nationale Supérieur des Beaux-Arts, presenta una versión reducida de 17 versos, que contiene la cabeza y la primera y segunda coplas con algunas variantes:

¿Cómo se puede partir
quien a vós vido,
si el seso no ha perdido?

Yo de ver vuestra fegura,
aunque de ella soy indino,
he trocado mi camino
por el de la sepultura.
Y tengo por mejor cura
ser perdido
por vós, que no ser perdido.

¿Quién será tan enemigo
que viendo su bien en calma
quiere dexar acá el alma
y el cuerpo llevar consigo?
Yo dende aquí me obligo
a ser perdido,
muerto y nunca arrepentido.

V. 4. DECIRES. DECIR A PREGUNTA.

Sólo tres composiciones ('decires') hemos incluido en esta sección, que no ofrecen dudas sobre la autoría de Nicolás Núñez. Una sección breve en cuanto al número de composiciones, pero la mayor respecto al número de versos que contiene: algo más de cuatrocientos versos.

Es la composición 'estas oras rezaréis' a la que me presto más atención por ser la que cualitativa y cuantitativamente es más representativa de Nicolás Núñez y de la poesía cancioneril del siglo XV. En esa composición se suman las cualidades que caracterizan de una forma genuina a la poesía de *cancionero* en sus últimas etapas: la poesía como juego, expresado éste en el uso de los dobles sentidos e inundando con ello los tres campos en los que batalla la poesía cancioneril del XV: cortés-religioso-sensual. 'Estas oras rezaréis' representa el punto desde donde se puede tener una visión caleidoscópica de la poesía de Nicolás Núñez. Es el punto de unión de una tradición que entronca, por ejemplo, a Andrés el Capellán con Juan Ruiz; que participa de la batalla feminista / antifeminista de nuestro siglo XV en la que se encuentran nuestros más destacados nombres: Alfonso Martínez de Toledo, Luis de Lucena, Fernando de Rojas, Rodríguez del Padrón ... con un largo etc. .

Las tres composiciones abordan diferentes líneas. En la primera, 'Querer dar loança ...', se mezclan los elementos religiosos y caballarescos formando una amplia metáfora.

La segunda está preñada de connotaciones sensuales y participa de toda un proceso, tanto en cuanto a la forma compositiva, como a los contenidos. Es la fusión entre la tradición religiosa y la práctica amorosa, en la que participan muchas de la composiciones líricas (ya vimos en el capítulo III una pequeña muestra) y de las 'novelas sentimentales' desde el *Siervo libro de amor*.

La última composición de Nicolás Núñez que incluyo en este apartado es muestra de jocosidad que caracteriza a algunas de las composiciones de este último período.

V. 4. 1. Texto:

Otra obra de Nicolás Núñez en loor de Sant Eloy.

(16ᵛa) Querer dar loança do tanto bien sobra,
de vós, Eloy santo, señor muy loado,
simpleza parece y casi pecado,
sin dar vós la gracia poner yo la obra.
5 Y pues con ésta el yerro se cobra,
seguir quiero siempre con fe lo que sigo:
contando la justa de vuestro enemigo,
do fue derribado con mucha çoçobra.
Los ángeles ivan tañendo trompetas
10 y los atabales los Santos Profetas.

El juez fue muy justo, que estuvo presente
en esta sentencia, que es Dios infinido;
y a aquél a quien viesse de más merescido,
[a] aquél diesse el precio de más excelente.
15 Guardaba la forma que tal ley consiente
entre las batallas, según es escrita:
le diessen al bueno la gloria infinita
y al otro, por gloria, la pena hirviente.
La cruz çimera y el mote dezía:
20 ninguno se pierde que en éste se fía.

(16ᵛb) Y fueron las armas de fe pura y fuerte
y de fortaleza labrado el escudo;
a tal, que el contrario por fuerça no pudo
romper con encuentro, por ser de tal suerte.
25 Llevava la lança porque se concierte,
con el arnés, todo de pura justicia;
do el falso dañado tenía cobdicia,
huirse del campo temiendo la muerte.
Y los paramentos llevava bordados
30 de clavos y espinas, martillos y dados.

Roquete de puntas con fuerte arandela
llevó de prudencia, por bien derriballo;
temprança llevava de rienda al caballo,
por tal que passasse más junto a la tela.
35 De amor y esperança al freno y espuela,
por más firme presto passar el camino;
con guía del ángel, que fue su padrino,
aquél de contino nos guarda y nos vela.
Passó tres carreras en esta conquista
40 y en la postrimera quitole la vista.

(17ʳa) Con caridad iva venciendo el recelo,
según que fue cierto y en esto me fundo:
venciendo por fuerça la fuerça del mundo
cayó el adversario sin fuerça en el suelo.
45 La gloria ganada de tanto consuelo,
(17ʳb) quedó el enemigo vencido y confuso
y diole por pena la pena que puso,
dexolo en la tierra, subiose en el cielo.
Assí, fenesciendo quien nunca fenece,
50 está [a]posentado a donde meresce.

Identificación:

ID 6063, 'Querer dar loança do tanto bien sobra' [11CG, fol 16^{v}-17^{r}; *CsXV*, 5: 148].

FD 0873, *Cancionero*, II: 483. Deyermond, *A-28*, 28.

Atribuciones y citas:

Todos atribuyen con seguridad este *decir* a Nicolás Núñez. En el índice de obras al comienzo de *11CG* Hernando del Castillo dice: 'Coplas de Nicolás Núñez en loor de San Eloi'.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

Observaciones:

Entre las obras de 'devoción' del *Cancionero general* cuatro son las dedicadas a loar a diferentes santos: Ginés de Cañizares dedica una a la santa de Siena (Santa Catalina) y Hernán de Guzmán una a San Dionisio y otra a San Gil.

San Eloy de Chatelac es el santo loado en esta composición de Nicolás Núñez. Santo cortesano, patrón de plateros, orfebres y bruñidores, cuyo nacimiento se establece hacia el año 590 y su muerte el uno de diciembre del año 659 o 660.[145]

En este poema de arte mayor (dodecasílabos), con cinco estrofras cuya fórmula general es ABBA / ACCA / DD, se ponen al servicio de un mensaje cristiano los elementos de las justas y torneos. Así tenemos: mote y cimera en el yelmo, el escudo labrado, la lanza, el arnés, los paramentos bordados, el roquete de puntas, la arandela, la rienda, el freno, la espuela y la tela. Todos ellos signos y representaciones de virtudes y atributos cristianos: fortaleza (escudo), justicia (lanza y arnés), prudencia (roquete de puntas con arandela), templanza (riendas), amor y esperanza (freno y espuela) (para todos los elementos bélicos véase Riquer 1987 y Blair 1958).[146] Además podemos ver toda la iconografía de la Pasión: cruz, clavos, martillos, espinas y dados; y por último: ángeles, y profetas que tañendo trompetas y percutiendo atabales preceden a la corte celestial, cuyo máximo juez pronuncia la sentencia para el vencedor y perdedor del encuentro: la *gloria infinita* y la *pena hirviente*. Nada más apropiado para un santo orfebre y cortesano que esta composición, en la que dichas características se unen en la actividad favorita de la nobleza del siglo XV: las justas.

Palabras como: *justa*, *encuentro*, *derribar*, *fe*, *arandela*, *tela*, *pena* o *gloria* no son, esta vez, eufemismos. En este contexto huelgan las palabras de 'dos cortes' y los juegos de dobles sentidos.

A propósito de este poema Menéndez y Pelayo comentaría: 'Núñez debe de ser uno de los ingenios más modernos del *Cancionero*, a juzgar por el empleo que hace de una nueva

---

[145].- Todo un retablo del siglo XV, de autor anónimo, procedente del pueblo de Saturi, que actualmente se conserva en el Museu Nacional de Càller (Sardenya), muestra la vida del santo (Riquer 1964, 194). Para una amplia hagiografía se puede mirar la entrada en la *Enciclopedia universal ilustrada* (*Enciclopedia* 1958, 806-08).

[146].- Sobre las virtudes cardinales (justicia, prudencia, fortaleza y templanza) existe una composición de Fernán Pérez de Guzmán, dirigida al Marqués de Santillana: 'Si no me engaña el efecto' [ID 0090, 11CG, fol 34^{v}-36^{v}; *CsXV*, 5: 175], no se recoge el texto.

forma de estancias de arte mayor, que sólo hallamos en poetas de la última época trovadoresca, por lo general valencianos y aragoneses' (Deyermond 1989, 28).

V. 4. 2. Texto:

(179ᵛ) **Aquí comiençan las obras de Nicolás Núñez. Y esta primera es una que hizo a una señora, en que le da forma como en estas coplas como en oras, pueda rezar porque una muger de su casa lo avía rebuelto con ella, y dize:**

(179ᵛa) Estas oras rezaréis
vós de quien nunca me libro,
pues que tan bien las sabéis,
mejor que las que tenéis
5 escritas en vuestro libro.
En estas veréis pintadas
mis quexas nunca quexadas,
de vuestra causa venidas,
que aunque tuviesse mil vidas
10 devrían ser acabadas.

Rezadas con tal concierto,
pues que mi mal lo concierta,
que quede mi fe despierta;
que si el cuerpo queda muerto,
15 el alma no quede muerta.
Porque de esta pena tal
queda la vida mortal,
viendo el dolor tan sin medio,
que aunque viniesse el remedio
20 no podríe sanar el mal.

Comiençan las oras.
A los maitines rezad
los salmos de penitencia
en pago de mi verdad,
porque vuestra crueldad
25 satisfaga su conciencia.

No rezéis más oración,
porque passe el coraçón
a mi pena dolorida;
no viéndoos desgradescida
30 reciba consolación.

Laudes.
(179ᵛb) A laudes rezad contino
el Credo, porque creáis
que la vida que me dáis
va, señora, de camino
35 do nunca más la veáis.
De que oviéredes acabado,
no se olvide mi cuidado,
pues esta ley es guardada,
que a quien no meresce nada
40 que es pecar dalle pecado.

Prima.
A prima, cuando amanesce,
reza la Salve Regina;
aquélla que os hizo digna
del valer que más meresce
45 y de mi mal disciplina.
Y rezada, os retrae
a contemplar en mi fe,
sin oir nuevas consejas;
que quien oye a malas viejas,
50 nunca llora sin porqué.

Tercia.

Rezaréis missa mayor
a tercia porque es la orden,
haziendo mi mal menor,
porque mi triste dolor
55 no ordene más mi desorden.
Y con aqueste rezar
podéis, señora, acabar
mi pesar y mi tristeza,
con tal que vuestra crueza
60 no quiera perseverar

La Missa.

(179ᵛc) Hazed dezir por virtud,
pues tantos males sostengo,
en pago de ingratitud,
una missa de salud
65 para mí, que no la tengo.
Y si fuere menester
algo para el ofrescer,
ofresced al sacerdote
la crueza del açote
70 de vuestro desgradescer.

Si acabada de dezir
os pidiere la pitança
dalde en pago mi morir,
pues que a mi triste bevir
75 no queda más esperança.
Y porque le satisfaga
la manzilla de mi llaga,
dalde en pago mi cuidado;
que él irá tan bien pagado,
80 que reniegue de la paga.

La Confissión.

En la confissión dezí:
yo no conosco que te erré
en todo cuanto hablé,
después que ya conoscí
85 la firmeza de tu fe.
Que pequé con el oir,
oyendo de ti dezir
males, sabiendo lo cierto
de cuya causa estás muerto
90 y yo sin arrepentir.

Los Quiros.

(180ʳa) Por vós y por mí rezá
los Quiros por lo que dizen,
porque males me atizen;
porque los bienes que me da,
95 en mi desdicha desdizen.
No porque os he visto dar
otro bien sino penar,
con que mi mal satisfaga;
pues cuando es mala la paga
100 más valdría el no pagar.

La Gloria.

Cuando dixéredes la gloria,
rezá mi bien en mi pena,
que aunque la tenga por buena,
no se olvida la memoria
105 que mi passión no es agena.
Porque aunque quiera fengir,
que por bien de lo sufrir,
es el dolor tan sin calma
que hiere dentro, en el alma,
110 lo que aquí puedo dezir.

La Epístola.

La epístola rezará
después de rezado esto
y estas palabras dirá:
la que mala vida da
115 la paga terná bien presto.
Y aunque no os merescido
verme más favorescido,
no es mucho que lo hagáis,
porque nunca lo pidáis
120 como yo triste lo pido.

El Evangelio.

El evangelio diréis
de Dios, pues que fuestes digna
de alcançar lo que queréis,
aunque en el mismo veréis
125 que es ir contra su doctrina.
Porque la mucha humildad,
nunca daña la bondad;
antes cresce más su llama,
que más mal suena la fama
130 de la mala voluntad.

El Credo.

(180ʳb) Rezad el credo romano,
vós que tovistes ventura;
viendo que está en vuestra mano.
hazerme muerto de sano,
135 darme plazer o tristura.
Y pues que todo consiste,
el bien o mal que me viste,
en vuestra mano y poder,
es razón de lo hazer
140 por no hazerme tan triste.

El Profacio.

Y rezad con tal concierto,
cuando oyéredes el profacio,
pues que sois todo el palacio;
que al que viéredes casi muerto
145 no déis la vida despacio.
Y si viene el socorrer
cuando ya no es menester,
la diligencia es perdida,
porque se pierde la vida
150 cuando se pierde el plazer.

Los Sanctus.

Los santos, porque en el cielo
cantan todos con porfía,
rezaldos, señora mía,
en memoria que en el suelo
155 sois mi pesar y alegría..
Porque queda mi penar
viendo mi desesperar
y el mal de que me fatigo,
que aunque mil vezes lo digo,
160 cien mil se deve quexar.

Al alçar.

Alçando aquel bien do mora
nuestra alegría sin par,
dezí tres vezes, señora:
yo maldigo aquella ora
165 en que te hize pesar.
Y hiriéndoos en el pecho
dezí, pues pido derecho,
las dos rodillas hincadas:
yo maldigo las pisadas
170 que he dado en darte despecho.

El Pater Noster.

(180rv) El *Pater Noster* diréis
la mano ante la boca,
porque en él os acordéis
de la piedad muy poca
175 que de éste, vuestro, tenéis.
Porque por allí salió
la razón con que murió
mi verdadera alegría;
pues dalle vida podría
180 la que la muerte le dio.

Los Agnus.

En los *Agnus* no se olvide
mi dolor que no sossiega,
dando paz al alma ciega;
aunque el remedio que pide
185 mi desventura lo niega.
Y si vo deste ruido,
muerto el cuerpo y no el sentido,
yo sabré tan bien velar,
que aunque me quierán matar,
190 me maten apercibido.

El 'Ita missa'.

A *ite missa*, silencio
tened vós, a quien yo alabo,
acordándoos que me venço;
que si malo fue el comienço,
195 que no sea tal el cabo.
Porque os acordéis allí
cuanta alegría perdí
de que cobré mi querella,
y en ser vós la causa de ella
200 nunca más me arrepentí.

La Bendición.

Si echare la bendición
el que la missa cantare,
en pago del galardón,
guardad para mi passión
205 la parte que os alcançare.
Porque está tan fatigada
y vós tan poco menguada
de bendición y malicia,
que mal paresce cobdicia
210 do está la gracia doblada.

(180va) **Buelve a las oras.**

Acabado de hazer
esto, por darme victoria,
aunque no sepa que es gloria,
bolveros éis a leer,
215 señora, aquesta memoria.
Porque después de leida
y mi pena conoscida,
nos dexaréis de culpar;
porque no está en el matar
220 la victoria de la vida.

Al sesta.

Aquella oración de Dios
rezad sesta, porque os prive,
por aquel sicut at nos,
lo que queréis para vós,
225 quered para quien os sirve.
Porque rezar la oración
no aprovecha al que la haze,
si en ella no satisfaze
a quien tiene obligación.

Nona.

230 Rezaréis, rezando nona,
las oras de los finados,
aunque no ganáis corona
tener mi triste persona
en cuenta de los passados.
235 Que dar pena por servicio,
en pago del beneficio,
no está en esto la bondad;
que la mucha crueldad
no es de los buenos oficio.

Bísperas.

240 Bísperas podéis rezar
el salmo que es nuestra lumbre,
porque este mismo os alumbre
a dar vida y no matar,
que assí se gana la cumbre.
245 Que no es esfuerço vencer
al que quiere obedescer,
sino al que no está vencido,
porque de aqueste ruido
la ganancia es el perder.

(180ᵛb) **Cumpletas.**

250 Rezaréis en las cumpletas
la confessión general,
porque paresce muy mal
ser las culpas muy secretas,
siendo el caso criminal.
255 Y pues el daño es presente,
no hecho por acidente,
no se deve perdonar;
porque el que quiere matar
sin matar, mata la gente.

La oración.

260 Aquélla que es nuestro manto,
que nuestros males cobija,
gloria del bien que aquí canto,
hecha del Espíritu Santo,
esposa de Él y su hija.
265 Rezaréis con devoción,
cuando oyéredes la oración,
las rodillas en el suelo,
porque venga mi consuelo
do viene mi perdición.

270 Y las oras acabadas,
rezadas como aquí digo,
serán las culpas pagadas;
que las entrañas dañadas
hazen del siervo enemigo.
275 No porque espero morder,
aunque me vea perder
a quien tengo por señora,
que aunque mi mal empeora
lo tengo de obedescer.

Cabo.

280 Y con ésta me despido,
no por buscar otro puerto,
mas porque del mal ruido
mas vale salir herido,
señora, que tarde y muerto.
285 Porque de aquestos enojos
y pesares a manojos,
quedé con tal padescer,
que nunca veré muger
que no me cubra los ojos.

Identificación:

ID 6621, 'Estas oras rezaréis' [11CG, fol 179^{v}-180^{v}; *CsXV*, 5: 426-29].

FD 0858, *Cancionero*, II: 478-81. Deyermond, *A-26*, 27.

Ediciones:

Cancionero general. Valencia, 1511.
Cancionero general. Valencia, 1514.
Cancionero general. Toledo, 1517.
Cancionero general. Toledo, 1520.
Cancionero general. Toledo, 1527.
Cancionero general. Sevilla, 1535.
Cancionero general. Sevilla, 1540.
Cancionero general. Amberes, 1557.
Cancionero general. Amberes, 1573.

Atribuciones y citas:

Es con seguridad de Nicolás Núñez. Son varios los autores que se han acercado a esta obra: Menéndez y Pelayo, María Rosa Lida, Blanca Periñán y Jane Yvonne Tillier. Deyermond hace un breve resumen de las opiniones vertidas en torno a esta composición:

> Menéndez y Pelayo described this as 'una irreverente parodia', and nearly half a century later María Rosa Lida took a similar line, including the poem in a list of examples to illustrate her statement that 'A la misma esfera sacroprofana pertenece la poesía que total o parcialmente cita o parodia textos sagrados o trozos de la liturgia'. Looking at the Mass section of the poem, Blanca Periñán concluded that 'Resulta en conjunto más sacrílega que las dos examinadas [the *Misas de amor* of Juan de Dueñas and Suero de Ribera], por lo ingenioso de algunas expresiones'. This consensus is successfully challenged by Jane Yvonne Tillier, who finds that Nicolás Núñez's work 'seems to have no interest in desecrating its source'. She describes it as 'one of the most subtle extended examples of the secular use of the externals of Christian devotion', and concludes her detailed analysis thus: 'Núñez is not parodying the use of the Book of Hours. He is exploiting the practice allegorically, seeing in it a suitable form for representing

what he is demanding of his lady, that is her concentration of thought and feeling on him, through expressions of penitence and charitable concern. As with other poems considered here the text represents something of an indictment of love and of the relationship of lovers'. (Deyermond 1989, 27)

Tillier se vuelve a ocupar de esta composición en otro momento (Tillier 1986), no variando su punto de vista, es decir, no viendo la relación que a nuestro parecer existe entre religión y erotismo, idea que ya fuera resaltada en el debate de aquella sesión en el congreso de Edinburgo.[147]

No quiero repetir aquí las ideas que ya destacara, cuando analice con detenimiento esta composición (Moreno 1991), ni tampoco lo ya expuesto en el capítulo II en el apartado de esta tesis: *El lenguaje religioso en la poesía de amor cortés durante el siglo XV.* Pero bien valdrá un rápido resumen de ello para comprender este largo poema.

Nos situamos ante una composición que pertenece a una tradición inaugurada en España por Juan Ruiz (Lecoy 1938, 219-20): la parodia de textos litúrgicos.[148] Pero entre la parodia del rezo de las horas de Juan Ruiz o las *Misas de Amor* de Suero de Ribera o Juan de Dueñas y 'Estas oras rezaréis' existe una diferencia: tanto el uso del lenguaje en nuestra obra, como las referencias litúrgicas citadas, están haciendo uso del manido recurso de la ambigüedad; no hay un uso directo de frases litúrgicas, sino de las palabras de dobles cortes y conceptualizaciones. Si en los primeros se quiere provocar la carcajada y el escarnio, Núñez se recrea en la retórica búsqueda del equívoco:

Bísperas.

240 Bísperas podéis rezar
el salmo que es nuestra lumbre,
porque este mismo os alumbre

---

[147].- Es, quizás, un tanto exagerado decir que Tillier no vea tal relación; aunque, tras el argumento de que no entrañe forzosamente una actitud irreverente o paródica pueda entenderse de esa manera.

[148].- Desconozco si existe algún texto hispanolatino anterior al *Libro de buen amor*. Quizás sería mejor decir que es una tradición inaugurada en castellano por Juan Ruiz.

a dar vida y no matar,
cassí se gana la cumbre.
245 Que no es esfuerço vencer
al que quiere obedescer,
sino al que no está vencido,
porque de aqueste ruido
la ganancia es el perder.

Nunca vi sacristán que a viésperas mejor tanga
todos los intrumentos tocas con chica manga
la viene a tus viésperas, por bien que se arremanga,
con Virgam virtutis tu[a]e fazes que de aí retanga
(Ruiz 1974, 145-46, estrofa 384).

Nuestra composición está taladrada de conceptos ambiguos: *Medio-remedio*, *horas*, *palacio*, *cobro-paga*, *concierto-concierta*, entre otros (en el apéndice I de esta tesis explico ampliamente el ambiguo significado de *medio* y *remedio*). Si a ellas unimos otras como *muerto/a* o *conciertola*, la conclusión será obviamente que nos encontramos ante una composición de dobles entradas.

En las páginas que siguen me detengo en el comentario y comprensión de algunas de esas palabras con dobles sentidos: *Hora*, *palacio*, *ruido*, *paga*:

***Hora*:**

'Estas oras rezaréis' v. 1 :

La palabra *hora* tiene, según algunos autores un significado secreto. 'Rezar las oras' es realizar el acto sexual según el *Libro de buen amor*: 'Rezas muy bien las oras con garçones golfines / cum his oderunt pacem fasta que el salterio afines' (Ruiz 1974, 138-39, estrofa 374). Es decir con los que quieren la guerra y la 'porfía', que es lo mismo (en uno de los dobles sentidos) que combate sexual.

También se puede ver con idéntico significado la esparsa de Antonio de Velasco: 'Las oras que son passadas', ID 6816 [14CG, fol 50^{v}; *CsXV*, 6: 88]:

50^{v}b **Esparsa suya porque su competidor le dio a su amiga unas horas.**
Las oras que son passadas
en mis males años fueron,
las que a vós, señora, os dieron
pudieron ser muy pintadas,
5 mas muchas faltas tuvieron.
Las horas de merescer
son las horas de tristura,
que ante vuestra hermosura,
señora, no puede ser
10 ninguna buena pintura.

De ésta comenta Ian Macpherson: 'Se representa un epigrama sugerido por un estímulo visual externo: el regalo de un libro de horas hecho a una dama por un rival en amor inspira un poema sobre el doble sentido del vocablo oras' (Macpherson 1984, 97). En el caso de Nicolás Núñez estoy plenamente convencido del doble significado que este libro de horas encierra. Nuestro autor está dependiendo de una tradición literaria que conocía. Desde el primer momento, la figura de la intermediaria nos pone sobre aviso, una malmetedora que no ha tenido en este caso a su amiga 'preparada', caso contrario de lo que hiciera Celestina o la vieja de Juan Ruiz: 'que la vieja te tiene a tu amiga presta' (Ruiz 1974, 144, estrofa 381). Examinemos otra estrofa:

230 Rezaréis, rezando Nona,
las oras de los finados,
aunque no ganáis corona
tener mi triste persona
en cuenta de los passados.

235 Que dar pena por servicio,
en pago del beneficio,
no está en esto la bondad;
que la mucha crueldad
no es de los buenos oficio.

Poco entenderemos estos versos si a lo que hemos dicho de ellos no unimos nuestro conocimiento del significado de la hora nona. Siendo una hora específica del rezo del breviario, se encierra también una connotación erótica:

> A dicha hora, que coincidía con el atardecer, se abrían las moradas de las meretrices, una vez ya recogidos en sus hogares los menores, para que pudieran acudir allí los clientes jóvenes y adultos. Por eso a las mismas se les conocía como 'nonarias'. Entonces, como hoy en día, se paseaban a partir de ese momento frente a las casas de citas y por las calles adyacentes a tales lugares de diversión. Ir a rezar a la hora de nona encierra, por tanto, una clara connotación de tener relaciones sexuales. (Reynal 1988,71-72)

Qué mejor ambigüedad que rezar 'las oras de los finados' a 'nona' sin tener en cuenta la 'paga'; no hacen falta explicaciones. La conjunción de palabras de doble corte, al que ya estamos acostumbrados, nos sitúan en el vértice de las líneas erotica y religiosa. Ya no sorprenderá a nadie que diga que Nicolás Núñez tuvo un buen patrón donde copiar, me estoy refiriendo a la parodia de las horas que hace nuestro arcipreste de Hita, y si no véanse qué cerca están los versos en la estrofa de Núñez de los siguientes versos de Juan Ruiz:

> Dizes: "*Quomodo dilexi* vuestra fabla, varona;
> *suscipe me secundum*, que, para la mi corona,
> *lucerna pedibus meis* es la vuestra persona."
> Ella te dize: "*¡Quam dulcia!*", que recudas a la nona.
>
> (Ruiz 1974, 144, estrofa 382).

No creo que sea una casualidad el que Núñez repita por mero azar las mismísimas *corona* y *persona*, y además como palabra rima, en el mismo orden y en idéntico rezo. Y en la siguiente estrofa:

240 Bísperas podéis rezar
el salmo que es nuestra lumbre,
porque este mismo os alumbre
a dar vida y no matar,
cassí se gana la cumbre.

245 Que no es esfuerço vencer
al que quiere obedescer,
sino al que no está vencido,
porque de aqueste ruido
la ganancia es el perder.

No podemos ser tan ingenuos de no entender en 'ganar la cumbre' lo mismo que se entiende cuando Juan Ruiz nos habla de ganar la cima. ¿Cómo eludir el juego que se establece entre 'vencer' y 'ser vencido', resumido en la paradoja: 'la ganancia es el perder', que tanto suena a 'en el morir está la vida'?. Ya que estamos siguiendo a Juan Ruiz, cuando Nicolás Núñez dice: 'el salmo que es nuestra lumbre', bien podría referirse a uno de los versos que cita nuestro arcipreste: 'Lucerna pedibus meis', del salmo 119:

> Para mis pies antorcha es tu palabra,
> luz para mi sendero.
>
> [Salmo 119, 105. Biblia de Jerusalén 1967].

Aunque también pudiera referirse al salmo :

> Tú eres, Yahvéh, mi lámpara,
> mi Dios que alumbra mis tinieblas;
> con tu ayuda las hordas acometo,
> con mi Dios **escalo la muralla.**[149]
>
> [Salmo 18, 29-30. Biblia de Jerusalén 1967].

Recuerdos lejanos de Juan Ruiz ('fasta que el salterio afines [...] Después vas a matines' (Ruiz 1974, 139, estrofa 374) son evocados por los versos: 'A los maitines rezad / los salmos de penitencia', con los conocidos sentidos eróticos.[150]

---

[149].- El subrayado es mío y con él quisiera anotar la mala intención con la que podría haberse entendido este salmo, teniendo en cuenta el doble sentido con el que se puden usar términos como 'escalar' una 'muralla'..

[150].- Sobre los significados eróticos que se encierran en el *Libro de buen amor* se pueden consultar multitud de obras, mucho han escrito sobre este tema los investigadores medievalistas: Felix Lecoy, Otis Green, Alan Deyermond, Marcelino Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Leo Spitzer, Louise O. Vasvari y un largo etc.. Para una bibliografía actualizada remito al libro de Jacques Joset (Joset 1988, 151-61) y a la que más recientemente han elaborado Germán Orduna, Georgina Oliveto y Hugo O. Bizzarri: 'El *Libro de buen amor:* Bibliografía', en *Boletín Bibligráfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, fascículo 8, Cuaderno Bibliográfico, núm. 9 (Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994), pp. 231-376. En el capítulo III incluía las glosas de los 'salmos penitenciales' entre las composiciones que encierran un uso y carácter erótico.

Podríamos imaginar que bajo el texto de Núñez -alguien muy relacionado con la catedral de Valencia, si es que no era clérigo- se esconde el texto de Juan Ruiz -buen conocedor de la liturgia.

***Palacio*:**

Y rezad con tal concierto,
cuando oyéredes el profacio,
pues que sois todo el palacio;
que al que viéredes casi muerto
145 no déis la vida despacio.
Y si viene el socorrer
cuando ya no es menester,
la diligencia es perdida,
porque se pierde la vida
150 cuando se pierde el plazer.

Es muy posible que aquí la palabra 'palacio' signifique 'vagina'. En el estudio que Betsy Bowden hace del *De amore* de Andreas Capellanus interpreta que el palacio al que el amante llama es 'el palacio de amor': 'And the grouping "ad amoris palatium cunctis ingressum" could suggest entrance to the cunnus, love's palace' (Bowden 1979, 69-85).[151]

Nos encontramos 'palacio' en un contexto en que va unido a la castidad:

90 Mas no te pese saber
que honestad
te haze palacio ser
de castidad.
['¡O cabo de mis dolores!', ID 0035, 11CG, fol 49r; *CsXV*, 5: 176].

[151].- El pasaje en que se da la explicación del significado de las cuatro puertas del 'palacio de amor' es bastante largo y por esta razón no lo copio, véase Andrés el Capellán (1990, 139-43)

***Ruido*:**

Tres veces nos aparece en la *Misa de amor* la palabra *ruido*. Creo que significa combate amoroso, sexual. Miremos por un momento los contextos:

Y si vo deste ruido,
muerto el cuerpo y no el sentido,
yo sabré tan bien velar,
que aunque me quierán matar,
me maten apercibido.
(vv. 186-90).

Que no es esfuerço vencer
al que quiere obedescer,
sino al que no está vencido,
porque de aqueste ruido
la ganancia es el perder.
(vv. 245-49).

Y con ésta me despido,
no por buscar otro puerto,
mas porque del mal ruido
mas vale salir herido,
señora, que tarde y muerto.
(vv. 280-84).

La acumulación de palabras de dobles sentidos en estos tres fragmentos es bastante elocuente: *cuerpo muerto*, *matar*, *matar apercibido*, *vencer*, *perder*, *herido*. Pero además encontramos este 'ruido' en el jardín de Melibea, dice Lucrecia, mientras Calixto intenta recibir 'la noble conversación de los delicados miembros' de Melibea:

> ¿Vida es ésta? ¡Que me esté yo deshaziendo de dentera, y ella esquivándose por que le rueguen! Ya, ya apaciguado es el ruydo: no ovieron menester despartidores. (Rojas 1991, 752, acto 19º-cena 3ª)

Otro término que está embadurnado de connotaciones eróticas es 'rodillas', dos veces aparece en nuestro texto:

Y hiriéndoos en el pecho
dezí, pues pido derecho,
las dos rodillas hincadas:
yo maldigo las pisadas
170 que he dado en darte despecho.

255 Rezaréis con devoción,
cuando oyéredes la oración,
las rodillas en el suelo,
porque venga mi consuelo
do viene mi perdición.

Es un descanso encontrar dentro de un vocabulario colmado de conceptos abstractos -ya lo decía Whinnom- términos concretos, como es el caso de *pecho*, *mano*, *boca*, *pisadas* y *rodillas*. Todas ellas susceptibles de tintes eróticos (para la palabra *pisadas*: una vez que Melibea ha perdido su virginidad, que Celestina -la reparadora de virgos- ha muerto y que

Pleberio y Melisa están pensando en casar a su hija dice Melibea: 'No quiero marido, no quiero ensuziar los ñudos del matrimonio, ni las maritales pisadas de ageno hombre repisar' (Rojas 1991, 563, acto 16°-cena 2ª). Y en *Poesía erótica* nos encontramos con el siguiente texto incluyendo la palabra rodillas:

Cuando estamos juntos
ambos de rodillas
sácame por puntos
algunas cosillas;
háceme cosquillas
en el corazón.
No me lo digáis mal,
que le tengo en devoción.
['No me lo digáis mal', Alzieu 1984, 160, núm. 66, vv. 13-20].

Creo que es suficiente con esta pequeña muestra de ambigüedades (sumadas a las ya estudiadas por Whinnom o Macpherson: *muerte*, *gloria*, *penar*, ...) para mostrar cómo este largo poema encierra el juego y entretenimiento favorito: deleitar con la alegre broma erótica, en ningún caso creemos que fueran impulsados por el deseo de parodiar. Dejo para la siguiente composición el comentario de la pareja *concierta / o*.

Paga:

Otra de las palabras, interesante por el juego de significados que presenta, que podría estudiar es ***paga*** y, con ella, aquellos términos que se pudiéran incluir en su grupo semántico. La primera de las palabras que se nos ofrece es *pitança*:

72 'os pidiere la **pitança'**

Pitança: 'del latín Pietas por cambio de sufijo, con paso a la idea de *comida que se da por piedad*, quizá por calco semántico del griego 'ελεημοσυνη' *misericordia* y *limosna* [...].

El verbo pitar, *dar la pitanza* (Covarr.)[152], *pagar* [es raro] y se sacaría secundariamente de *pitanza'*, (Corominas 1981, IV: 560 [líneas 35-50]. Por otra parte Hans Rheinfelder informa de que la palabra tiene un sentido, desde mediados del siglo XIII, de *regalo*; aunque proviene del francés en que originalmente venía a significar 'portion qu'on donne à chacun dans le repas des communautés religieuses', ces distributions de vivres ayant alors souvent été assurées par des fondations pieuses; dans ce terme on ne comprenait pas le pain, de là le sens moderne de chair ou poisson qu'on mange outre le pain' (Sachs 1934, 403-04). Pero lo que más nos interesa resaltar es cómo esta palabra con un origen religioso pasa al campo de lo profano. Con éste significado (*ganancia, provecho*) se recoge en el *Cancionero de Baena* (Sachs 1934, 404).

En esta misma estrofa nos encontramos cuatro veces (vv. 73 y 78-80) esa *paga* que tiene que dar la amiga al sacerdote:

dalde en **pago** mi **morir**,
dalde en **pago** mi **cuidado**;
que él irá tan bien pagado,
que reniegue de la paga.

Podríamos entender que lo que está diciendo es que el sufrimiento es tan grande que no podrá sorportar tal dolor. Pero sigo adelante, sin olvidar que hay algún término -morir- que connota significados sexuales. Posteriormente aparecen (vv. 98-100) otros versos en los que insiste sobre la conocida *paga*, esta vez unida a otra palabra que pudiera tener doble sentido (*mal*):

con que mi **mal satisfaga**;
pues cuando es mala la **paga**
más valdría el no **pagar**.

---

[152].- 'Todos los obispos, clérigos, frailes y monjas .... pueden tomar sin pecado las pitanzas, limosnas y salarios, que por pia costumbre o ley natural, divina o humana, se deben a los que tal o cual obra espiritual hacen' (*Autoridades* 1963, III: 284).

Si a éstas unimos, por una parte las que aparecen en el verso 198: 'de que **cobré** mi querella', v. 203: 'en **pago del galardón**', v. 232: 'aunque no **ganáis corona**', v. 236: 'en **pago** del beneficio' , y toda la estrofa:

Bísperas.
240 Bísperas podéis rezar
el salmo que es nuestra lumbre,
porque este mismo os alumbre
a **dar vida** y no matar,
que assí se **gana la cumbre**.
245 Que no es esfuerço vencer
al que quiere obedescer,
sino al que no está vencido,
porque de aqueste **ruido**
la **ganancia** es el perder.

Por otra, el significado de algunas palabras como 'hacer ruido', 'dar vida' (acto sexual), también 'dar vida' como 'erección del pene' (McGrady 1984, 105-108 y en el apéndice II de esta tesis). Tenemos que concluir que en la palabra *paga* (*pagar*, *pitança*, *ganancia*, *cobrar*) no sólo se esconde el juego de los dobles sentidos, también es el punto de intersección de las líneas religiosa y erótica de la que está cargada esta poesía.

¿Es posible una lectura espiritual de la composición de Núñez? Tillier la hace: 'Stanza two tells us even if the poet cannot expect to save his mortal body, at least, with the lady's intercession, he can hope for the salvation of his soul' (Tillier 1985, 30). Pienso que es posible también hacer esa lectura, pero, valorando las aportaciones de Tillier, hay que decir que en muchas ocasiones no se puede sostener una lectura sólo religiosa. Lo religioso y sensual, mejor dicho, el juego entre ambos está íntimamente unido en el ambiente de la poesía cancioneril, en la jocosa ambigüedad de la poesía amatoria cortesana.[153]

---

[153].- Ya citaba antes este mismo ejemplo de cómo una palabra con sentido religioso era susceptible de ser interpretada de modo picante y de la sensibilidad de la época: 'Una mi hermana, gran rezadora, leyendo aquel psalmo de la pasión: *Deus, Deus foderunt manus meas*, respice ... cuando

En las ventinueve estrofas, 28 de diez versos y una de nueve (estrofa 23ª 'Al sesta'), encontramos cinco estructuras estróficas distintas:

1.- *abaabccddc* (14), 2.- *abbabccddc* (13), 3.- *ababaccddc* , 4.- *abaabcddc* (9 versos).

Parece como si al final de cada estrofa se recogiera un refrán o proverbio, hecho que no es ajeno a la poesía del siglo XV, tal y como lo han señalado Eleanor S. O'Kane (1959), y Brian Dutton (1989). Es claro en :

que aunque tuviesse mil vidas
devrían ser acabadas. (vv. 9-10)

que aunque viniesse el remedio
no podríe sanar el mal. (vv. 19-20)

no viéndoos desgradescida
reciba consolación. (vv. 29-30)

que a quien no meresce nada
que es pecar dalle pecado. (vv.39-40)

que quien oye a malas viejas,
nunca llora sin porqué. (vv. 49-50)

que él irá tan bien pagado,
que reniegue de la paga. (vv. 79-80)

pues cuando es mala la paga
más valdría el no pagar. (vv.99-100)

que más mal suena la fama
de la mala voluntad. (vv. 129-30)

porque se pierde la vida
cuando se pierde el plazer. (vv. 149-50)

que aunque mil vezes lo digo,
cien mil se deve quexar. (vv. 159-60)

que aunque me quierán matar,
me maten apercibido. (vv. 189-90)

que mal paresce cobdicia
do está la gracia doblada. (vv. 209-10)

porque no está en el matar
la victoria de la vida. (vv. 219-20)

que la mucha crueldad
no es de los buenos oficio. (vv. 238-39)

porque de aqueste ruido
la ganancia es el perder. (vv. 248-49)

---

venía el verso *foderunt manus meas*, pasábalo sin leerlo. Sentilo un día. Díjele: *-Hermana, un verso os trasportáis*. Respondiome: *-Id al diablo con vuestro verso a las del palacio, que tiene pollutas las manos*. (Juan de Lucena 1892, 213)

porque el que quiere matar
sin matar, mata la gente. (vv. 258-59)

porque venga mi consuelo
do viene mi perdición. (vv. 268-69)

que nunca veré muger
que no me cubra los ojos. (vv. 288-89)

Y si no son refranes directos, al menos sí que podríamos decir que hay una reelaboración por parte de Nicolás Núñez. Brian Dutton hace referencia al siguiente: 'Hombre apercibido, medio conbatido' incrustado en 'Si me só a vós rendido', ID 2623 [SA7, fol 119^{v}-120^{r}; *CsXV*, 4: 146] (ver también en Dutton 1989, 38 y 45):

5 Quién de vós es 'combatido' [ID 8249 Refrán]
non puede ser defeso,
pues antes se halla preso,
señora, que'percibido'.[154]

Igualmente encontramos este refrán entre una pequeña pieza de Antón de Montoro, 'Tras un virote perdido', ID 1784 [11CG, fol 221^{v}-222^{r}, *CsXV*, 5: 512]. Comenta Dutton al respecto de este refrán:

> The reference to the full proverb: *Hombre apercibido, medio combatido* is obvious, but I noted the use of it here by sheer chance. It is clear that very many examples of such embedded proverbs must have escaped notice. This will not be surprising. (Dutton 1989, 38)[155]

¿Podríamos decir que tras: 'pues cuando es mala la paga / más valdría el no pagar' hay otro refrán escondido? Pues posiblemente sí; no hay más que leer la composición de Montoro, arriba citada, y encontramos: 'a quien paga do no deve' [ID 8248, refrán. O'Kane 1959, 177]. Claramente pensamos que Núñez en esta obra ha reunido un enciclopédico saber, reuniendo

---

[154].- Hemos tomado el texto que copia Dutton (1989, 38), el del *CsXV* contiene algunos errores tipográficos.

[155].- Eleanor O'Kane cita este refrán: 'home apercibido, medio combatido' (O'Kane 1959, 52), igualmente lo encontramos recogido por Francisco de Espinosa con una ligera variante: 'Onbre apecibido, nunca vencido' (Espinosa 1968, 46).

elementos tradicionales y cultos, religiosos y cortesanos. Estamos ante una obra compleja, en la que confluyen muchas corrientes: la popular, la religiosa, la erótica, todas ellas se transforman en un producto refinado de la corte.

Queremos aventurarnos a hacer una interpretación de esta *Misa de amor*: De tres partes se compondría:

1) Petición del encuentro amoroso (estrofas I-VIII): 'decir una misa de salud' [v. 54], satisfacer 'la manzilla de mi llaga' [v. 67]. Entre la petición hay referencias claras de que lo que desea es el encuentro amoroso: 'del valer que más meresce / y de mi mal disciplina' [vv. 44-45].

2) En *la confissión* (estrofa XI) comenzaría la segunda parte. La dama arrepentida pide perdón a su señor por no haberle concedido antes sus favores: 'de cuya causa estás muerto / y yo sin arrepentir' [vv. 78-80]. En esta segunda parte, que se prolonga hasta la estrofa XX, hay una ascensión del clímax en la petición del encuentro amoroso: 'hazerme muerto de sano' [v. 124], 'es razón de lo hacer' [v. 129], 'las dos rodillas hincadas' [v. 158], y, finalmente, un efectivo encuentro: 'acabado de hazer / esto por darme victoria' [vv. 201-02].

3) De la estrofa XXI hasta la XXVIII, en que se pide un nuevo encuentro: 'volveos éis a leer, / señora, aquesta memoria'.

Y al final se cierra con una conclusión en la que el amante promete no tomar otra mujer, puesto que la única en la que tiene vista su mirada es su amada. Parece que se está arrepintiendo de algún lío anterior, conocido por la amada a través de la intermediaria.

5. 4. 3. Texto:

(180ᵛc) **Otra suya, respondiendo a Mosén Fenollar,[156] que le preguntó que cuál era mejor: servir a la donzella, o a la casada, o a la beata, o a la monja. Y dize assí.[157]**

Señor, señor Fenollar,
de todas gracias tesoro.
Ventura, por más me honrar
en un honrado lugar,
5 me dio vuestros granos de oro.
En los cuales vi pensado
una pregunta requiere,
que el que mejor la entendiere
quedará peor librado
10 y peor quien no la viere.

En la cual queréis pedir,
por unos metros honrados,
que cuál es mejor seguir
para adorar y servir
15 de todos los estados.
Digo que nadie dirá
razón que quede sin falla,
porque el que responderá,
tal la respuesta dará
20 cual la pregunta lo halla.

Porque toda ciencia junta
no sabrá dar en el hito,
assí quedará defunta;
aunque es de uno la pregunta
25 y de mil el sobre escrito,
no la quisiera tomar,
para tomar cargo de ella;
mas, no me pude escusar,
porque me pudo mandar
30 quien pudiera bien hazella.

Las donzellas suelen dar
más passión que recebir,
y si alguna sabe amar,
en galardón del penar,
35 da esperança de morir.
(181ʳa) Y pues de su condición
se saca tan buena suerte,
más vale en la conclusión
el desseo de la passión
40 que no sus obras la muerte.

---

[156].- Sobre la vida de Bernat Fenollar remito a Francisco Martí Grajales (Martí 1927, 213-219). Martín de Riquer trata por extenso su biografía en el capítulo titulado: 'Bernat Fenollar i els seus Amics', de aquí transcribo unas líneas:

Les més antigues dades biogràfiques pue posseim sobre Mossèn Bernat Fenollar són de l'abril del 1467, quan el capítol de la Seu de València el nomena sots-obrer, i ja consta aleshores que era beneficiat domer. En setembre del 1479 fou inscrit com a "escrivà de ració" i "capellà e mestre de la capella" del rei Ferran el Catòlic; i temps després (gener del 1497) fundà un benefici en l'església de Sant Llorenç, sota l'advocació de Nostra Dona de la Salut, del qual fou beneficiat el seu nebot Joan Jeroni Fenollar [...]. El maig del 1510 els jurats de València nomenaren Mossèn Fenollar per a ocupar la "cadira", o cátedra, de matemàtiques de l'estudi general, i hom sol creure que es tracta del nostre escriptor. Morí el 28 de febrer del 1516. (Riquer 1964, 321-64 [321]).

De Fenollar Brian Dutton recoge sólo dos composiciones (Dutton et al. 1982, 159).

[157].- En el encabezamiento Hernando del Castillo se olvidó de las viudas a las que dedica la estrofa sexta (vv. 51-60), falta que se corrige en la edición de 1520.

En la casada, señor,
queréis enxemplo ponerme
que su victoria es temor;
el verdadero amador
45 nunca tal peligro teme.
Assí que el mal que aquí mora,
aunque a quien sabe lo digo,
no es éste el que nos desdora,
sino ver a la señora
50 siervo de nuestro enemigo.

(181ʳb) No os quisiera ver poner
en la biuda inconvinientes,
porque saben bien querer
y poco daño hazer
55 los hijos, ni los parientes.
Assí que tengo pensado
que el que es digno de tal gloria,
que es muy bienaventurado,
porque es pequeño el pecado
60 y muy grande la victoria.

Victoria muy conoscida
es servir a la beata,
sino porque es homicida;
porque con lo que da vida,
65 con esso mismo nos mata.
(181ʳc) Y pues a nos es dañosa,
mucho más lo será a vós.
Dexemos la religiosa,
porque es yerro y grave cosa
70 tomar su muger a Dios.

Cabo.
Las monjas gran perfectión
tienen según lo visto,
si no fuesse por razón
de la santa professión
75 que tienen con Jesucristo.
Y pues de aqueste concierto
tanto mal se nos concierta,
sigamos por lo más cierto,
que es huir del cuerpo muerto,
80 por no ver el alma muerta.

Identificación:

ID 6622, 'Señor, señor Fenollar' [11CG, fol 180ᵛ-181ʳ; *CsXV*, 5: 429-30].

FD 0872, *Cancionero*, II: 482. Deyermond, *A-27*, 28.

Atribución y citas:

Menéndez y Pelayo edita el texto en *Antología,* V: 100-02. Parece -dice Deyermond- que hemos perdido la composición que encerrara la pregunta en la que Bernat Fenollar pedía 'por unos metros honrados / que cuál es mejor seguir / para adorar y servir / de todos los estados'.

En 'Señor, señor Fenollar' creemos estar otra vez estamos ante las resonancias de la tradición del *Libro de Buen Amor* cuando la Trotaconventos aconseja al Arcipreste que ame a una monja:

> Ella dixo: 'Amigo, oídme un poquillejo:
> amad alguna monja, creedme de consejo;
> non se casará luego nin saldrá a conçejo:
> andarés en amor de grand dura sobejo.
> 'Yo las serví un tiempo, moré y bien diez años:
> tienen a sus amigos viçiosos, sin sosaños;
> ¡quién dirié los manjares, los presentes tamaños,
> los muchos letüarios, nobles e tan estraños'
>
> (Ruiz 1974, II: 179-80, estrofa 1332-33).

En la última estrofa de esta rijosa composición aparecen dos palabras que a propósito de aparecer en 'Estas oras rezaréis' prometía explicar en este momento, éstas son *concierto / a. Concierto* según *Autoridades* es: 'Ajuste, pacto, convenio, tratado hecho de acuerdo y consentimiento de ambas partes sobre otra cosa. Es verbal del verbo Concertar' (*Autoridades*, I: 475). Efectivamente, *concertar* viene del latín *concertare*:"'combatir, pelear', 'debatir, discutir', derivado de *certare* 'luchar'" (Corominas 1980, II: 166).

No tendría casi que documentar más estos dos términos si entendemos en su contexto las definiciones antes vistas. Esta pareja -*concierto, concierta*- es otra de las que aparecen de forma abrumadora en la poesía cancioneril y, casi siempre, con el significado erótico. A. J. Foreman (1969) al analizar 'Es una muy linda torre', ID 6715 [11CG, fol 206^{v}-207^{v}; *CsXV*, 5: 482-84] encuentra el mismo uso ambiguo de ciertas palabras, llevándole hacia una

interpretación del poema; en esa composición encontramos el término concertar con un claro significado erótico:

Que os perdéis
pues, señora, no os burléis,
que es amor un ombre gordo
ciego y sordo
que nunca os concetaréis.
Que si amor os da concierto
de alguna esperança cierta,
desamor lo desconcierta.
¿Qué más muerto
queréis vós que vida incierta
y dessear
el morir por acabar?

(vv. 186-97)

No insisto más, en este caso el contexto de nuestra obra es suficientemente claro para afirmar con rotundidad la ambigüedad de muchos de los términos que en ella aparecen: *defunta*, *galardón*, *morir*, *muerte*, *victoria*, *gloria*, *bienaventurado*, *servir*, *concierto*.

El tema del encuentro amoroso con las monjas, lo mismo que la sátira de los frailes de la Merced, parece que daba para la risa y el escarnio. Encontramos composiciones en *11CG* parodiando a las religiosas. En 'Discreto fraile, señor', ID 2995 [11CG, fol 170^{r}-170^{v}; *CsXV*, 5: 406-08] -contra fray Íñigo de Mendoza- leemos el salaz verso: 'No las monjas requerir' [v. 135]. Tristán de Estúñiga (Zúñiga) hizo una 'Justa a una monjas porque no le quisieron por servidor ninguna de ellas y el tóvose por dicho que lo dexaban por ser él de hedad de treinta y cinco años': 'Soñava que vi justar', ID 6752 [11CG, fol 222^{r-v}; *CsXV*, 5: 512-14].

Al tema del amor en la religiosas también se refiere Andreas Capellanus en el capítulo VIII ('De amore monacharum') del *libro I* ('Accesus ad amoris tractatum) (Andrés el Capellán 1990, 266-69). En él, primero nos aconseja que huyamos de su compañía ('hay que evitar como a la peste los placeres que conlleva su compañia'), pero 'si alguien despreciándose a sí

mismo y a las leyes divinas y humanas, requiere amorosamente a una religiosa, merecerá ser despreciado por todos y habrá que rehuirlo como una bestia abominable', concluyendo en esta primera parte del capítulo con la dura sentencia:

> Monacharum igitur penitus contemnamus amorem et earum solatia quasi pestifera refutemus.
> (Andrés el Capellán 1990, 266).

Pero, supongo, que esta gravedad en la acusación causaría más de una mueca de asombro, cuando no carcajada; sobre todo si leemos el capítulo completo; porque, después de tanta seriedad, el lector, así como Gualterio, se harían cruces con el desliz que se cuenta. Para el Capellán nada hay más apetecible y sensual que el amor de la religiosa, y si no, véase el texto que sigue:

> Hace un tiempo hallamos la ocasión de hablar con una monja y, como no desconocíamos el arte de cortejar a esta clase de damas, con un elocuente discurso le obligamos a aceptar nuestros deseos [...]. En seguida nos empezó a atraer su apasionante belleza y a cautivarnos su dulce elocuencia [...]. Pero entonces, al darnos cuenta de la tontería que estábamos cometiendo, con gran esfuerzo, nos depertamos del sueño de la muerte del que antes te he hablado. Y a pesar de que nos creíamos grandes peritos en el arte de amar y conocedores de sus remedios, apenas supimos evitar sus pestilentes trampas y alejarnos sin la mancha del pecado carnal. Guárdate pues, Gualterio, de buscar lugares solitarios en compañía de una religiosa o de desear una ocasión para hablarle, pues si ella llegara a considerar el lugar apto para juegos lujuriosos, no tardará en entregarte lo que deseas y en procurarte fogosos placeres, con lo que difícilmente podrás evitar las abominables obras de Venus y llegarás a cometer pecados funestos. (Andrés el Capellán 1990, 267-69).

En la última estrofa de la composición de Nicolás Núñez encontramos algo muy parecido: Pudieran ser las amantes perfectas ('Las monjas gran perfectión / tienen según lo visto', vv. 71-72); pero el daño que pueden causar es terrible ('Y pues de aqueste concierto / tanto mal se nos concierta', vv. 76-77), por lo que hay que huir del 'sueño de la muerte' ('sigamos por lo más cierto, que es huir del cuerpo muerto', vv. 78-79).

No sería muy aventurado decir que Nicolás Núñez conocería el texto de Andrés el Capellán al igual que conocería, ya lo dijimos al estudiar 'Estas oras rezaréis', el *Libro de buen amor*. Y que, posiblemente, tomara de *De amore* un modelo para responder. En todo caso si no directamente, sí indirectamente (el conocimiento y difusión del texto en el siglo XV) podemos ver cierta dependencia de la tradición de *De Amore* en esta, y la anterior, obras de Nicolás Núñez.

'"Ande la música!"; "pintemos los motes, [*cantemos*] canciones, [*hagamos*] invenciones, justemos". "¿Qué cimera sacaremos, o qué letra?"'. (Rojas 1991, 262)

IV. 5. LETRAS.

Algunos *cancioneros*, como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo o *LB1* recogen de modo sistemático *letras y cimeras de justadores*: *LB1* reúne un total de 71 *invenciones* [LB1, fol 77r-79v; *CsXV*, 1: 222-22]; en *11CG* son 106 [11CG, fol 140r-143v; *CsXV*, 5: 343-50]. Pero también pertenecen -con singular significado- al entramado narrativo de algunas ficciones sentimentales. Así por ejemplo nos encontramos con cinco en *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro (San Pedro, *Obras completas*, I: 87-171), *Penitencia de amor* contiene once *letras* repartidas a lo largo de todo el libro (Urrea 1990), una veintena reúne *Veneris tribunal* (Scrivá 1983, 19-22) y, sorprendentemente, *Question de amor* recoge 126 letras (1995).

En la *Continuación* de Nicolás Núñez a *Cárcel de Amor* de San Pedro aparecen veintiuna letras.[158] El *auctor* sueña que ve a Leriano vestido y va describiendo de la cabeza a los pies las diferentes prendas y objetos que lleva puestos: bonete, camisa labrada, jubón de seda, sayo de terciopelo, cinto, puñal, espada, vaina y correas para llevar la espada, calças francesas, capa negra, zapatos de punta y guantes. En estos doce elementos Leriano lleva, bordadas o grabadas, otras tantas letras. En 'respuesta' a las de éste Laureola luce nueve en: tira para el cabello, camisa labrada, brial de seda, cinta de caderas, faldilla de dos sedas, taverdeta francesa, manto de aletas, guantes y alcorques con neumas como calzado (Whinnom

[158].- Para la transcripción de las letras utilizo el único ejemplar existente (en la British Library) de la primera edición de la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez que se incluye en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro. También me sirvo de la magnífica edición que hiciera Keith Whinnom (Núñez 1979).

1979, 57-59 y 61-63), que son las que siguen a continuación. El significado de las letras viene dado por la divisa -cuando la hay- y los colores que usa en la prenda donde se insertan.[159]

El negro, el amarillo, colorado, dorado, blanco, azul, leonado, aceitunado, morado. Todos ellos con un simbolismo, conocido para los hombres del XV, dice Covarrubias: 'tienen las colores, en el vulgo, sus significaciones particulares, que todos las saben, y no para que gastar el tiempo en esto'. También Diego de San Pedro nos explicaría al comienzo de *Cárcel de Amor* algunos de los valores y su simbolismo (San Pedro 1971, II: 90-92). En las de *LB1* y *11CG* son menos frecuentes los colores, aunque los hay, especialmente el negro y el verde con el que se muestra que 'estaba enamorado' como se nos dice en el *Romance catorce del Cid* (Menéndez Pidal 1967, 116).[160]

---

[159].- No entro a analizar ninguna de las letras. En algún caso he completado algo la explicación que se le ocurrió a Whinnom. A él remito para la explicación del significado de muchas de las letras en la edición de la *Continuación* de la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez (Núñez 1979).

[160].- En otros lugares de esta tesis hablo de la importancia de los colores, véase por ejemplo cuando comento la canción: 'Rosa, si rosa me distes'; más adelante trato el tema explicando la simbología de los colores que lleva Laureola y Leriano. Igualmente en este punto recopilo la abundante bibliografía y algunas obras dedicadas exclusivamente a los colores como por ejemplo el *Dechado de Colores*. Quisiera subrayar la importancia que tienen los colores en una obra como *Question de amor*.

A.

El Autor, 'traspassado', sueña que ve a Leriano ante sí, vestido con las ropas que se describen a continuación.[161]

VI. 5. 1. ID 7500, 'Ya está muerta la esperança' [96NN, fol H4^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-22*. (Núñez 1979, 57, 10-12.[Núñez 1979, 87-88, ns. 97-99. San Pedro 1995, 89, n. 3]).[162]
Traía un bonet(e) de seda morada muy encendida, con una veta de seda verde de mala color que apenas se podía determinar, y con una letra bordada que dezía:

Ya está muerta la esperança
y su color
mató un vuestro desamor.

VI. 5. 2. ID 7501, 'Fue cresçiendo mi firmeza' [96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-9*. (Núñez 1979, 57, 16-18. [Núñez 1979, 88, n. 100. San Pedro 1995, 90, n. 4]).
Traía una camisa labrada de seda negra, con unas crecederas y unas letras (fol H5^{r}) que de esta manera dezían:

Fue cresçiendo mi firmeza
de tal suerte
que en el fin falló la muerte.

---

[161].- Para una descripción de los diferentes elementos del vestir en esta época se puede ver el libro de Carmen Bernis (1979), el volumen primero está dedicado a las mujeres, el segundo a los hombres; al final del segundo hay un índice alfabético con todos los elementos del vestir.

[162].- En la larga identificación que precede a la descripción de la prenda y la correspondiente letra, informo primero de la identificación en Brian Dutton (ej. ID 7500, 'Ya está muerta la esperança' [96NN, fol H4^{v}; *CsXV*, 5: 87]; sólo en dos ocasiones no puedo dar dicha identificación ya que Dutton no recoge las letras, según el orden de Nicolás Núñez, que edito con los números 15 y 23. A continuación doy la referencia de Alan Deyermond.

La siguiente citación (que sigue a la apertura de paréntesis) corresponde a la edición de Keith Whinnom (Núñez 1979), con dos números: el primero indica la página, el segundo (dos cifras normalmente) las líneas (ej. Núñez 1979, 57, 10-12).

Lo que coloco entre corchetes "[ ]" son en primer lugar la página y las respectivas notas a pie de página ('ns.' o 'n.') en las que se encuentran las explicaciones a las letras. Aunque no hay gran diferencia entre las de Keith Whinnom (Núñez 1979) y Carmen Parrilla (San Pedro 1995), doy ambas, pues en tres casos Carmen Parrilla incluye otras tantas notas que no aparecen en la edición primera de Keith Whinnom (así en las letras números 12, 16 y 20). En el caso de Whinnom utilizo la misma edición mencionada un poco más arriba.

VI. 5. 3. ID 7502, 'Mi passión a mi alegría' [96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-12*. (Núñez 1979, 58, 21-23. [Núñez 1979, 88, n. 101. San Pedro 1995, 90, n. 5.]).
Traía más un jubón de seda amarilla y colorada, con una letra que dezía:

Mi passión a mi alegría
satisfaze
en fazella quien la haze.

VI. 5. 4. ID 7503, 'En la firmesa se muestra' [96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-8*. (Núñez 1979, 58, 26-27. [Núñez 1979, 88-89, ns. 102-03. San Pedro 1995, 90, ns. 6 y 7]).
Traía más un sayo de terciopelo negro, con una cortadura de razo de la mesma color, con una letra que dezía:

En la firmesa se muestra
mi mal y la culpa vuestra.

VI. 5. 5. ID 7504, 'Muy más rica fue mi muerte' [96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-13*. (Núñez 1979, 58, 30-32. [Núñez 1979, 89, n. 104. San Pedro 1995, 91, n. 8]).
Traí(a) más un cinto de filo de oro con una letra que dezía:

Muy más rica fue mi muerte
que mi vida,
si de ella quedáis servida.

VI. 5. 6. ID 7505, 'Más fuerte fue la passión' [96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-10*. (Núñez 1979, 58, 35-37. [Núñez 1979, 89, n. 105. San Pedro 1995, 91, n. 9]).
Traía más un puñal, los cabos y la cuchilla de azero dorado, con una letra que dezía:

Más fuerte fue la passión
que me distes
y nunca os arrepentistes.

VI. 5. 7. ID 7506, 'Dio a mi vida mi tristura' [96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-7*. (Núñez 1979, 58, 40-42. [Núñez 1979, 89, n. 106. San Pedro 1995, 91, n. 10]).
Vile más una espada con la vaina y correas de seda azeitunada, con unas letras bordadas que dezían:

Dio a mi vida mi tristura
tal tormento
que muerto bivo contento.

VI. 5. 8. ID 7507, 'Castidad quedó çelosa' [96NN, fol H5^{r-v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-3*. (Núñez 1979, 57, 45-47. [Núñez 1979, 89, n. 107. San Pedro 1995, 91, n. 11]).

Vile más unas calças francesas, la una blanca y la otra azul, con una letra bordada por la una, que dezía:

Castidad quedó çelosa
de la vida
por no dexaros servida.

VI. 5. 9. ID 7508, 'Vedes aquí mi congoxa' [96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-21*. (Núñez 1979, 59, 50-51. [Núñez 1979, 89, n. 108. San Pedro 1995, 92, n. 12]).

Traía más unas agujetas de seda leonada, con unos nudos ciegos, con unas letras que dezían:

Vedes aquí mi congoxa
que en vida mi muerte afloxa.[163]

VI. 5. 10. ID 7509, 'No pudo tanto trabajo' [96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-15*. (Núñez 1979, 59, 55-57. [Núñez 1979, 89-90, n. 109. San Pedro 1995, 92, n. 13]).

Traía más encima de todo esto una capa negra, bordada de una seda pardilla escura, con una letra bordada que dezía:

No pudo tanto trabajo
ni tristeza
que muden la mi firmeza.

VI. 5. 11. ID 7510, 'Acabados son mis males' [96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-1*. (Núñez 1979, 59, 60-62. [Núñez 1979, 90, n. 110. San Pedro 1995, 92, n. 14]).

Traía calçados unos çapatos de punta, con unas letras en ellos muy menudas que dezían:

Acabados son mis males
por servicio
de quien negó el beneficio.

---

[163].- No dejo pasar de largo el comentario de Harriet Goldberg sobre esta letra: '*Leonado* whose meaning 'congoja' 'anguish' appears to be invariable. Frequently it is rhymed with 'afloxa', e. g. in the continuation of the story of Leriano, the prisoner of love wears 'unas agujetas de seda leonada' [...]. "You see here my anguish that only death will relieve" ' (Goldberg 1992, 227).

VI. 5. 12. ID 7511, 'Assí comiença y finece' [96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-2*. (Núñez 1979, 59, 65-66. [San Pedro 1995, 92, n. 15]).

Traía unos guantes con unas eles y aes, y unas letras que dezía(n):

Assí comiença y fineçe
el nombre que más mereçe.

Después el autor mira a la cara a Leriano y ve un 'un gesto tan hermoso que parecía que nunca pesar avía passado'.

B.

El 'auctor' sueña que ve a Laureola, que entra donde estaba Leriano, vestida de la siguiente manera.

VI. 5. 13. ID 7512, 'No da muerte por servicio' [96NN, fol H6^{v}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-14*. (Núñez 1979, 61, 12-14. [Núñez 1979, 90, n. 116. San Pedro 1995, 94, n. 4]).

Venía tocada en cabello con una tira labrada de seda encarnada, con una letra que dezía:

No da muerte por servicio
mi crueza y condición,
ni menos da galardón.[164]

VI. 5. 14. ID 7513, 'Cerró tu muerte a mi vida' [96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-4*. (Núñez 1979, 61, 17-19. [Núñez 1979, 90, n. 117. San Pedro 1995, 95, n. 5]).

Traía más una camisa labrada de seda blanca con unas cerraduras y con una letra que dezía:

Cerró tu muerte a mi vida
de tal suerte,
que no saldrá sin la muerte.

---

[164].- Sobre ésta dice Harriet Goldberg: 'A declaration of her cruel haughty indifference' (Goldberg 1992, 24).

VI. 5. 15. (Sin identificación de Dutton) 'Tu firmeza (y) mi congoxa' [96NN, fol H7^{r}]. Deyermond, *A-20*. (Núñez 1979, 62, 22-24. [Núñez 1979, 90-91, n. 118. San Pedro 1995, 95, n. 6]).

Traía más un brial de seda negra con un follaje de seda leonada, con unas letras que dezían:

Tu firmeza (y) mi congoxa
pudieron tanto penarme
que en el fin han de acabarme.

VI. 5. 16. ID 7514, 'Más rica sería mi gloria' [96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-12*. (Núñez 1979, 62, 27-29. San Pedro 1995, 95, n. 7).

Traía más una cinta de caderas labrada de hilo de oro, con una letra que dezía:

Más rica sería mi gloria,
si el bivir
consintiesse en mi morir.

VI. 5. 17. ID 7515, 'No puede ya el alegría' [96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 87]. Deyermond, *A-16*. (Núñez 1979, 62, 32-34. [Núñez 1979, 91, n. 119. San Pedro 1995, 95, n. 8]).

Traía más una faldilla de dos sedas, la una azeitunada y la otra colorada, y con una letra que dezía:

No puede ya el alegría
alegrar
sin más pesar.

VI. 5. 18. ID 7516, 'Con tu muerte mi memoria' [96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 88]. Deyermond, *A-6*. (Núñez 1979, 62, 37-39. [Núñez 1979, 91, n. 120. San Pedro 1995, 96, n. 9])

Traía más una taverdeta francesa azul y amarilla, y dezía la letra con que venía bordada:

Con tu muerte mi memoria
se conçierta
que biva mi gloria muerta.

VI. 5. 19. ID 7517, 'Si tuviera la vida' [96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 88]. Deyermond, *A-19*. (Núñez 1979, 62, 42-44. [Núñez 1979, 91, n. 121. San Pedro 1995, 96, n. 10]).

Más traía un manto de aletas verde y morado, bordado con unas matas de yervabuena, con una letra que dezía:

Si tuviera la vida
en tu muerte,
no me mostrara tan fuerte.[165]

VI. 5. 20. ID 7518, 'Con lo que acaba y comiença' [96NN, fol H7^{v}; *CsXV*, 5: 88]. Deyermond, *A-5*. (Núñez 1979, 62, 47-49. [San Pedro 1995, 96, n. 11]).

Traía más unos guantes, escrit(a)s en ellos unas e(l)es y oes, y una letra que dezía:

Con lo que acaba y comiença
fenesció
quien muerte no mereçió.

VI. 5. 21. ID 7519, '¡Qué pena, más en tu pena!' [96NN, fol H7^{v}: *CsXV*, 5: 88]. Deyermond, *A-18*. (Núñez 1979, 63, 52-54. [Núñez 1979, 91, n. 122. San Pedro 1995, 96, n. 12]).

Traía más unos alcorques con unas nemas, y unas letras que dezían:

¡Qué pena, más en tu pena
que en la mía!
Más mereçió mi porfía.[166]

---

[165].- Whinnom encuentra difícil explicar el sentido de esta letra y tiene que añadir al primer verso ('no'): 'Si (no) tuviera la vida'. Los críticos que se han ocupado de esta cimera, bien para editarla (Deyermond 1989 y San Pedro 1995), bien para comentarla (Goldberg 1992) han aceptado este cambio; ciertamente, con el añadido no sólo salva el octosílabo, sino que además le da algo de sentido. Dos veces se ha ocupado de esta cimera. En la segunda ocasión (Whinnom 1981, 48-49) sigue sin comprender perfectamente el significado; el verde es el color de la esperanza, el morado, según Whinnom significa imperio o sangre real (Núñez 1979, 91, n. 121), para Harriet Goldberg el color morado significa amor: '*Morado* is love, *verde* is the hope of a happy future' (Goldberg 1992, 231). Carmen Parrilla no añade nada, yo tampoco encuentro mucha explicación. En cuanto a la 'yerva en la boca' tenemos que recurrir a una de las cimeras que expongo en el péndice I:

Del mísmo a una sierpe partida por medio que sacó por cimera con una yerva en la boca con que se cura poniéndola sobre la herida y dixo:

[ID 6362, 11CG, fol 141^{r}; *CsXV*, 5: 345]
Curo partida por medio,
por que cuanto Dios crió
todo tiene su remedio,
sino yo.

Pero aun con tres conceptos como: *esperanza*, *amor* y *cura de la pasión de amor*, no tenemos un explicación para esta intrincada cimera.

[166].-Para esta letra es esencial el artículo 'Un penacho de penas: de algunas invenciones y letras de caballeros' (Rico 1990, 189-227). De dicho artículo transcribo aquí una nota que alude a *pena* con el valor de 'pluma': 'Whinnom explica: "Los alcorques eran sandalias de corcho, la *nemas* las correas que los sujetaban a los pies. La letra no parece aludir a la prenda en que está escrita". Pero yo nunca he encontrado *nema* con otro valor que "la cerradura de la carta" (Covarrubias), y, habida cuenta de la letra (tan difícil de interpretar y puntuar, por otro lado) y de la posibilidad de adornar el calzado con

Al contrario de Leriano, Laureola presenta 'más un semblante de muerta que con fuerza de biva'.

C.

El autor, siempre soñando, ve como Laureola por dar 'alguna gloria' a Leriano le deja besar sus manos. Las dos que siguen a continuación no son letras con divisas. En la primera Leriano después de besar las manos y decir los tres versitos desaparece. Después de esto Laureola, y siempre como si fueran a expirar los personajes cuando desaparecen de escena, dando un 'grande sospiro' recita otros tres versitos.

VI. 5. 22. ID 7520, '¡O si la morte matasse!' [96NN, fol I2r; *CsXV*, 5: 88]. Deyermond, *A-22*. (Núñez 1979, 67, 21-23. [Núñez 1979, 91, n. 123. San Pedro 1995, 100, n. 2]).
Besándogelas (las manos a Laureola) **dixo** (Leriano) **estas palabras muy rezio y desapareçió:**

¡O si la morte matasse
la memoria,
pues que dio muerte a la gloria!

VI. 5. 23. (Sin identificación de Dutton), 'Ya no puede más doler' [96NN, fol I3r]. Deyermond, *A-23*.(Núñez 1979, 69, 11-13. [Núñez 1979, 92, n. 125. San Pedro 1995, 102, n. 3]).
Y con una boz con que pudo recordarme (la voz de Laureola al autor), **que dezía:**

Ya no puede más doler
la muerte, aunque esté más cierta,
que la vida que está muerta.

La primera aparición impresa de una obra de Nicolás Núñez, que hasta ahora tengamos noticia, se hace con el *Tratado que hizo Niculás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de*

---

plumas, es inevitable cavilar que Laureola llevaría más bien "unos alcorques con unas [p]enas" y fue el impresor quien sustituyó el segundo sustantivo por otro que a él -al fin hombre de letras- le resultaría más conocido. Con todo *nemas* también puede tomarse por *lectio difficilior*: en la *Cuestión de amor*, p. 89, incluso, "sacó el Marqués de la Chesta una ropa de raso leonado forrada con una chapería de oro de unos sellos de sellar cartas" ya que no *nemas'* (Rico 1990, 196-97, nota 14).

Leriano y Laureola llamado 'Cárcel de Amor'. Como hemos visto, veintitrés son divisas con sus letras y dos letras, sin divisa, son dichas con 'rezia voz' por Leriano y 'gran sospiro' por Laureola, fantasmagóricos protagonistas del *Tratado*.

Ya hemos visto dos composiciones más que recita el autor al final de la espectral visión: la canción ID 7521. 'No te dé pena penar' [96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88], y el villancico (desecha de la canción): ID 7522. 'Para qué es buena la vida' [96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88].

CAPÍTULO VI. ESTUDIO CRÍTICO.

El canon de la obra de Nicolás Núñez, un estudio de las formas métricas y por último el análisis de los temas que aparecen en su obra poética es el triple contenido de este capítulo que cierra la ***Parte segunda***.

Dos trabajos son el soporte fundamental del primero de los apartados, el de Alan Deyermond (1989) y el de Brian Dutton (1982 y 1990-91). Para el segundo de los apartados no he podido olvidarme de los trabajos de Keith Whinnom (1970) y Vicente Beltrán (1988 y 1990). Y para el último ha sido esencial la tesis doctoral de Juan Casas Rigall (1993).

VI. 1. CANON DE LA OBRA POÉTICA DE NICOLÁS NÚÑEZ:[167]

VI. 1. 1. EL CANON POÉTICO DE NICOLÁS NÚÑEZ SEGÚN ALAN DEYERMOND Y BRIAN DUTTON.

ATRIBUCIONES DE ALAN DEYERMOND.

Alan Deyermond ha sido el primero y el único que ha abordado, hasta la fecha, y de forma sistemática el conflictivo problema de las atribuciones de la obra poética de Nicolás

[167].- A la hora de elaborar el corpus poético he intentado cotejar y recopilar todas las opiniones posibles, cualquier cita que ha salido a mi paso, por pequeña que fuera, nunca la he echado en saco roto. Para ciertas composiciones -evidentemente las conflictivas- las citas no me han deparado gran ayuda -ciertamente en la mayoría de los casos Nicolás Núñez no era el tema del trabajo y mucho menos el de fijar su canon-, aun a pesar de eso siempre las tengo en cuenta, no como prueba demostrativa y definitiva, sino como dato sobre el que un investigador ha reflexionado previamente. De algún modo las opiniones de José María Aguirre, Álvaro Alonso, Patrizia Botta, Victoria Burrus, Juan Casas Rigall, Alan Deyermond, A. J. Foreman, R. Foulché-Delbosc, Patrick Gallagher, María Cruz García de Enterría, Michel García, Michael Gerli, Baltasar Gracián, D. W. McPheeters, Ian Macpherson, Marcelino Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Carmen Parrilla, Blanca Periñán, Hugo Albert Rennert, Antonio Rodríguez-Moñino, José Romeu Figueras, Antonio Sánchez Romeralo, Jane Whetnall, Keith Whinnom y Jane Yvonne Tillier nos han servido siempre y a lo largo de esta tesis han quedado reflejadas, a todos ellos, presentes y ausentes, mi agradecimiento.

Núñez. En su trabajo reunía bajo cinco categorías (*A-E*) el canon poético de nuestro autor, dependiendo del grado de certeza con que pudiéramos atribuirle esta o aquella composición.[168]

Él se ocupa de un total 53 composiciones (23 cimeras, 10 canciones, 6 villancicos, 4 romances, 3 coplas a villancicos, 3 decires, 3 glosas a romances y 1 glosa a mote) que agrupa en la siguiente escala:

A. Firm attribution to Nicolás Núñez, con 35 composiciones:[169]

23 Cimeras:

1. 'Ya está muerta la esperança', (22)*
2. 'Fue cresçiendo mi firmeza', (9)*
3. 'Mi passión a mi alegría', (12)*
4. 'En la firmesa se muestra', (8)*
5. 'Muy más rica fue mi muerte', (13)*
6. 'Más fuerte fue la passión', (10)*
7. 'Dio a mi vida tristura', (7)*
8. 'Castidad quedó celosa', (3)*
9. 'Vedes aquí mi congoxa', (21)*
10. 'No pudo tanto trabajo', (15)*
11. 'Acabados son mis males', (1)*
12. 'Assí comiença y finece', (2)*
13. 'No da muerte por servicio', (14)*
14. 'Cerró tu muerte a mi vida', (4)*
15. 'Tu firmeza (*y*) mi congoxa', (20)*
16. 'Más rica sería mi gloria', (12)*
17. 'No puede ya el alegría', (16)*
18. 'Con tu muerte mi memoria', (6)*
19. 'Si (no) tuviera la vida', (19)*
20. 'Con lo que acaba y comiença', (5)*
21. '¡Qué pena, más en tu pena!', (18)*
22. '¡O si la morte matasse!', (17)*
23. 'Ya no puede más doler', (23)*

4 canciones:

1. 'No te dé pena penar', (24)*
2. '¡O Virgen ca Dios pariste!', (29)*

---

[168].- Ya lo he mencionado al editar los distintos textos las diferentes opiniones que vertía sobre las composiciones. En general diría que en el grupo *A* están aquellas que son 'certainly Nicolás Núñez's' *A1-25* (Deyermond 1989, 33) y de las *A26-35* dice: 'we are safe in treating these ten poems as his' (Deyermond 1989, 34). En *B* agrupa las que 'the probability of Nicolás Núñez's authorship is strong' (Deyermond 1989, 34). Dentro del grupo *C* hace una subdivisión: *C1, 7-8* están 'on the verge of acceptability as his work' (Deyermond 1989, 34); mientras que *C2-6* 'are probably not Nicolás Núñez's' (Deyermond 1989, 34). Y *D1-6* 'almost certainly not' (Deyermond 1989, 34).

[169].- Después del primer verso de cada una de las composiciones pongo entre paréntesis el número que corresponde al orden (alfabético) que Alan Deyermond da a cada una de las composiciones. Éste no incluye como obras de Nicolás Núñez los villancicos, ni el romance que son glosados: Villancico: 'Es dolor tan sin medida' / *Coplas*: 'Porque al triste que se parte', (31). Villancico: 'Dezidnos, Reina del cielo' / *Coplas:* 'Sois vós, Reina, aquella estrella', (32). Villancico: 'Bevir yo sin ver a vós' / *Coplas*: 'Y puesto que yo pudiesse', (33). Romance (versión): 'Maldita seas ventura' / *Glosa* 'Partido de mi bevir', (34). También señalo con asterisco (*) las que Alan Deyermond considera de Nicolás Núñez. Sólo identifico, en esta ocasión, la composición por el primer verso y remito a los índices para una identificación completa.

3. 'Rosa, si rosa me distes', (30)*
4. 'Norte de los mareantes', (35)*

2. 'Estas oras rezaréis', (26)*
3. *Respuesta* a *pregunta*, 'Señor, señor Fenollar'.(27)*

1 villancico más tres coplas a villancicos:
1. Villancico. '¿Para qué es buena la vida?', (25)*
2. *Coplas*. 'Porque al triste que se parte', (31)*
3. *Coplas*. 'Sois vós, Reina, aquella estrella', (32)*
4. *Coplas*. 'Y puesto que yo pudiesse', (33)*

Glosa a romance: 'Partido de mi bevir', (34)*

3 decires:
1. 'Querer dar loança do tanto bien sobra', (28)*

B. Conflicting attributions to Nicolás Núñez and to Núñez: dos composiciones: [170]

Canción: 'Si por caso yo biviesse', (1)*
Glosa a romance: 'En mi desdicha se cobra', (2)

C. Firm attribution to Núñez, en este grupo nos encontramos con 8 composiciones:[171]

4 canciones:
1. 'Si os pedí, dama, limón', (1)*
2. 'Ya no es passión la que siento', (2)
3. 'La vida sería perdella', (6)
4. 'El pensamiento me aquexa', (7)*

2 romances y una glosa a romance:
1. *Romance*. 'Durmiendo estava el cuidado', (3)
2. Romance. 'Por un camino muy solo', (4)
3. *Glosa*. 'Gran pasión es esperar', (8)*
1 Glosa a mote: 'No viera mi perdición', (5)

---

[170].- Al igual que hacía en la sección precedente tampoco incluye entre el cómputo de las obras de Nicolás Núñez el romance: 'Que por mayo era, por mayo' /*Glosa*. 'En mi desdicha se cobra' (2).

[171].- En este apartado tampoco contempla Alan Deyermond como obra de Núñez los villancicos-desechas: 'No puede sanar ventura', que siguen al romance: 'Durmiendo estava el cuidado', ni 'El menor mal muestra el gesto' que sigue a: 'Por un camino muy solo'; aunque recoge este último como desecha de Juan Manuel (Deyermond 1989, 31). No recoge el -inexistente- romance (*versión*): 'Afuera, afuera deseo' que aparece intercalado en la *glosa*: 'Gran pasión es esperar'; dejando en el anonimato el m*ote*: 'No veros es ver que muero', glosado en: 'No viera mi perdición'.

D. Conflicting attributions to Núñez and to other poets:[172]

3 canciones:

1. 'Di ventura qué te he hecho', (1)
2. 'Son mis passiones de amor', (2)
3. 'Ved si puede ser mayor', (3)

Villancico: '¿Cómo se puede partir?', (4)

2 romances:

1. 'Dezime vós pensamiento', (5)
2. 'Estávase mi cuidado', (6)

E. *Hypothetical or erroneous modern attributions*:

2 canciones:

1. 'Llevo un mal que está sin medio'.
2. 'Yo como alcanço lo digo'.

Los grupos *A*, *B* y *D*:

Las composiciones de *A* se atribuyen con certeza a Nicolás Núñez. Con respecto a las de *B* dice: 'The attribution of [these] poems to Nicolás Núñez and Núñez introduces a perceptible element of doubt' (Deyermond 1989, 34). Opinión contraria muestra para el grupo *E*, para las que según él no hay ninguna prueba convincente por la que sea definitivo el atribuírselas a Nicolás Núñez; como tampoco ('almost certainly not') le atribuye las del grupo *D*.

El problema surge con el grupo *C* -. Sobre este grupo vierte dos opiniones:

---

[172].- Como sucedía en el apartado anterior Alan Deyermond no incluye las desechas-villancicos: 'El día del alegría' y 'Cuando no queda esperar' a los romances: 'Dezime vós pensamiento' y 'Estávase mi cuidado'.

> Next in order of probability come poems *C7-8*, where the balance is even, and then *C1* (unlikely, but, in view of the stylistic evidence, only marginally so). *Poems C2-6* are probably not Nicolás Núñez's. (Deyermond 1989, 34)

Uno de los criterios por los que Deyermond ha optado a la hora de decidir es: dar prioridad a *11CG* frente a *LB1*: 'It would not [...] be safe to regard all *LB1* Núñez attributions as meaning Nicolás Núñez' (Deyermond 1989, 30). Otro criterio que acepta en alguna ocasión, no siempre, es el punto de vista estilístico (en la cita anterior veíamos un ejemplo). Con ambos puntos de partida estoy de acuerdo y yo he seguido prácticamente los mismos pasos. Primero, no hay que fiarse demasiado de *LB1* y, segundo, hay que hacer un estudio estilístico detallado de algunas de las composiciones que nos ofrecen problemas. En general Deyermond se ha mostrado tremendamente respetuoso -cauteloso- con los encabezamientos de los poemas y sólo atribuye a Nicolás Núñez una composición cuando hay suficientes pruebas. Aunque en una ocasión no comprendemos por qué atribuye a Núñez (sólo apellido) la canción 'la vida sería perdella', diciendo que probablemente no sea de Nicolás Núñez, y sin embargo da alguna posibilidad de que 'El pensamiento me aquexa' sí sea de Nicolás Núñez, teniendo en cuenta que ambas no están en *11CG*, aparecen en *LB1*, tienen -más o menos- el mismo encabezamiento y la primera de ellas se edita ya en *14CG*. Tampoco entiendo cómo en algunos casos no se ha ocupado de las desechas como obras de Nicolás Núñez.

De las 53 obras que Alan Deyermond registra en su trabajo sólo 37 poemas 'are certainly or very probably by Nicolás Núñez' (Deyermond 1989, 34):

> Twenty-three of the thirty-seven poems (*A1-23*) are *letras*. Five are *canciones* (*A24*, *29*, *30*, *35*; *B1*), and if the marginally acceptable three poems were added the number of *canciones* would rise to seven (*C1*, *7*). Four are *villancicos* (*A25*, *31-33*); all but the first of these gloss another poet's *estribillo*. There are three *decires* (*A26-28*), one of which (*A27*) is a *respuesta*. Finally, there are two *romances* (*A34*; *B2*), or, if we allow the marginal case of *C8*, there are three. (Deyermond 1989, 34)

ATRIBUCIONES DE BRIAN DUTTON EN EL *CATÁLOGO-ÍNDICE* Y EN EL *CSXV*.

En cuanto a las atribuciones que hace Brian Dutton en su *Catálogo-índice* (Dutton et al. 1982, II: 175-76 , 'Índice Maestro'), así cómo las más modernas en *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520* (Dutton 1990-91, 7: 410-11), aunque coincida conmigo en identificar a Nicolás Núñez y Núñez (sólo apellido), hemos de tomarlas con las reservas obvias de todo enciclopédico y magno estudio (no se tome esta opinión en sentido peyorativo).

A continuación propongo dos ordenamientos de las obras de Nicolás Núñez en los trabajos más arriba citados de Brian Dutton.

+ Las obras de Nicolás Núñez en el *Catálogo-índice*.[173]

IA	**No recogidos**	**Nicolás Núñez**	**Núñez**	**Diego Núñez**	**Anónimos**	**Otros**
A1-23	Cimeras					
A24	'No te dé pena penar'.					
A29		'¡O Virgen ca Dios pariste!', ID 6075.				
A30		'Rosa, si rosa me distes', ID 6228.				
---	'Norte de los mareantes'.					
A25	'Para qué es buena la vida?'.					
---					'Es dolor tan sin medida', ID 6446.	
A31		'Porque al triste que se parte', ID 6447.				
					'Dezidnos, Reina del cielo', ID 6073.	
A32		'Sois vós, Reina, aquella estrella', ID 6074.				
---					'Bevir yo sin ver a vós', ID 6444.	
A33		'Y puesto que yo pudiesse', ID 6445.				
A28		'Querer dar loança do tanto bien sobra', ID 6063.				
A26		'Estas oras rezaréis', ID 6621.				
A27		'Señor, señor Fenollar', ID 6622.				
---					'Maldita seas ventura', ID 0756.	
					Pinar, ID 0756.	
A34		'Partido de mi bevir', ID 6318.				
B1		'Si por caso yo biviesse', ID 0847.				
---					'Que por mayo era, por mayo', ID 0701.	
B2			'En mi desdicha se cobra', ID 0840.			
C1			'Si os pedí, dama, limón', ID 6208.			
C2			'Ya no es passión la que siento', ID 0846.			
C6			'La vida sería perdella', ID 0843.			
C7			'El pensamiento me aquexa', ID 0845.			
C3		'Durmiendo estava el cuidado', ID 6321.				

[173].- En el cuadro que sigue divido la información de Dutton en seis apartados. Con la sigla *IA* recojo la identificación de Alan Deyermond, la abreviatura (*a.*) quiere decir anónimo. En algunas ocasiones nos encontraremos un poema en tres columnas distintas, quiere decir que Dutton lo ha recogido bien como, por ejemplo, de Núñez, anónimo y de Tapia (ID 0844).

---					'No puede sanar ventura', ID 6322.	
IA	**No recogidos**	**Nicolás Núñez**	**Núñez**	**Diego Núñez**	**Anónimos**	**Otros**
C4		'Por un camino muy solo', ID 6340.				
---			'El menor mal muestra el gesto', ID 1106.			Juan Manuel.
---					'Afuera, afuera deseo', ID 0842.	
C8			'Gran pasión es esperar', ID 0841.			
---					'No veros es ver que muero', ID 3679.	
C5				'No viera mi perdición', ID 4158.		
D1			'Di ventura qué te he hecho', ID 0844.(a.).			Tapia.
D2			'Son mis passiones de amor', ID 0685.			Duque de Medina Sidonia*.
D3			'Ved si puede ser mayor', ID 0849.			Soria.
D4			'¿Cómo se puede partir?', ID 0848.			Comedador Zúñiga.
D5			'Dezime vós pensamiento', ID 6323.			(a.)
---		'El día del alegría', ID 0712.				[Garci Sánchez de Badajoz].
D6		'Estávase mi cuidado', ID 0728.				Garci Sánchez de Badajoz*
---						'Cuando no queda esperar' 0730.
						[Garci Sánchez de Badajoz].
E					'Llevo un mal que está sin medio', ID 6230.	
E					'Yo como alcanço lo digo', ID 6265.	

Las diferencias que plantea esta primera aproximación al canon de la obra poética de Nicolás Núñez con respecto al canon de Alan Deyermond -excluyendo las composiciones de *96NN* y la canción de *35CG*- son pocas. Trece composiciones son atribuidas por Dutton a Nicolás Núñez:

1.- '¡O Virgen ca Dios pariste!', ID 6075.
2.- 'Rosa, si rosa me distes', ID 6228.
3.- 'Porque al triste que se parte', ID 6447.
4.- 'Sois vós, Reina, aquella estrella', ID 6074.
5.- 'Y puesto que yo pudiesse', ID 6445.
6.- 'Querer dar loança do tanto bien sobra', ID 6063.
7.- 'Estas oras rezaréis', ID 6621.
8.- 'Señor, señor Fenollar', ID 6622.
9.- 'Partido de mi bevir', ID 6318.
10.- 'Si por caso yo biviesse', ID 0847.
11.- 'Durmiendo estava el cuidado', ID 6321.
12.- 'Por un camino muy solo', ID 6340.
13.- 'Estávase mi cuidado', ID 0728.

Comparando se puede ver que la única gran diferencia es la atribución de 'Estávase mi cuidado', ID 0728: de la que Deyermond dice que casi ciertamente no es de Nicolás Núñez.

Doce son atribuidas a Núñez (sólo apellido):

1.- 'En mi desdicha se cobra', ID 0840.
2.- 'Si os pedí, dama, limón', ID 6208.
3.- 'Ya no es passión la que siento', ID 0846.

4.- 'La vida sería perdella', ID 0843.
5.- 'El pensamiento me aquexa', ID 0845.
6.- 'El menor mal muestra el gesto', ID 1106. Juan Manuel.
7.- 'Gran pasión es esperar', ID 0841.
8.- 'Di ventura qué te he hecho', ID 0844. (a.). Tapia.
9.- 'Son mis passiones de amor', ID 0685. Duque de Medina Sidonia.
10.- 'Ved si puede ser mayor', ID 0849. Soria.
11.- '¿Cómo se puede partir?', ID 0848. Comedador Zúñiga.
12.- 'Dezime vós pensamiento', ID 6323. (a.)

En este grupo observamos que mientras que Alan Deyermond atribuye la glosa 'No viera mi perdición' a Núñez (sólo apellido), Brian Dutton se la atribuye a Diego Núñez. Podríamos decir que Brian Dutton tiene en este grupo la manga ancha, aunque soy consciente de que su obra no es sino un catálogo en la que recoge datos sin intentar dar una opinión crítica.

Las diez composiciones que siguen son anónimas:

'Es dolor tan sin medida', ID 6446.
'Dezidnos, Reina del cielo', ID 6073.
'Bevir yo sin ver a vós', ID 6444.
'Maldita seas ventura', ID 0756.
'Que por mayo era, por mayo', ID 0701.
'No puede sanar ventura', ID 6322.
'Afuera, afuera deseo', ID 0842.
'No veros es ver que muero', ID 3679.
'Llevo un mal que está sin medio', ID 6230.
'Yo como alcanço lo digo', ID 6265.

+ Las obras de Núñez en *El cancionero del siglo XV*.

Hay algunas diferencias entre las atribuciones del *Catálogo-índice* (Dutton et alt. 1982, II: 175-76, 'índice maestro') y las más modernas que presenta en *El cancionero del siglo XV* (Dutton 1990-91, 7: 410-11), éstas son:

Hay una elaboración de dos categorías -con respecto a la obra de Nicolás Núñez-, en la primera identifica a Núñez (sólo apellido) con nuestro Nicolás Núñez; la segunda está dedicada a 'atribuciones dudosas'.

En la primera categoría tenemos diecinueve composiciones:

1- 'En mi desdicha se cobra', ID 0840.
2- 'Gran pasión es esperar', ID 0841.
3- 'La vida sería perdella', ID 0843.
4- 'El pensamiento me aquexa', ID 0845.
5- 'Ya no es passión la que siento', ID 0846.
6- 'Si por caso yo biviesse', ID 0847.
7- 'Querer dar loança do tanto bien sobra', ID 6063.
8- 'Sois vós, Reina, aquella estrella', ID 6074.
9- '¡O Virgen ca Dios pariste!', ID 6075.
10- 'Si os pedí, dama, limón', ID 6208.
11- 'Rosa, si rosa me distes', ID 6228.
12- 'Partido de mi bevir', ID 6318.
13- 'Durmiendo estava el cuidado', ID 6321.
14- 'No puede sanar ventura', ID 6322.
15- 'Por un camino muy solo', ID 6340.
16- 'Y puesto que yo pudiesse', ID 6445.
17- 'Porque al triste que se parte', ID 6447.
18- 'Estas oras rezaréis', ID 6621.
19- 'Señor, señor Fenollar', ID 6622.

Seis de las que antes había atribuido a Núñez (sólo apellido) pasan a ser atribuidas a Nicolás Núñez (las que llevan el número de orden 1, 2, 3, 4, 5 y 10 de la relación anterior); al igual que una que anteriormente incluía como anónima (14). Las doce restantes -hasta completar las diecinueve- eran las que estaban adjudicadas a Nicolás Núñez en el *Catálogo-índice*. Al final de esta categoría (la de 19 composiciones) agrupa, por primera vez, 23 (de las 25) composiciones que aparecen en la 'Continuación' de la *Cárcel de Amor*: veintiuna letras -ya dimos cuenta de la falta de dos letras- y una canción ('No te dé pena penar') con su desecha ('¿Para qué es buena la vida?') en forma de villancico.

Dentro de la segunda categoría -'atribuciones dudosas'- incluye siete composiciones:

1- 'Estávase mi cuidado', ID 0728.
2- 'Cuando no queda esperar', ID 0730.
3- 'Son mis passiones de amor', ID 0685.
4- 'Di ventura qué te he hecho', ID 0844.
5- '¿Cómo se puede partir?', ID 0848.
6- 'Ved si puede ser mayor', ID 0849.
7- 'Dezime vós pensamiento', ID 6323.

que en la clasificación anterior había atribuido a Núñez y otros poetas (Tapia, Duque de Medina Sidonia, Soria, Comendador Zúñiga, Garci Sánchez), o sólo a Garci Sánchez. Brian Dutton no recoge la canción: 'Norte de los mareantes'.

VI. 1. 2. POSIBLES ATRIBUCIONES: HACIA UNA CONCLUSIÓN.[174]

A lo largo de la edición de la obra poética atribuible a Nicolás Núñez que hacía en el capítulo V he ido, en algunas ocasiones, pronunciándome sobre el áspero dilema de adjudicarle tal o cual obra. Los problemas con los que me he ido tropezando son los mismos con los que se encontró Alan Deyermond:

- No poder saber si bajo el apellido de Núñez se escondía Nicolás o Diego u otro al que se identificaba suficientemente con el apellido. Ya expresaba mi opinión al respecto en el apartado que titulaba: 'Cuatro Núñez: Diego Núñez de Quirós, Diego Núñez, Nicolás Núñez y Núñez' y al estudiar la canción: 'Ya no es passión la que siento', ID 0846 [11CG, fol 127^{v}; *CsXV*, 5: 315].

- Encarnizada batalla ha planteado cualquier encuentro con *LB1*. Igual que no se puede dar mucha credibilidad al manuscrito de la British Library, tampoco podemos caer en la tentación de negar todo lo que nos ofrezca. He dado, ciertamente, prioridad a *11CG* y *14CG*, y siempre prefiero fiarme de Hernando del Castillo antes que del recopilador de *LB1*.

- El tercer problema en el que me vi entrapado fue con ciertas composiciones anónimas en su encabezamiento, pero que parecen ser, desde el punto de vista estilístico -peligroso

---

[174].- No entro a pormenorizar las referencias de Antonio Rodríguez-Moñino porque dan cuenta "fotográfica" sólo de la autoría según los encabezamientos. En el *11CG* hay once atribuciones a Nicolás Núñez (núm. de orden en *11CG*: 28, 43, 44, 288, 317, 327, 446, 464, 689, 690, 899, 900), una en *35CG* (núm. 37), cuatro en el *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (22, 23, 122, 231) y una en la *Segunda parte del Cancionero general* (27). Sólo en una ocasión -'Llevo un mal que está sin medio'- se permite Rodríguez-Moñino poner entre interrogaciones si ésa es de Nicolás Núñez. Con la entrada 'Núñez' hay veintiséis referencias: cinco de *11CG* (378, 450, 451, 472 y 620), una en *14CG* (80), cuatro en el *Cancionero de Juan Fernández de Constantina* (104, 171, 172 y 187), una en *Espejo de enamorados* (30), dos en el *Cancionero de romances s. a.* (115 y 127), una en el *Cancionero de romances*, Miles, 1550 (115), dos en la edición de 1550 de Envers (130 y 142), dos en cada una de las *Silvas* de 1550-Zaragoza, 1550-Barcelona y 1552-Barcelona (109, 121, 115, 123 y 115, 123 respectivamente) y por último cuatro en la *Segunda parte del Cancionero general*, Zaragoza-1552 (19, 40, 61 y 117) (Rodríguez-Moñino 1973, II: 889). Como dato curioso, del total de las veintiséis composiciones atribuidas a Núñez, ocho referencias son para 'Por un camino muy solo' y otras tantas para 'Durmiendo estava el cuidado'.

punto de apoyo para cualquier solución de problemas de la poesía cancioneril de la época de los Reyes Católicos- de Nicolás Núñez.

Con todo, al final tengo que decir que no presento un canon definitivo y seguro de las obras de Nicolás Núñez. He aquí las obras que con casi toda certeza podríamos atribuirle. Por cuestiones metodológicas abordo el tema según el orden de la edición de los textos, es decir, en cinco apartados:

I.- Romances y desechas. Romances y glosas a romances. Versiones de romances y sus glosas. Romances con desecha en forma de villancico.

+ Romances y desechas. Romances y glosas a romances.

En esta sección contamos con quince composiciones que podemos dividir en dos grupos:

+ Versiones de romances y sus glosas.

El primer problema con el que nos topamos es saber si el romance que se glosa es del mismo autor. Parecería difícil que un autor glosara su propia composición, pero en el caso de los romances creo que sin, por supuesto, ser original del autor, ciertamente pienso que la versión sí es del autor que lo glosa.[175] Por tanto, y sólo en cuanto versión, considero que los dos romances: 'Maldita seas ventura' y 'Que por mayo era, por mayo' son obras - refundiciones, no originales, si se quiere- de Nicolás Núñez. Aunque he extraído el romance 'Afuera, afuera deseo' de la glosa 'Gran passión es esperar', no puedo afirmar ni que el

[175].- Hay algunos ejemplos en que un autor glosa su propia canción, por ejemplo Francisco Fenollete en 'Sospiros muy desiguales' [ID 6699 G 6698, 11CG, fol 199^{v}-200^{v}; *CsXV*, 5: 469], está glosando 'Viendo vuestra hermosura' [11CG, fol 199^{v}; *CsXV*, 5: 468-69].

romance exista por separado, ni siquiera que sea una versión de otro, aunque podamos suponerlo, ya que Nicolás Núñez sigue la misma técnica que en los dos anteriores: seis coplas en las que al final se insertan dos a dos un romance que ha sufrido -¿del original?- una reducción a 12 versos. Así atribuyo a Nicolás Núñez:

1.- Romance (versión). 'Maldita seas ventura'. 2.- *Glosa*. 'Partido de mi bevir'.
3.- Romance. 'Que por mayo era, por mayo'. 4.- *Glosa*. 'En mi desdicha se cobra'.
5.- Romance (versión). 'Afuera, afuera deseo'. 6.- *Glosa*. 'Gran pasión es esperar'.

+ Romances con desecha en forma de villancico.

Cuatro composiciones formadas de un romance sobre el que se compone una desecha en forma de villancico. De los cuatro, tres creo que son ciertamente de Nicolás Núñez, haciendo un total de seis obras:

1.- Romance: 'Durmiendo estava el cuidado'. 2.- Desecha (villancico): 'No puede sanar ventura'.
3.- Romance: 'Estávase mi cuidado'. 4.-Desecha (villancico):'Cuando no queda esperar'.
5.- Romance: 'Por un camino muy solo'. 6.- Desecha (villancico): 'El menor mal muestra el gesto'.

De la cuarta composición:

7.- Romance: 'Dezime vós pensamiento'. 8.- Desecha (villancico): 'El día del alegría'.

he dado razones para poder pensar que es de Nicolás Núñez y no de Garci Sánchez de Badajoz.

Nos queda por tanto una composición anónima en *11CG*:

9.- Romance: 'Para el mal de mi tristeza'. 10.- Villancico: 'Muere quien bive muriendo'.

Incluyo romance y villancico a la lista de Nicolás Núñez por agotar todas las posibilidades y por ser consecuente con el estudio que hago de encabezamientos como 'otro', que expongo al estudiar la canción 'Llorad, llorad coraçón', teoría de la que este romance con

su desecha podrían participar. Pero no sólo esto, hay una serie de temas que podríamos decir que son típicamente de Nicolás Núñez (aunque ya sabemos que no hay temas personales en la poesía de *cancionero*). La desesperanza en conseguir el amor, mayor tristeza cuando más alegría rodea al amador y la falta de consuelo para el que ama son temas que aparecen repetidamente, no sólo en este romance y su desecha, sino también en el resto de los romances, e incluso en las canciones.

Sin que los anteriores sean argumentos que muestren que esta composición es de Nicolás Núñez, al menos tenemos que dejar una pequeña posibilidad de adjudicársela.

No quiero ocultar un argumento formal en contra: Si en los otros villancicos encontramos la misma estructura estrófica (*abb cddc cbb*), en éste la estructura cambia en la mudanza y la vuelta (*abb cdcd abb*). No es este un argumento definitivo que desdiga lo anteriormente dicho, pero resulta extraña a Nicolás Núñez esta forma.

II.- Canciones.

Separo las canciones en cuatro categorías: aquellas que sólo aparecen en *11CG*, un total de cinco canciones; otro grupo que aparece en *11CG* y *LB1*, son otras cinco; el tercero corresponde a las que no aparecen en *11CG* pero sí en *LB1* y en el último agrupo dos canciones: una de *35CG* y la canción con el villancico-desecha de *96NN*.

1) No tengo problema alguno en atribuir a Nicolás Núñez las siguientes: '¡O Virgen ca Dios pariste!', 'Si os pedí, dama, limón' y 'Rosa, si rosa me distes'. Las dos restantes, una propuesta por Keith Whinnom 'Llevo un mal que está sin medio', otra propuesta por mí: 'Llorad, llorad coraçón'. De ellas he dado ciertas pruebas, sin querer ser rotundos, de que pudieran ser de Nicolás Núñez. Así en este grupo considero como obras de Nicolás Núñez las siguientes:

1.- '¡O Virgen ca Dios pariste!'.
2.- 'Si os pedí, dama, limón'.
3.- 'Rosa, si rosa me distes'.
4.- 'Llorad, llorad coraçón'.
5.- 'Llevo un mal que está sin medio'.

2) En el segundo grupo doy más credibilidad a *11CG* que a *LB1*, pensando que las compartidas con Tapia, el Duque de Medina Sidonia y Soria, a saber: 'Di ventura qué te he hecho', 'Son mis passiones de amor' y 'Ved si puede ser mayor' no son, con mucha probabilidad, de Nicolás Núñez. De las dos restantes: 'Ya no es passión la que siento', y 'Si por caso yo biviesse' comparto la opinión de Victoria Burrus de que son de Nicolás Núñez. En resumidas cuentas:

6.- 'Ya no es passión la que siento'.
7.- 'Si por caso yo biviesse'.

3) Tanto el tercero con: 'La vida sería perdella' y 'El pensamiento me aquexa', como el cuarto grupos con: 'Norte de los mareantes' y 'No te dé pena penar' con su desecha: '¿Para qué es buena la vida?', sin rotundidad pienso que son de nuestro autor.

8.- 'La vida sería perdella'.
9.- 'El pensamiento me aquexa'.
10.- 'Norte de los mareantes'.
11.- 'No te dé pena penar' con el villancico
12.- '¿Para qué es buena la vida?'.

Nueva proposición que pudiera ser de nuestro autor:

13.- 'Yo como alcanço lo digo'.

III.- Mote y glosa, Villancicos: coplas a villancicos.

Se pueden atribuir con seguridad a Nicolás Núñez:

1.- 'No viera mi perdición'.

2.- *Coplas*. 'Y puesto que yo pudiesse'.
3.- *Coplas*. 'Porque al triste que se parte'.
4.- *Coplas*. 'Sois vós, Reina, aquella estrella'.

El único problema en esta sección es '¿Cómo se puede partir?'. Tengo serias dudas en adjudicar -igual que hacen Deyermond y Dutton- este villancico a Nicolás Núñez. Otra cuestión muy difícil de saber es qué sucede con el mote: 'No veros es ver que muero' y los tres villancicos: 'Bevir yo sin ver a vós', 'Es dolor tan sin medida' y 'Dezidnos, Reina del cielo'; me inclinaría a pensar que no son de nuestro autor. Aunque, pudiera ser que Nicolás Nuñez creara, como recurso formal para elaborar la glosa, esos villancicos. Ya decía más arriba como los dos o tres versitos que se glosan no parecen pertenecer al corpus de la lírica tradiconal, ni participan de ese carácter; todo lo contrario: los villancicos son de corte cancioneril y manidos tópicos de la poesía cortesana del siglo XV.

IV.- Decires. Decir a pregunta.

Las tres obras que componen esta sección:

1.- 'Querer dar loança do tanto bien sobra'.
2.- 'Estas oras rezaréis'.
3.- 'Señor, señor Fenollar'.

no ofrecen problema alguno y podemos atribuírselas con toda seguridad a Nicolás Núñez.

V.- Letras.

Al igual que la sección anterior todas las letras son con seguridad de Nicolás Núñez:

1.- 'Ya está muerta la esperança'.
2.- 'Fue cresçiendo mi firmeza'.
3.- 'Mi passión a mi alegría'.
4.- 'En la firmeza se muestra'.
5.- 'Muy más rica fue mi muerte'.
6.- 'Más fuerte fue la passión'.
7.- 'Dio a mi vida tristura'.
8.- 'Castidad quedó celosa'.

9.- 'Vedes aquí mi congoxa'.
10.- 'No pudo tanto trabajo'.
11.- 'Acabados son mis males'.
12.- 'Assí comiença y finece'.
13.- 'No da muerte por servicio'.
14.- 'Cerró tu muerte a mi vida'.
15.- 'Tu firmeza (*y*) mi congoxa'.
16.- 'Más rica sería mi gloria'.
17.- 'No puede ya el alegría'.
18.- 'Con tu muerte mi memoria'.
19.- 'Si (no) tuviera la vida'.
20.- 'Con lo que acaba y comiença'.
21.- '¡Qué pena, más en tu pena!'.
22.- '¡O si la morte matasse!'.
23.- 'Ya no puede más doler'.

Por tanto el posible canon de las obras de Nicolás Núñez estaría formado por ocho romances, tres glosas a romances, cinco desechas; trece canciones; tres glosas a otros tantos villancicos y una glosa a un mote; tres decires y, por último, veintitrés letras.

VI. 2. ESTUDIO CRÍTICO DE LA OBRA DE NICOLÁS NÚÑEZ.

VI. 2. 1. LAS FORMAS MÉTRICAS: 'DE LOS VERSOS Y COPLAS Y DE SU DIVERSIDAD'.

Me ocuparé en este apartado de las diferentes formas estróficas que Nicolás Núñez emplea en su obra lírica. Estudio por separado las formas que establece para canciones, villancicos, romances y glosas a romances, decires, motes y glosas de motes .

Los romances:

Glosas a romances. Redondillas: Coplas reales[176]

+ 'Partido de mi bevir': Seis estrofas, dos redondillas cada una:

Estrofa.	**Fórmula.**	**Esquema.**	
1.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*
2.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*
3.	5 + 5:	*abaab,*	*cdccd.*
4.	2 x 5:	*abbab,*	*cdccd.*
5.	5 + 5:	*abbab,*	*cdccd.*
6.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*

+ 'En mi desdicha se cobra':

Estrofa.	**Fórmula.**	**Esquema.**	
1.	2 x 5:	*abbab,*	*cddcd.*
2.	5 + 5:	*abbab,*	*cdccd.*
3.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*
4.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*
5.	2 x 5:	*abaab,*	*cdccd.*
6.	5 + 5:	*abaab,*	*cddcd.*

[176].- Se ha de entender, como ya aclaraba en el capítulo V, que cada copla real cambia de rima. Sólo pretendo mostrar en esta esquematización las regularidades e irregularidades -variantes- que presentan los diferentes esquemas de las estrofas que componen cada composición

+ 'Gran pasión es esperar':

Estrofa.	Fórmula.	Esquemas.
1.-	5 + 5	*abbba, cddcd.*
2.-	5 + 5	*abbba, cddcd.*
3.-	5 + 5	***abbeb**, cdccd.*
4.-	5 + 5	*abbab, cdece.*
5.-	5 + 5	*abbab, cddcd.*
6.-	5 + 5	*abbab, cdccd.*

Adaptaciones de romances:

+ 'Maldita seas ventura': 12 versos, rima asonante:

Verso.	Rima.	Verso.	Rima.
2:	a-ar.	8:	i-al.
4:	u-al.	10:	a-ar.
6:	a-ar.	12:	e-ar.

+ 'Que por mayo era, por mayo'. 12 versos.

Verso.	Rima.	Verso.	Rima.
	a-yo.		ía.
	o-e.		o-e
	a-o.		i-a.
	o-e.	10	a-o.
5	i-o.		e-o.
	o-e.		a-ó.

+ Romance: 'Afuera, afuera deseo'. Este romance -entresacándolo de la glosa, ya exista en esta forma o sea una versión- tiene rima consonante en los versos pares.

Verso.	Rima.	Verso.	Rima.
	e-o.		i-o.
	ado.		ado.
	e-o.		o-a.
	ado.	10	ado.
5	i-e.		e.
	ado.		ado.

Romances con desecha:

+ 'Durmiendo estava el cuidado', catorce versos octosílabos. Al romance le sigue una desecha de tres versos. Las rimas del romance son:

Verso.	Rima.	Verso.	Rima.
	a-o.		e-ía.
	e-ía.		ie-e.
	a-ó.	10	a-ía.
	a-ía.		e-a.
5	ao.		e-ía.
	e-ía.		i-e.
	ao.		e-ía.

+ Villancico: 'No puede sanar ventura':

1 -ura
o-or
e-or.

+ 'Estávase mi cuidado'. Romance de veinticuatro versos:

Verso.	Rima.	Verso.	Rima.
	a-o		ae
	o-ar		e-ar
	ie-os	15	a-a
	a-ar		e-ar
5	e-a,		e-o
	e-ar		a-ar
	e-eo		e-a
	e-ar	20	a-ar
	a-o		ue-a
10	a-ar		o-ar
	e-o		i-e
	a-ar		e-ar

Le sigue una desecha en forma de villancico: 'Cuando no queda esperar', su estructura estrófica es: *abb cddc cbb* (848 8888 848). Núñez, con su buen hacer, enlaza esta vez romance y desecha haciendo rimar el verso 24 de aquél con el primero de éste (-erar).

+ 'Dezime vós pensamiento'. A los ventiocho versos de este romance le sigue un villancico de diez versos: En los versos pares se da el siguiente juego de rimas:

Verso.	Rima.
2	e-án.
4	e-an.
6	a-án.
8	o-an.
10	a-án,
12	o-an.
14	a-uan.
16	u-an.
18	e-an.
20	e-án.
22	e-án.
24	a-án.
26	a-án.
28	e-an.

+ Villancico: 'El día del alegría', la estructura estrófica es: *abb cddc cbb* (848 8888 848).

+ 'Por un camino muy solo':

Verso.	Rima.
1	o-o
	e-ía
	e-a
	a-ía
5	u-é
	o-ía
	i-e
	aía
	o-o
10	o-ía
	a-a
	e-ía
	ue-o
	e-ía
15	o-e
	aía
	a-a
	o-ía
	e-ar
20	e-ía
	e mí
	e-ía

La desecha que le sigue, 'El menor mal muestra el gesto', es un villancico de la forma: *abb cddc cbb*.

+ Romance: 'Para el mal de mi tristeza'. Romance de 12 versos con la rima en los versos pares:

Verso.	**Rima.**
2	eor.
4	a-or.
6	e-or.
8	e-or.
10	o-or.
12	a-or.

+ El villancico que le sigue, 'Muere quien bive muriendo', tiene la siguiente estructura estrófica *abb cdcd abb* (844 8888 848).

Las canciones.

Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* dice:

Y si es de cuatro pies puede ser *canción* y ya se puede llamar copla'. (Temprado ed. 1973, 339)

He aquí las canciones de doce versos que pueden ser atribuibles a Nicolás Núñez y que he agrupado en tres grupos según la estructura estrófica:

Primer verso.	**Formas estróficas.**	**Verso**	**Formas de represa.**[177]
	1. **2.**		*r* *rr* *R* -
'Rosa, si rosa me distes'.	*abba cddc abba.*	12,	*r.*
'Llorad, llorad coraçón'.	*abba cdcd abba.*	11 / 12,	*r* / *rr.* (cuarteta).
'Llevo un mal que está sin medio'.	*abba cddc abba.*	11-12,	*R.*
'Si por caso yo biviesse'.	*abba cddc abba.*	10,	*r.*
'Ya no es passión la que siento'.	*abba cddc abba.*	10-12,	*r.*
'La vida sería perdella'.	*abba cddc abba.*	-	-
'El pensamiento me aquexa'.	*abba cddc abba.*	11-12,	*rr.*
'No te dé pena penar'.	*abba cddc abba.*	10-11,	*r.*
'Yo como alcanço lo digo'.	*abab cddc efef.*	-	. (cuart.)

La forma estrófica más usada por Nicolás Núñez en las canciones es: *abba cddc abba* (tres redondillas). Ésta, según Vicente Beltrán, es la que aparece con más frecuencia en las generaciones *D* y *E*, dos últimas generaciones que se incluyen en el período de plenitud en el desarrollo de la canción en la Edad Media y que 'forman el elenco de los autores del *Cancionero general*' (Beltrán 1988, 178-79). De las 444 canciones agrupadas en estrofas de

[177].- Los símbolos 'r', 'rr' y 'R' significan:

-'r': repetición de la palabra-rima.

-'rr': repetición de la palabra-rima y de otras palabras en el mismo verso.

-'R': repetición exacta del verso.

Los números expresan el verso en el que se incluye la repetición

cuatro versos Whinnom estudió un total de 152, encontrando 57 de aquella forma (Whinnom 1994, 115).

Más común a alguna de las formas de generaciones anteriores es la irregularidad que presenta la canción anónima 'Yo como alcanço lo digo' (*abab cddc efef*), en que se pierde el esquema formal que supondría recoger en la *vuelta* las rimas del *pie* de la canción.

Las que no se ajustan al esquema anterior de doce versos son:

Primer verso.	**Formas estróficas.**	**Verso**	**Formas de represa.**
	Una en sextillas:		*r rr R*
'¡O Virgen ca Dios pariste!'.	*aabaab ccdccd aabaab* (8+4+8+8+4+8).	16-18,	*R.*
	Dos en quintillas:		
'Si os pedí, dama, limón'.	*abaab cddcd abaab.*	14-16, *r.*	
'Norte de los mareantes'.	*abbab cddcd abbab.* 14,	*R.*	

Sobre las represas en las canciones contamos con las conclusiones de Keith Whinnom:

> In the *canciones* of the *Cancionero general*, but not for instance, those of the *Cancionero de Baena*, there is invariably reprise of the rhymes of the *pie de la canción* in the *vuelta* [...]. In most cases there is repetition of the rhyme-words and of whole lines [...]. The most frequent pattern (*2R*) -dos versos repetidos con exactitud-, which accounts almost a quarter of all the cases, is a simple restatement, at the end of the poem, of the last two lines of the opening quatrain or *quintilla* (the complete repetition of three lines or more occurs more usually in *canciones* using *quintillas* or sextuplets (Whinnom 1994, 116).

En nuestro caso es cierto que para una canción como '¡O Virgen ca Dios pariste!' hay una represa de la forma *3R* (repetición, exacta, de tres líneas del pie de la letra en la vuelta de canción): 'tórname alegre de triste, / pues podiste / tornar nuestra pena gloria' (vv. 4-6 y 16-18), pero en los demás de los casos no coincido con las conclusiones de Keith Whinnom. No podemos sacar una regla general. Nicolás Núñez parece ser un renovador de la canción en este sentido, alejándose de los parámetros más clásicos.

Motes, villancicos con sus glosas y coplas.

+ Mote: 'No veros es ver que muero': *b* (8).

Villancico: 'No viera mi perdición': *abbab // cddc / abbab* (88888 8888 88888).

+ Villancico: 'Bevir yo sin ver a vós': *cc* (88).

Coplas: 'Y puesto que yo pudiesse': *abbaa / cccc // dedee / cc.* (88888 4858 8888848).

+ Villancico: 'Es dolor tan sin medida': *ccc* (848).

Coplas: 'Porque al triste que se parte': *abbaacc // deeddcc // fggffcc.*(8888848 8888848 8888848).

+ Villancico: 'Dezidnos, Reina del cielo': *wcc* (848).

20 Coplas: *abbaacc.* (8888848). La única irregularidad que he observado se da en la estrofa sexta, en la que el verso de pie quebrado tiene cinco sílabas en vez de la regularidad de cuatro: *abbaacc* (8888858), aunque esta forma la encontramos también con frecuencia en otros autores.

+ Villancico: '¿Para qué es buena la vida?': *abb*(848) +*cdcdd effeebb*(88848 8888848)

+ Villancico: '¿Cómo se puede partir?': *abb* (858). Estos tres primeros versos van seguidos de seis estrofas de diferente rima en cada una (sólo se conservan la rima los dos versos de la vuelta) (8888848) de la forma: *cddccbb.*

Desechas con estructura estrófica de villancicos:[178]

+ 'Cuando no queda esperar': *abb cddc cbb* (848 8888 848).
+ 'El día del alegría': *abb cddc cbb* (848 8888 848).
+ 'El menor mal muestra el gesto': *abb cddc cbb* (848 8888 848).
+ 'Muere quien bive muriendo': *abb cdcd abb* (844 8888 848), (cuarteta).

---

[178].- Remito a lo dicho en la introducción del apartado de villancicos del capítulo V.

Decires y respuesta.

'Querer dar loança do tanto bien sobra' -dodecasílabos- la formula es 5 x 12: (*abba / acca / dd*)

'Estas oras rezaréis': 29 estrofas de diez versos y una de nueve -posiblemente un descuido-, todos ellos octosílabos. Cada una de las estrofas está dividida en dos quintillas, la segunda de las cuales mantiene la estructura *ccddc* -cambiando de rima en cada estrofa- a lo largo de este largo poema. Las diferentes estructuras que podemos encontrar son:

Nº	**Estructura de la primera quintilla.**	**segunda quintilla.**
	abaab abbab ababb ababa	*ccddc*
14	*abaab*	*ccddc*
1	*abaab*	*-cddc* (vv. 211-19)
12	*abbab*	*ccddc.*
1	*ababb*	*ccddc* (vv. 61-70).
1	*ababa*	*ccddc* (vv. 161-70).

'Señor, señor Fenollar', 8 estrofas de diez versos octosílabos de la forma: abaab cddcd, es decir dividido en dos quintetos. En ellos Nicolás Núñez repite la estructura que más le gusta *abaab*.

Conclusión.

Las restricciones que la poesía cancioneril se había fijado en el uso del vocabulario se toman también en las formas estróficas que adopta. Nicolás Núñez es uno de los mejores arquitectos poéticos de fines del siglo XV, ampliando los paralelismos estróficos a los fonéticos. El cuidado con el que usa la combinatoria de los sonidos en la rima es prueba palpable de lo que digo.

Sumario: Estrofas de diez versos octosílabos: Dos quintillas.

Una de las formas estróficas que más gusta de usar nuestro autor es la estrofa de diez versos dividida en dos quintillas. Las dos formas estróficas que más dominan, como se puede ver en cuadro que sigue, son: *abaab* y *abbab* para la primera quintilla, *ccddc* y *cddcd* para la segunda.

		Σ	***abaab***	***ababb***	***ababa***	***abbab***	***abbba***	***abbeb***	***ccddc***	***cdccd***	***cddcd***	***cdece***
3 Glosas a romances:		18:	8			7	2	1		12	5	1
2 Canciones		*6*	*2*			*2*				2		
2 Decires	37	23	1	1	12			29		8		

VI. 2. 2. ESTILO POÉTICO EN LA OBRA DE NICOLÁS NÚÑEZ.

Nicolás Núñez no introduce ningún tema nuevo en la poesía cancioneril del cuatrocientos. Es uno más explotando los temas del sufrimiento extremo del amante, exprimiendo los recursos formales; pero lo hace con un gran ingenio. Ciertamente, su poesía es arquitectura perfecta de alambicados conceptos, que lejos de la vana y ruidosa hojarasca de incomprensibilidad está henchida de sentimiento y ahita de dolor. La poesía de Nicolás Núñez, sea o no un sentimiento fingido, usando las explotadas y manieristas formulaciones cancioneriles de amor, derrama sentimiento y es posible encontrar momentos de intensa emoción.

Aunque por el cómputo de sus composiciones vemos que tiene gusto por la glosa o las recreaciones (diez composiciones: tres glosas a romances, tres glosas a villancicos, una glosa a un mote, dos -¿tres?- versiones a romances), no carece por ello de originalidad y gusto. Las composiciones que reelabora han pasado por el filtro de su exquisita pluma y en todas ellas resuena profunda pasión. Su poesía es un verdadero ejercicio de técnica poética.

POESÍA EN IMÁGENES SONORAS.

En el romance 'Durmiendo estaba el cuidado' nos encontramos con momentos de icónica expresión de patético dolor. Leyendo los versos: 'El dolor del corazón / sus tristes ojos abría' y un poco más adelante 'con sospiros y llorando, su grave passión dezía', cualquiera puede ver al amante como un orante que agoniza bebiendo el cáliz que le ha de conducir a la muerte. En otro momento los ojos descubren el secreto que llorando calla: 'díxome lloroso [...]/ En su vista se conosce [...] / con los ojos lo mostrava, / con la lengua lo encobría'. [ID 6340, 'Por un camino muy solo'].

POESÍA QUE RECORRE LOS TÓPICOS CANCIONERILES:

El amante se nos presenta como un desterrado, como extranjero, como un caminante solitario 'Por un camino muy solo', extranjero para los otros y para sí mismo, perseguido por la mala fortuna, sin esperanza:

Si queda alguna esperança
en quien yo pueda esperar.
[ID 0728 V 0729, 'Estávase mi cuidado', vv. 15-16].

Y pues otro bien no veo
de esperar, sino cuitado
[ID 0841 G 0842, 'Gran pasión es esperar', vv. 6-7].

Que vive en la paradoja de vivir muriendo:

Que si yo viviendo muero
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 46-47].

Otras, en el morir viviendo:

Partido de mi bevir,
do agora muero biviendo
...
y ando contino muriendo
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 1-2, 5].

Esta muerte en vida, o 'muerte viviendo', este constante sufrimiento es la fuente de la alegría:

Quien muere, muerte viviendo,
no haze mucho sufriente;
mas, el que bive muriendo
sin la muerte,
¿qué mal ni pena hay más fuerte?
[ID 7522, '¿Para qué es buena la vida? vv. 4-8].

Rodeado de sin sabores, cercado de tristeza:

En el plazer extrangero,
natural en la tristeza
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 14-15].

Muy cercado de tristeza
solo de compañia
[ID 6340, 'Por un camino muy solo', vv. 3-4].

El pensamiento me aquexa,
la tristeza me acompaña;
la vida es lo que me daña.
[ID 0845, 'El pensamiento que me aquexa', vv. 1-3].

En donde el amor se muestra con cualidades negativas:

Assí que en este camino
de fatigas y passiones
[ID 0701, 'Que por mayo, era por mayo', vv. 26-27].

La causa: el amor no correspondido y sin esperanza:

Tan çercado de ser perdido
tan lexos de bien amado
[ID 0841 G 0842, 'Gran pasión es esperar', vv. 39-40].

[Decí]...
Si queda alguna esperanza
en quien yo pueda esperar
[ID 0728 V 0729, 'Estávase mi cuidado', vv. 15-16].

en que la mujer es a veces engañosa:

Mostrome su dulce cara
prometiéndome sus dones,
metime baxo su vara,
nunca de servir dexara
con servicios a montones.

Mirad cuanto disfavor
tengo sin poder gozar,
mirad si sufro dolor.
Por hazer plazer amor,
amor me hizo pesar.
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 51-60].

La actitud del Nicolás Núñez hacia la mujer me parece que es bastante cínica: por una parte se deshace en alabanza, pero, por otra, la crítica y se burla de ella; transformando sus valores en defectos:

Y pues vuestra perfectión
en darme pena porfía,
[ID 6208, 'Si os pedí, dama, limón', vv. 11-12].

Es tal, que no tiene igual
su saber y discreción;
es tal que fuera razón
no nascer muger mortal.
Y ésta, por quien digo yo,
no tiene sino una cosa:
que cuando Dios la crió
no la hizo piadosa.
[ID 6265, 'Yo como alcanço lo digo', vv. 5-12].

El concepto piadosa se repite en la *Continuación* de la *Cárcel de Amor*: aquí como más arriba son siempre acusasiones a la dama: '¡O cuánto me estoviera mejor perder la vida que co[n]oscer tu mucha crueza y poca piedad' (San Pedro 1979, 53) El sentido es no satisfacer los deseos del amante, Laureola no los ha satisfecho y además no se arrepiente: 'Dízesme que quisieras tener causa para alabarme de piadosa, como la tienes para culparme de cruel. Si ésta tuvieras, ni yo más biviera, ni tú te quexaras' (San Pedro 1979, 55). Así en un contexto paradójico surge la interferencia de significados: Laureola no dando "muerte" a Leriano, le da muerte; a su vez, no "muriendo" Laureola, vive muriendo: 'pues en la vida sin costarme la muerte no se lo puede pagar, quiero agora que conozcas que la muerte dél haze que mi vida biva muerta' (San Pedro 1979, 55) y más adelante: 'que dé mi muerte por bien empleada, pues con ella gané lo que sin ella perdía' (San Pedro 1979, 60).

Una de las características del amor que siente el amante es, por un lado la perseverancia, por otro: saber que ésa puede soportar el dolor ('tan grande, que me espantava'

[ID 0846, v. 8]) de no ser correspondido, convirtiéndose el sufrimiento de amor en prueba del verdadero amante:

Ya no es passión la que siento
sino gloria; pues que sé
que puede sofrir mi fe
la fuerça de mi tormento.
[ID 0846, Ya no es passión la que siento', vv. 1-4]

La única solución para poder vivir: morir

-Di muerte ¿por qué no vienes
y sanas la pena mía?,
[ID 6321, 'Durmiendo estava el cuidado', vv. 9-10]

No puede sanar ventura
mi dolor
pues morir es lo mejor.
[ID 6322 D 6321, 'No puede sanar ventura']

Pues que muere mientra bive,
si muriese beviría.
[ID 6325 D 6324, 'Muere quien bive muriendo', vv. 4-5]

El tema de la muerte, el amor, el dolor se entremezclan en Núñez como en tantos otros poetas del *cancionero*. Un ejemplo de como el amor envuelve a todo en muerte nos lo da un fragmento de la continuación : 'A él hiziste morir, y a su madre porque no muere, y a mí que biviendo muero' (San Pedro 1979, 54).

Así sólo la muerte puede dar alegría al poeta:

Darás fin a mi esperar
y a mi desseo alegría.
[ID 6321, 'Durmiendo estava el cuidado', vv. 11-12]

Porque el triste coraçón
no muera sin alegría.
[ID 6208, 'Si os pedí, dama, limón' vv. 14-15]

¡O, qué dicha si viniesse
para matar el morir!
[ID 0847, 'Si por caso yo biviesse', v. 9-10]

El amante personifica conceptos abstractos: 'Durmiendo estaba el cuidado', 'Estávase mi cuidado / allí donde suele morar'; animándolos incluso hasta poder hablar: 'los tres de mis pensamientos / le comiençan de hablar'; se dirige a ellos: 'Bien vengáis mis mensageros (tristeza, pesar y deseo)[...]decí que nuevas traes', 'Dezíme vós pensamiento / donde mis males están'; los increpa: 'Maldita seas ventura', 'Afuera, afuera, deseo / enemigo porfiado'

El dolor como único remedio y consuelo del amante:

Para el mal de mis tristeza
el consuelo es lo peor,
pues en las cosas más tristes
hallo el remedio mayor.
[ID 6324, 'Para el mal de mi tristeza', vv. 1-4]

que le enajena:

> Tan penado y tan esquivo /estó de mi voluntad, /que ni sé si só cativo, /ni si muero, ni si bivo,
> ni si tengo libertad. / Ni sé si la culpa es mia, / ni si meresco reproche. / Tal que estoy sin alegría: / *que ni sé cuando es de día, / ni menos cuando es de noche.*
> Porque tengo el pensamiento / tan penado, que no sé /si me dan gloria o tormento, / si lo quexo, si lo siento, / si tengo vida ni fe, / si tengo muerte senzilla. / Si le echan lumbre al dolor
> la lumbre no sé sentilla, / *[...]* teníeme tan trasportado / que a las vezes de olvidado / olvidava de llorar. [ID 0840 G 0701, 'En mi desdicha se cobra']

En el dolor encuentra la alegría y cualquier alegría no es sino dolor:

Y si su dicha tal fue [el pensamiento],
que biva siempre penado.
[ID 0841, 'Gran passión es esperar', vv. 56-57]

El día del alegría, / al que es triste, / de mayor dolor le viste. / Porque el triste con dolor, / si es mayor que el de antes tiene, / mayor consuelo le viene / que si le diesen favor. [ID 0712 D 6323, 'El día del alegría', vv.1-7]

Cuando me dexa el dolor
a mayor mal me condena
[ID 0845. 'El pensamiento me aquexa', vv. 5-6].

La vida desesperada
no sé qué más plazer quiere,
que morir mientra no os viere,
de tal gloria desterrada.
[ID 6230. 'Llevo un mal que está sin medio', 5-8].

POESÍA QUE PARTICIPA DE LA SIMBOLOGÍA TRADICIONAL.

LOS COLORES: Encontramos en las canciones de Nicolás Núñez un componente tradicional, los limones y las rosas, los colores, que alivian al lector del compacto conceptismo cancioneril, aunque como dice Whinnom: 'Sin embargo, es digno de mencionar que aun en una canción con una frecuencia extraodinaria de términos concretos frente a términos abstractos [...] se repite el mismo vocabulario abstracto y la conclusión se expresa en abstracciones conceptuales' (Whinnom 1981, 42). Los colores parecen ser una de las preferencias de Núñez: no solo en estas dos canciones, sino en diecisiete letras en que aparecen los colores rituales de la época: blanco, verde, aceitunado, amarillo, leonado, rojo, colorado, encarnado, morado, dorado, azul. En esas diecisiete letras de 'La continuación' encontramos los significados de los colores.

Una vez que el *auctor* se ha encarado con Laurela, aquél se hunde en un mar de dolor arrepintiéndose de lo que le ha dicho y deseando la presencia de su amigo Leriano para que gozara del arrepentiento de Laureola; es tanto el dolor que tiene, que se 'traspassa' y comienza

a soñar; en el sueño aparece el espectro de Leriano vestido con traje de corte. En cada uno de los elementos que componen su vestimenta trae una letra, en total 12.

El *auctor* describe el atuendo y la letra que apareja cada prenda descrita. Lo primero que notamos es el contraste entre lo que dicen las letras y la cara de Leriano: Las letras hablan de 'pesar', mientras que la cara contradice ese sentimiento: 'vile el gesto tan hermoso que parecía que nunca pesar avía pasado' (Whinnom 1979, 59); ese mismo contraste se podría encontrar en la composición de Cartagena: 'No juzgueis por la color', ID 0668 [11CG, fol 88^{r}; *CsXV*, 5: 234 y LB1, fol 34^{v}; *CsXV*, 1: 171]:

No juzgueis por la color,
señora, que me cubría,
que a las vezes el amor
haze muestras de alegría
5 con que encubre su dolor.
Por donde, mi colorado
en su ser será muy çierto
al sepulcro comparado
que está de fuera dorado
10 y de dentro el ombre muerto.

Y mientras su cara no muestran sufrimiento alguno, las doce primeras letras que lleva Leriano no hablan de otra cosa que de desesperanza, desamor, tristeza, congoja y muerte. Sentimientos refrendados por los colores de las prendas en los que están bordadas las letras.

Después responde Leriano en los sueños del auctor, diciéndole que no puede creer a Laureola, sólo cree en la fidelidad del amigo (*auctor*). En el momento en que Leriano termina del sueño y aparece Laureola vestida, en cada una de sus prendas lleva una letra, nueve en total. Prácticamente a cada prenda de Leriano le corresponde una de Laureola, comparando ambas tenemos:[179]

---

[179]. - Sobre el vestido en los siglos XV y XVI remito al libro de Carmen Bernis (1978).

Leriano:	Laureola:
1. Bonete.	1. Tira en el cabello.
2. Camisa.	2. Camisa.
3. Jubón.	3. Brial.
4. Sayo.	4. ____
5. Cinto.	5. Cinta de caderas.
6. Puñal.	6. ____
7. Vayna de espada y correas,	7. ____
8. Calças.	8. Faldilla.
9. Agujetas.	9. Tavardeta.
10. Capa.	10. Manto.
11. Zapatos.	11. Alcorques.
12. Guantes.	12. Guantes.

Casi todas las prendas tienen asociado un color (en ocasiones dos); se puede observar que a los colores de Leriano les corresponden otros en Laureola, con un significado opuesto en la mayoría de los casos; podríamos decir que hay un diálogo entre ambos personajes basado en un lenguaje de colores (en las invenciones y letras de justadores hay un hecho constante la simbología de los colores, véanse lo ejemplos citados en Casas 1995, 101-02 y nota 130).

Leriano.			**Laureola**		
	Color	**Significado**		**Color**	**Significado.**
1.	Verde de 'mala color':	mala esperanza.	1.	Encarnado:	crueldad.
2.	Negro:	firmeza, muerte	2.	Blanco:	vida.
3.	Amarillo-colorado: dolor-alegría.	desesperanza,	3.	Negro-leonado:	firmeza-tristeza.
4.	Negro:	firmeza,mal, culpa.	4.	---	
5.	Oro:	riqueza.	5.	Oro:	riqueza.
6.	Dorado:	riqueza.	6.	---	
7.	Aceitunado:	tristeza, dolor.	7.	---	
8.	Blanco-azul:	castidad-vida.	8.	Azul-amarillo:	castidad-desesperanza.
9.	Leonado:	tristeza, angustia.	9.	Aceitunado-colorado:	tristeza- alegría.
10.	Negro-pardillo: tribulación.	firmeza-penitencia,	10.	Verde-morado:	esperanza-realeza.

Caso contrario al de Leriano encontramos en Laureola; ésta muestra una cara de difunta: 'más con semblante de muerta que con fuerza de biva'.

Juan de Timoneda compone un tratado sobre los colores a modo de villancico, titulado *Dechado de colores*. Cada una de las quince estrofas que componen esta obra están precedidas por un encabezamiento, éste es una exposición del código de colores en el siglo XVI. El código es como sigue (*PBAM*):

1. 'Si sale la dama de morado, denota amor.'
2. 'Si sale la dama de amarillo, denota desesperación.'
3. 'Si sale la dama de leonado, denota gravedad y firmeza.'
4. 'Si sale la dama de negro, denota honestidad, o tristeza'.
5. 'Si sale la dama de blanco, denota castidad.'
6. 'Si sale la dama de colorado, denota osadía.'
7. 'Si sale la dama de verde oscuro, denota esperança dudosa'.
8. 'Si sale la dama de azul, denota celos.'
9. 'Si sale la dama de pardo oscuro, denota trabajo.'
10. 'Si sale la dama de burel [rojo oscuro], denota lealtad.'
11. 'Si sale la dama de encarnado, denota crueldad.'
12. 'Si sale la dama de naranjado, denota despedida.'
13. 'Si sale la dama con guarnición de plata, denota señoría.'
14. 'Si sale la dama de con guarnición de oro, denota magestad.'
15. 'Si sale la dama de verde, denota esperanza.'

No se diferencian mucho de un código a otro: [180]

Las cualidades que caracterizarían a Laureola son: crueldad, castidad, honestidad, tristeza, gravedad, firmeza, magestad, celos-castidad, osadía, esperanza, amor-realeza. El azul que para Whinnom significa castidad (Whinnom, ed. 1979, 88 nota 107) para Juan de Timoneda significa celos. Este color ha tenido siempre varias interpretaciones. Fernando de la Torre lo asocia con 'los amores de las casadas', en Guevara significa 'firmeza', 'lealtad'. El morado igualmente tiene otro significado en Juan de Timoneda: amor, mientras que para

[180].- Sobre la simbología de cada color hay una amplia bibliografía remito fundamentalmente al artículo de Reynols (1977, especialmente las notas 2, 3, 4 y 5); también a Keith Whinnom (1979, 87-91) y Juan Casas (1995, 110-13). Trabajos más antiguos son los de H. A. Kenyon (1915), S. Griswold Morley (1917), W. L. Fichter (1927) y Barbara Matulka (1931, 275-82).

Whinnom significa realeza (Whinnom, ed. 1979, 91 nota 121) y para Alonso de Córdova significa desamor.[181]

La interpretación del simbolismo no es unitaria, por ejemplo: 'En el ambiguo simbolismo de la rosa misma, tradicionalmente tanto emblema de la esterilidad, como simultáneamente símbolo, flor de Venus, del amor erótico' (Whinnom 1981, 43). [182]

FRUTAS Y FLORES. Los temas tradicionales son reelaborados en conceptos paradójicos; compárense, por ejemplo, el simbolismo del limón en la lírica tradicional en los siguientes versos (Frenk ed. 1987, 9, núm. 8):

5 Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome ir allá,
por mirar al ruiseñor
cómo cantavá.

10 Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome ir allá,
para ver al ruiseñor
cómo cantavá.

con la canción de Nicolás Núñez 'Si os pedi, dama, limón' [ID 6208]; las paradojas que crea ésta contrastan con la linealidad y sencillez de los ejemplos de la lírica tradicional. Igualmente podríamos ver esto mismo con el tema de la rosa (Frenk ed. 1987, 9, núm. 8):

1 En la huerta nasce la rosa:
quiérome ir allá,
por mirar al ru[i]señor
cómo catavá.

---

[181].- Barbara Matulka (1931, 275-82) hace una exposición del significado de los colores en la sepultura de amor de Guevara. Estudia los colores negro, verde,pardillo, leonado, morado, amarillo Cárdeno, azul, dorado.

[182].-También Pero Gozález de Uzeda compuso un decir 'a manera de pleito y de requesta que ovieron en una los colores del paño verde y prieto y colorado profiando cual de ellos es mejor': 'Vi estar fermosa vista', [ID 0111, PN1, fol 126^{v}-127^{r}; *CsXV*, 3: 238-39].

SAN JUAN. Las mañanitas de San Juan (el día 24 de junio se celebra San Juan, fiesta del amor) no son ahora motivo de alegría, sino de tristeza. Según Gonzalo Correas: 'Bañarse, coger hierbas y enramar las puertas la mañana de San Juan' son las tres constumbres de esta celebración (Correas 1967, 586). Véanse textos que muestran esas tradiciones:

¡O, qué mañanica mañana,
la mañana de San Juan,
cuando la niña y el cavallero
ambos de ivan a bañar!
(Frenk ed. 1987, 7, núm. 4B).

La mañana de San Juan, damas,
çiñe el rey sus armas.
(Frenk ed. 1987, 590, núm. 1237).

A coger el trébol, damas,
la mañana de San Joan,
a coger el trébol, damas,
que después no avrá lugar.
(Frenk ed. 1987, 594, núm. 1245).

La mañana de San Juan,
Las flores florecerán,
(Frenk ed. 1987, 592, núm. 1241).

¡Albo día este día,
día de la 'Ansara en verdad!
Vestiré mi [jubón] brochado
y quebraremos la lanza!
(Sánchez 1969, 81).

La mañana de San Juan, mozas
vamos a coger rosas.
(Frenk ed. 1987, 593, núm. 1243A).

Y compárense ésas con los versos de Nicolás Núñez. La sensualidad y la alegría de antes se convierte en tristeza y recuerdo angustioso:

Mas venido es un tal día,
que le llaman señor San Juan,
15 cuando los que están contentos
con plazer comen su pan,
cuando los desconsolados
mayores dolores dan.
[ID 6323, 'Durmiendo estava el cuidado', vv. 13-18]

La poesía lírica tradicional recoge en el tema del insomnio las cuitas del amor; en el villancico esas penas se cuentan de una manera sencilla -'No pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir' (Sánchez 1969, 67)-; Nicolás Núñez recoge el mismo tema y lo convierte en paradójico, el dolor hace que duerma, pero a la vez durmiendo se siente peor:

Durmiendo estava el cuidado
que el pesar lo adormecía /[...]
Si triste estava velando
durmiendo más mal sentía.

[ID 6321, 'Durmiendo estava el cuidado', vv. 1-2, 5-6].

Aunque en el tradicional tema del insomnio por amor se muestre siempre las penas de amor, se puede ver la sencillez con que se recoge éste en:

8 Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.
10 [Que todo hombre namorado
que se case con su amiga.]
¿Qué haré, triste cuitado,
que es ya casada la mía?
Que el amor me quita el sueño.
15 Quiero dormir y no puedo,
que el amor me quita el sueño.

[Frenk 1977, 107 núm. 150].

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada cual
como puede.
5 Quien amores tiene
de la casada,
¿cómo duerme
la noche ni el alba?
Duerme cada cual
10 como puede.
Quien amores tiene,
¿cómo duerme
Duerme cada cual
como puede.

[Frenk 1977, 107 núm. 151].

LA FORMA EN LA POESÍA DE NUÑEZ:

Dice Alan Deyermond en las conclusiones de su artículo:

> Even in an age of verse and prose glosses, of question and answer, of *contrafacta*, Nicolás Núñez appears as preeminently a glosser and adapter. To say this is not to belittle him. We all know that much of medieval and Renaissance literature -much of the best literature of the time- consists of reworkings. (Deyermond 1989, 34)

Esto es cierto, pero toda la poesía no es sino tratamiento de temas universales como el amor, la muerte, el sufrimiento, ... 'old forms and old themes have always remained' (Deyermond 1989, 34, citando a John Livingston Lowes). Igualmente hemos de decir que la originalidad de los temas es independiente de las formas de tratar éstos. El gran valor que vemos en Nicolás Núñez es la precisión técnica al elaborar su poesía; tal así que -decíamos al principio de este apartado- resulta en su conjunto plena de sentimientos y emociones, no conseguidos por otros poetas cancioneriles.

Dentro de los recursos formales que podemos encontrar, quiero subrayar aquellos que ha señalado Juan Casas Rigall para la poesía de Nicolás Núñez.[183] En primer lugar alude, dentro del capítulo dedicado a la *brevitas* -'expresión concisa de una idea, expurgada de elementos no absolutamente imprescindibles' (Casas 1995, 121)-, 'zeugma complejo'.

---

[183].- Ya he dado cuenta a lo largo de la edición de las composiciones líricas de Núñez de los recursos que subrayaba Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio*. La tres citas que he encontrado son:

1.- Sobre 'Ya no es passión lo que siento', ID 0846: 'De la agudeza paradoja', con el comentario: 'También encareció mucho y con la misma sutileza, Núñez: *Ya no es passión la que siento / sino gloria; pues que sé / que puede sofrir mi fe / la fuerça de mi tormento.*' (Gracián 1960, XXIV: 345).

2.- De 'Si por caso yo biviesse', ID 0847: Discurso que titula: 'De los conceptos por una propuesta extravagante y la razón que se da de la paradoja', comenta: 'La condicional tiene aquí lugar con ventaja, y cuando parece que había de templar el exceso de la exageración, lo aumenta. Nicolás Núñez cantó: *Si por caso yo biviesse, / esperaría morir, / mas yo nunca vi venir / muerte do vida no oviesse.*' (Gracián 1960, XXV: 346).

3.- 'La vida sería perdella', ID 0843: 'Jugó del retruécano con notable sutileza el ingenioso Núñez: *La vida sería perdella, / sino fuese mal perdida, / porque sin ella se olvida, /el mal que sufría con ella.*' (Gracián 1960, XXV: 351).

El zeugma 'permite expresar una sola vez un vocablo en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de manera que, tras su primera aparición, tal término debe ser sobreetendido.' (Casas 1995, 126). En el caso que propone ('La vida sería perdella', v. 1 [ID 0843]) se trata de zeugma en el plano semántico (*enumeratio zeugmática*) -'mediante la cual son ligados en una secuencia vocablos de diverso orden en asociaciones sorprendentes' (Casas 1995, 128).

También trata de la *disputatio dialéctica*, en concreto de las formas 'pregunta-respuesta', de la que conocemos una obra, en la que Nicolás Núñez responde a Mosén Fenollar ('Señor, señor Fenollar'). Otra composición en la que se establece un diálogo entre los hombres y la Madre de Dios, a modo del diálogo establecido entre la dama y el enamorado -los hombres alaban preguntando, la dama responde- son las coplas '¿Sois vós, Reina, aquella estrella?'. En ocasiones el diálogo se puede establecer entre objetos inanimados, como en el caso de 'Di muerte ¿por qué no vienes / y sanas la pena mía?' ('Durmiendo estava el cuidado', vv. 9-10), en el que hay un diálogo con la 'tristeza', el 'pesar' y el 'deseo'; parecido tema lo vemos en 'Dezime vós el pensamiento' (v. 1), en que el pensamiento responde a la pregunta del poeta; también encontramos el mismo recurso en 'Por un camino muy solo' asociado al recurso del *perqué*, o en 'Decí que nuevas traes' ('Estávase mi cuidado', v. 13).

Dentro de las figuras dialécticas de la *disputatio* y en el plano del *ornatus* Juan Casas subraya la *distintio* o paradiástole - 'pone de relieve que dos términos en apariencia sinónimos no lo son en realidad' (Casas 1995, 148)-, proponiendo el ejemplo:

Porque yo a mi bevir,
5 según es el mal tan fuerte,
ya le avría dado la muerte,
que no es la muerte el morir.

[ID 0730, 'Cuando no queda esperar', vv. 4-7].

Explica: 'El poeta se está valiendo en este caso de dos conceptos diferentes: la muerte física, por un lado y, por otro la convencional "muerte de amor", grado máximo del sufrimiento a que

está sometido el galán cortés y al que, paradójicamente, aspira, pues es prueba de su enamoramiento' (Casas 1995, 148). Estoy de acuerdo con la lectura que hace de estos versos, pero creemos que habría que añadir la interpretación sexual que comporta el verbo 'dar muerte'.

Otro de los recursos que estudia, dentro de la *disputatio dialectica* y las *probationes* argumentativas, es el *argumentum* en las que 'el galán intenta desentrañar las diversas causas y consecuencias de su amor' (Casas 1995, 161) como sucede en la técnica usada para la respuesta a Mosén Fenollar: 'Señor, señor Fenollar'; en cada una de las estrofas va formando un silogismo, bien para rechazar o aceptar a una u otra mujer, en tal o cual estado. Cada copla se compone de dos quintillas, en la primera van las premisas, la segunda -introducida por: 'Assí que ...' , 'Y pues ...'- contiene la conclusión:

Victoria muy conoscida
es servir a la beata,
sino porque es homicida;
porque con lo que da vida,
65 con esso mismo nos mata.
Y pues a nos es dañosa,
mucho más lo será a vós.
Dexemos la religiosa,
porque es yerro y grave cosa
70 tomar su muger a Dios.

[ID 6622, 'Señor, señor Fenollar'].

Todo el poema se construye a través de argumentos, para concluir en una o varias tesis. En 'La vida sería perdella', termina el poema en una conclusión: 'Ansí que quiero querella' (v. 9).

Otro de los recursos argumentativos que aparecen en Nicolás Núñez es el *locus a fictione* -'consiste su estrategia en razonar con el simple apoyo de hipótesis potenciales o irreales: si algo fuese, entonces otra cosa sería' (Casas 1995, 164)- como sucede en la canción 'Si por caso yo biviesse', en que toda la composición navega en la suposición del primer verso. También, aunque esporádicamente, aparece en otros momentos: 'Si mirara los engaños' (v. 41

de la glosa 'Partido de mi bevir'); igualmente en 'La vida sería perdella / si no fuese más perdida'.

Nicolás Núñez es un poeta que se sirve del *cancionero* para recrear, lo decíamos más arriba.[184] Tenemos tres versiones de romances: 'Maldita seas ventura' , 'Que por mayo era, por mayo', 'Afuera, afuera deseo', un contrafactum del romance 'Estávase el rey Remiro' en 'Estávase mi cuidado', una autocita incluyendo un villancico (como desecha) 'El menor mal muestra el gesto' en un romance 'Por un camino muy solo'. La misma acomodación de textos religiosos participa de esta corriente. En 'Estas oras rezaréis' topamos con uno de los grandes ejemplos, porque, técnicamente, es completamente diferente a otras misas de amor como las de Juan de Dueñas, Suero de Ribera, Juan de Tapia, o en general de aquellos que toman frases y citan literalmente.[185] Del mismo recurso se sirve Nicolás Núñez al citar y acomodar refranes como también veíamos al editar y estudiar 'Esta oras rezaréis'; es obvio que al incluir refranes en una composición se está utilizando la *probatio* argumentativa.

El *antitheton* es una de los recursos más utilizados por Nicolás Núñez en toda su obra lírica y constituye una de las principales raíces de la agudeza:

> Nos encontramos ante un concepto muy rico, dado que su gran versatilidad permite su proyección sobre distintos componentes del discurso; de este modo, en el plano elocutivo se manifiesta en figuras como la *contentio*, la *cohabitatio*, el oxímoron, la paradoja y la suspensión, así como en la *compositio* periódica de los enunciados. (Casas 1995, 193)

Como ejemplos de antítesis o *contentio* tenemos las parejas:

Amor / desamor, poniendo la oposición en los adverbios:

Tan çercado ser perdido
tan lexos de bien amado
[ID 0841, 'Gran pasión es esperar', vv. 39-40].

---

[184].- Un 3,63% del corpus general con citas y acomodaciones de textos (Casas 1995, 172-76, notas [211]).

[185].- No insisto más en este punto. Remito al capítulo III de esta tesis para un estudio más detallado y a Juan Casas (1995, 176-86).

Alegría, / tristeza, mal:

El día del alegría,
al que es triste,
de mayor dolor le viste.
[ID 0712, 'El día del alegría', vv. 1-3].

Dónde mis males están
Qué alegría eran estas
[ID 6323,'Dezime vós pensamiento', vv. 2-3].

Placer / penar, dolor:

Reposando con pesar
desterrado con holgura
...
En el plazer estrangero
natural en la tristeza
...
Con desseo de plazer,
con pesar del pensamiento
[ID 6318, 'Partido de mi vivir', vv. 7-8, 14-15, 21-22].

Porque nunca la ventura
en las cosas de holgura
ni plazer, sino pesar.
[ID 0841, 'Gran pasión es esperar', vv. 5-3].

Vida / muerte:

Que en la muerte esta la vida
[ID 6324, 'Para el mal de mi tristeza', v. 9].

Muere quien bive muriendo,
pues amor
da al que bive más dolor.
Pues que muere mientra bive,
si muriese beviría;
porque quien desdicha sigue,
si quiere, muerte querría.
Que quien bive así: muriendo
con amor,
la vida le da dolor.
[ID 6325, 'Muere quien bive muriendo'].

Si por caso yo biviesse
espararía morir
[ID 0847, 'Si por caso yo biviesse', vv. 1-2].

Del bivir tengo la quexa,
que la muerte no me engaña;
pues la vida que me daña
es la muerte que me dexa.
[ID 0845, 'El pensamiento me aquexa', vv. 9-12].

A veces esta oposición se realza desde el punto de vista fónico y visual al colocarlo al final del verso:

Mirad cuanto disfavor
tengo sin poder gozar,
mirad si sufro dolor.
Por hazer plazer amor
60 amor me hizo pesar.
[ID 6318, 'Partido de mi vivir'].

Tenéisme con tal dolor
10 a mí, que me tenéis contento.
[ID 0849, 'Ved si puede ser mayor'].

¡O, qué dicha si viniesse
10 para matar el morir!,
pues que no queda bevir,
que con la muerte muriesse.
[ID 0847, 'Si por caso yo biviesse'].

Como ejemplo de clara paradoja encontramos los siguientes versos:

Partido de mi bevir,
do agora muero biviendo,
saqué de bivo el sentir
por acabar de morir
5 y ando contino muriendo.
(ID 6318, 'Partido de mi bevir').

LA ARQUITECTURA DEL POEMA EN NICOLÁS NÚÑEZ.

'Partido de mi bevir' es uno de los poemas (glosas) de Nicolás Núñez en que se puede ver la perfección técnica, milimétricamente calculada, de toda la composición. Por ejemplo tomemos el quinteto de más arriba. Rápidamente podemos ver el equilibrio (dentro de la reducción léxica) que se establece entre el campo léxico de la *muerte* ('muero', 'morir', 'muriendo') y el de la *vida* ('bivo', 'bevir', 'biviendo'). Equilibrio que afecta a la rima: 'bevir' / 'morir', 'biviendo' / 'muriendo' y que se da también en el interior: 'muero' / 'bivo'. Estas triadas paralelísticas se dan repetidas veces, en ocasiones para marcar la emoción o enfatizar el significado, usando -como en el primero de los casos- la misma estructura (Gerundio + con + sustantivo); acelerando el ritmo con dos gerundios (caminado, huyendo) y añadiendo un 'falso

gerundio' (*ando*, presente ind. y a la vez formante del gerundio de la primera conjugación) para no cortar el ritmo y la estructura, segundo de los casos:[186]

Caminando con tristura,
reposando con pesar,
desterrado con holgura.
(vv. 7-8).

Caminando por las sierras,
huyendo como mortal,
ando de amor y sus guerras.
(vv. 16-18).

No temiera de perder,
ni me tocaran sus daños
negándome su plazer.
(vv. 43-45).

Las tres primeras estrofas de 'Partido de mi bevir' se presentan como un todo organizado en torno a las formas de gerundio, a la preposición 'con' y la 1ª persona del presente de indicativo: 'ando', éste es el verbo principal que rige el tema de dicho romance y que aparece en sus primeros versos:

¡*Maldita seas ventura*
que assí me hazes andar!

Casos similares de tríadas paralelísticas los encontramos a lo largo de todas las composiciones de Nicolás Núñez, por ejemplo en los siguientes versos:

5 Al uno llaman tristeza,
al otro llaman pesar,
al otro llaman deseo

[ID 0728, 'Estávase mi cuidado'].

---

[186].- Tenemos algunos ejemplos más como: 'Lo verde me dio esperança / lo blanco me la negó, / el sabor me seguró' ('Rosa, si rosa me distes', vv. 5-7). Aunque los casos de anáfora se dan, obviamente, en composiciones largas como las glosas.

Caso de maestra arquitectura lo encontramos en 'Dezime vós pensamiento', romance organizado en tríadas:[187]

Dezime vós pensamiento
dónde mis males están,
qué alegrías eran éstas
(vv. 1-3).

Si libran algún cativo
o lo sacan de su afán,
o si viene algún remedio;
(vv. 5-7).

No libran ningún cativo,
ni lo sacan de su afán,
ni viene ningún remedio
(vv. 9-11).

Los unos te avrán embidia,
los otros te llorarán;
los que la causa supieren
(vv. 23-25).

En ocasiones la repetición anafórica proviene de los versos que se quieren glosar ('que ni sé ...'):

Que ni sé si só cativo,
ni si muero, ni si bivo,
35 ni si tengo libertad.
Ni sé si la culpa es mia,
ni si meresco reproche.
Tal que estoy sin alegría:
que ni sé cuando es de día,
40 *ni menos cuando es de noche.*
[...]

43 Si me dan gloria o tormento,
si lo quexo, si lo siento,
45 si tengo vida ni fe,
si tengo muerte senzilla.
Si le echan lumbre al dolor
la lumbre no sé sentilla,
sino por una avezilla
50 *que me cantava al alvor.*
[ID 0840, 'En mi desdicha se cobra'].

Es uno de los recursos por el que Núñez siente predilección, llegando en ocasiones a producir fuertes aliteraciones como en el romance: 'Por un camino muy solo', en el que encontramos repetidas veces 'que' y 'con': seis versos comienzan con 'que' y cinco veces usa 'con' al principio del verso. La aliteración es también constante en el verso de Núñez, como por ejemplo en: 'por ver si podré perder' (ID 6318, 'Partido de mi bevir', v. 24).

187.- Nicolás Núñez está siguiendo los patrones más clásicos de las retóricas medievales y transportándolos a otros recursos: 'Paronomeon est per principia trium dictionum immediate positarum ejusdem litterae vel syllabae repetitia prolatio. [...] si ternarius numerus excedatur, non erit scema, sed scemati contrarium' (Whinnom 1994, 6) .

La anáfora le sirve otras veces para unir las quintillas de una estrofa, véase por ejemplo como la estructura 'no + imperativo' en:

No pienses con tu porfía
que me tienes de vençer,
que amor te puede hazer,
que quita y pone poder,
15 no tu fuerça ni la mía.
Y pues quisiste lo que es çierto,
no hagas mi mal doblado,
ni fuerçes más al forçado.

[ID 0841, 'Gran pasión es esperar'].

En otros casos sirve de unión entre los versos que se glosan y el comienzo de la glosa, como en los siguientes versos de la anterior glosa:

***Dexa** estar el pensamiento*	***Dexa** estar el alma triste*
que reposa de cansado.	*en el cuerpo apasionado.*
Déxalo con mi tristura.	**Déxala** con su dolor.
[vv. 19-21]	[vv. 29-31]

Esta anáfora puede darse dentro del verso, como en 'Dezime vós pensamiento' la repetición de 'algún' y su contraste con otra repetición 'ningún'; otro ejemplo: 'daba la vida a mi mal / por dar mi mal a la muerte' ('En mi desdicha se cobra', vv. 14-15).O en 'Muere quien bive muriendo' con la repetición de las vocales 'ie' ('quien' tres veces, 'quiere', 'bive' cuatro veces, 'muriendo' dos veces, 'mientra', 'muriese', 'sigue'; y otras, conteniendo en orden opuesto esas mismas vocales: 'beviría', 'desdicha'), de un total de cuarenta palabras, quince palabras están participando de este juego sonoro, no me parece una casualidad.

Las fórmulas paralelísticas antitéticas es otro recurso que se observa fácilmente:

15 Cuando los que están contentos
con plazer comen su pan,
cuando los desconsolados
mayores dolores dan.

[ID 6323, 'Dezime vós pensamiento'].

Con vida de que no espero
morir ni mudar firmeza,
con muerte de que no muero.
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 11-13

Con desseo de plazer,
con pesar del pensamiento.
[ID 6318, 'Partido de mi bevir', vv. 21-22].

En ocasiones además de la aliteración se dan las rimas interiores como por ejemplo en el verso: '**Por hazer plazer amor**' ('Partido de mi vivir', v. 59).

El encabalgamiento es otro de los recursos que con más frecuencia nos encontramos; en ocasiones formando fuertes paradojas semánticas: 'Cuando quise comenzar / a continuar mi tristura' ('En mi desdicha se cobra', vv. 21-22). En otras ocasiones usa del verso encadenado: 'ando muriendo por ver, / por ver si podré perder' ('Partido de mi bevir', vv. 23-24).

Como se puede ver, Nicolás Núñez es el gran maestro de la glosa, con una arquitectura perfecta. Hemos estudiado preferentemente glosas y romances puesto que es donde muestra de una manera más evidente su virtuosidad técnica. Esta virtuosidad responde a los métodos más clásicos de los preceptistas medievales como Juan de Sicilia o Geoffrey de Vinsauf, cuando hablan del uso del *participans* (gerundio), del ablativo absoluto (participio de presente), de *articulus*, de *disolutio*. También nos las encontramos en otro tipo de composición más cortas como 'No viera mi perdición' en que se repite continuamente 'ver' y se utiliza el recurso de la *annominatio*; también en los versos 7-8 de 'Gran pasión es esperar':

de esperar, sino **cuidado**,
bien pudo dezir **cuitado**:

LOS EUFEMISMOS Y LOS CONCEPTOS DE DOBLE SENTIDO:

En el *Apéndice I* tratamos en un caso concreto estas tres figuras: *Traductio*, *annominatio*, y *derivatio*, allí se puede recurrir para este punto. De todas formas las

trataremos brevemente aquí. No todos los críticos están de acuerdo con el significado de *traductio* (véase Whinnom 1994, 15, nota 4), al igual que ocurre con las teorías más clásicas que hablan sobre esos términos. *Traductio* está íntimamente conectada con *annominatio* y hay que considerarlas conjuntamente. *Annominatio* corresponde al término paronomasia: 'It consists of using two or more words which differ from each other by the change of one letter, or the addition or subtraction of a letter or syllable, or of letters or syllables' (Whinnom 1994, 4). Heinrich Lausberg define *traductio* como un recurso en el que hay un juego entre los diferentes significados que pueda tener una palabra con un mismo cuerpo fonético (Lausberg 1966, I: 22-23 y 129).

Nicolás Núñez es un buen representante del uso de ambos, ya veíamos antes un ejemplo más arriba de *annominatio*. Es común ese recurso en las rimas, así encontramos parejas de rimas de frecuente uso como: *muerte / fuerte / suerte; pesar / penar; medio / remedio; senzilla / sentilla; esperança / desesperança; dio / perdió; templo / contemplo; suelo / consuelo; sobra / obra / cobra/ çoçobra; orden / desorden; sostengo / tengo; calma / alma, rezará / rezado; pidáis / pido; llama / fama; romano / mano / sano; mora / ora; querella / ella; lumbre / alumbre; muerto / puerto; falla / halla; concierto / cierto; vida / servida*. Por otro lado encontramos ejemplos de *derivatio*; los tenemos en términos como: *Esperanza / esperar, consuelo / consolar/ consuelo, concierta / concierto, muerta / muerto, paga / pagado, desdicha / desdizen, paga / pagar, rezará / rezado, pidáis / pido.*

En cuanto a *traductio* nos encontramos desde las formas más claras, hasta las mas oscuras. Como ejemplo del primer caso proponemos los siguientes versos:

Estas oras rezaréis
vós de quien nunca me **libro**,
pues que tan bien las sabéis,
mejor que las que tenéis
escritas en vuestro **libro**.

('Estas oras rezaréis', vv. 1-5)

En esos versos una palabra con la misma forma es, al mismo tiempo, un sustantivo y la primera persona del presente de indicativo del verbo *librar*. Para un caso más complejo remitimos al *Apéndice I*, particularmente al triple significado que encerraría el término *medio*.

CAPÍTULO VII. CONCLUSIONES.

Previo a la edición de la obra lírica de Nicolás Núñez analicé el concepto de *amor cortés* bajo el que la poesía cancioneril, por ende la de Nicolás Núñez, había sido encasillada. Las categorías que caracterizaban aquel concepto intentaban explicar homogéneamente una amplia producción a lo largo de varias centurias, con lo que me he mostrado en total desacuerdo.

Así, desechando la pretensión de hacer generalizaciones y categorizaciones, negué cualquier definición inmutable del *amor cortés* como firma literaria de una época. Al hablar de *fenomenología del amor* en la *Primera parte* de esta tesis, traté de recalcar el elemento factual de la experiencia amorosa. El amor es ante todo una experiencia y su expresión está ceñida por modelos de la cultura en que se imbrica. Toda producción literaria refleja los valores culturales de la sociedad en que vive. Por lo que la magna producción cancioneril que abarca el siglo XV en España (desde el *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena hasta el *Cancionero general* recopilado por Hernando del Castillo) es muestra y producto de una forma de vida que se define en el juego de la expresión literaria como *juego del amor*.

Esta concepción lúdica del amor en los *cancioneros* no es algo nuevo sino que ya teníamos antecedentes (Ovidio, Andrés el Capellán), de los que dependen y a partir de los que se recrean formas nuevas de entretenimiento cortesano. El elemento formante de este carácter jocoso es el juego con la palabra.

La parodia, comicidad, ingenio, habilidad e ironía atrapados en el juego con las palabras son las características que hay que desincrustar de repetitivas y alambicadas composiciones de amor, que lejos de ser en bastantes ocasiones ardientes expresiones del amor atormentado, son indudables declaraciones del ingenio literario (en algunas ocasiones dudoso) más que amorosas. Por lo que de lo que se trataba era de provocar el asombro, cuando no la risa, a través de la parodia, la burla con el uso de la palabra de doble corte.

La composiciones cancioneriles son el reflejo de una corte que gasta su tiempo en toda clase de diversiones y frivolidades, y en la que el amor es tratado como fingimiento. Es un juego que surge de la necesidad de propaganda del modo de vivir. Por ello, tratar de buscar una definición del amor que corresponda a ideales o sentimientos sinceros parece una idea fallida, puesto que del *juego del amor* también están participando ésas. Algunas cualidades, que parecen haberse heredado de aquellas características clásicas que definían el *amor cortés*, son reestructuradas en la poesía cancioneril a través de un proceso de aprendizaje que tiene su punto culminante en el *Cancionero general* de 1511. La poesía de *cancionero* supone una ruptura con la tradición del 'amor purus'. Si hay características que se perpetúan en la poesía de *cancionero* no son con los mismos valores, sino con intenciones diferentes, como por ejemplo la dificultad que debe superar en el desciframiento de los códigos cortesanos.

Las tres líneas que confluyen en ese campo lúdico sobre el que se asienta una gran parte de la poesía cancioneril son: la cortesana, la religiosa y la erótica. Líneas que hay que tener en cuenta a la hora de enfrentarse al hermetismo de muchos de los versos. Las fuentes de las que se nutre son variadas, se pueden descubrir influencias provenzales, cristianas, árabes, ...

.

La poesía cancioneril es la paradójica y festiva celebración del sufrimiento amoroso. Dolorosa experiencia que se alimenta y expresa en conceptos religiosos que contienen significados eróticos en muchas ocasiones; cuyo fin no es parodiar la religión sino ocultar significados para mostrar la agudeza técnica del ritual cortesano.

En la *segunda parte* de esta tesis y a lo largo de la edición de la obra poética atribuible a Nicolás Núñez que hacía en el capítulo V he ido, en algunas ocasiones, haciendo pequeñas conclusiones ya en las introducciones ya en el desarrollo de los apartados o capítulos correspondientes.

Sobre la personalidad de Nicolás Núñez no puedo decir mucho más de lo que ya ha dicho Alan Deyermond. Sólo he añadido el dato de que bajo el apellido de Núñez se puede esconder el nombre de Nicolás.

En cuanto al canon de su obra he aumentado con alguna obra más la lista propuesta por Alan Deyermond, mostrando a su tiempo las razones de esa ampliación. Al paso de la revisión de las obras que podríamos atribuir a Nicolás Núñez en el manuscrito de la British Library (*LB1*) atajé su posible fechación, posterior o muy contemporáneo de la segunda edición del *Cancionero general* (*14CG*). A pesar de todo tampoco puedo presentar un canon definitivo.

En cuanto al estilo poético de la poesía de Nicolás Núñez decía ya que 'no introduce ningún tema nuevo en la poesía cancioneril del cuatrocientos. Es uno más explotando los temas del sufrimiento extremo del amante, exprimiendo los recursos formales, pero lo hace con un gran ingenio; ciertamente, su poesía es arquitectura perfecta de alambicados conceptos, que lejos de la vana y ruidosa hojarasca de incomprensibilidad está henchida de sentimiento y ahita de dolor. La poesía de Nicolás Núñez, sea o no un sentimiento fingido, usando las explotadas y manieristas formulaciones cancioneriles de amor, derrama sentimiento y es posible encontrar momentos de intensa emoción' (apartado VI. 2. 2. *Estilo poético en la obra de Nicolás Núñez*, p. 285 de esta tesis).

Nicolás Núñez es un glosador, recreador de composiciones. Su gusto es la reelaboración del poema en un exquisito estilo, que es auténtico ejercicio de técnica y gusto poético. Usando en todo momento la herramienta de las palabras de doble corte, situando su poesía en el vértice que convergen las tres líneas formantes de la poesía cancioneril: erótica, cortés y religiosa.

No quisiera, por colocar las conclusiones antes de los apéndices, olvidar la tercera parte de esta tesis. El primero de los apéndices es indispensable para poder entender algunas de las partes de las composiciones de Nicolás Núñez y sobre todo para, desde un pequeño

ejemplo comprender la poesía cancioneril. *Medio* y *remedio* son dos palabras que están aquí y allá en la poesía cancioneril, que contienen valores eróticos y que se nos presentan en la obra de Nicolás Núñez.

PARTE TERCERA:
APÉNDICES, BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICES.

Ya resaltaba en el 'abstract' de esta tesis la importancia que he dado al primero de los cuatro apéndices que incluyo en esta última parte de la tesis. Si los apéndices II, III y IV son mera compilación y copia, en una ocasión fotocopia (apéndice IV), y no necesitan más notas introductorias o explicaciones que las que en su momento daré. El primero, para el que reclamo buena atención, es una aportación que explica mucho de lo que digo al estudiar la poesía de Nicolás Núñez y, en general, la poesía cancioneril. En este apéndice estudio una letra de justador.

No lo he integrado dentro de ningún capítulo de la tesis, aunque hubiera cabido en el III (como ejemplo de la ambigüedad en el lenguaje cancioneril) o a la hora de comentar alguna de las composiciones de Nicolás Núñez en el V (al comentar 'estas horas rezaréis), ni le he dado entidad de capítulo, primero por salirse, en cuanto amplitud, de las 'normas' de un comentario a una composición y, en segundo lugar, porque no creía que encajara en el discurso de la *Primera parte* como capítulo aparte. Así al estar situado entre la primera y segunda partes decidí traerlo a este lugar, al que he remitido ya en varias ocasiones.

Medio y *remedio* son dos palabras recurrentes en el *cancionero* que participan de la ambigüedad del lenguaje y que por tanto están funcionando como un elemento más del juego de la composición. Al estudio de esas dos palabras me dedico en este primer apéndice. Voy a descubrir qué significados dan cabida el uso de recursos tales como *annominatio*, *traductio* y *derivatio*. Recursos a los que me he referido sucintamente en otras partes de esta tesis y que aquí retomo en un más detallado y concreto estudio

Unir en un 'tablero' (cuerpo visual), ya veremos a qué se refiere, amor y juego no es extraño a los cortesanos del siglo XV. Ese tablero es la imagen de la lucha, de la misma manera que combate y guerra pudieran definir la relación que se establece en el amor. Ejemplo de esta unidad (amor y juego) es el volumen en que Luis Ramírez de Lucena reuniera un

tratado sobre el amor y otro sobre el ajedrez (Ramírez de Lucena 1953). De algunos versos de Quirós laudando esta Repetición de amores resalto los que vienen a continuación:

'Lucena in suo opere':

Haec ego, quisquis ades foelix et candide lector,
inueni ingenio scripta Lucena meo,
in quibus aligeri flammata Cupidinis arma
cum uariis poteris nosse cupidinibus.
cur levis armatis manus est munitia sagittis,
cur pharetra ex humero pendula utroque jacet,
cur pinnis volitans super aethera cuncta fatigat
numina: innumeros sauciat illa viros.
Cur nequeant satyri dryades faumque bicornes
effugere irati tela cruenta dei;
hoc etiam paucis poteris cognoscere verbis
cur nemo ex hujus vulnere sanus abit.

(Ramírez de Lucena 1953, 3-4)

APÉNDICE I: *MEDIO* Y *REMEDIO*. UNA LECTURA DE DOBLES SENTIDOS.

INTRODUCCIÓN.
1. LA *INVENCIÓN*.
2. UN JUSTADOR: DON JUAN PIMENTEL.
3. *TABLAS*, *TABLADO*, *TABLERO*.
4. *MEDIOS* Y *REMEDIOS*.
5. OTROS TESTIMONIOS.
6. CONCLUSIÓN: HACIA UNA INTERPRETACIÓN.

INTRODUCCIÓN.

Mientras que se tiene la certeza de que 'Estas oras rezaréis' [ID 6621, 11CG, fol 179^{v}-180^{v}; *CsXV*, 5: 426-29] es de Nicolás Núñez, no estoy tan seguro de que 'Llevo un mal que está sin medio' [ID 6230, 11CG, fol 124^{v}-125^{r}; *CsXV*, 5: 308] sea también suya. Tanto en una como en otra aparece una pareja de palabras-rima en las que creeo encontrar una vez más los recurrentes juegos de palabras de la poesía de *cancionero*:

'Estas oras rezaréis' [ID 6621
11CG, fol 179^{v}-180^{v}; *CsXV*, 5: 426-29].

Rezadas con tal concierto,
pues que mi mal lo concierta,
que quede mi fe despierta;
que si el cuerpo queda muerto,
el alma no quede muerta.
Porque de esta pena tal
queda la vida mortal,
viendo el dolor tan sin **medio**,
que aunque viniesse el **remedio**
no podríe sanar el mal.

'Llevo un mal que está sin medio' [ID 6230
11CG, fol 124^{v}-125^{r}; *CsXV*, 5: 308].

La vida desesperada
no sé qué más plazer quiere,
que morir mientra no os viere,
de tal gloria desterrada.
No viéndoos, ni viendo **medio**
para yo poder bevir:
cuanto se acerca el morir,
se alexa más el **remedio**.

He encontrado esta pareja repetidamente en el *cancionero* en todo tipo de composiciones: *canciones*, *motes*, *decires*, *glosas*. Es mi propósito mostrar en este apéndice las connotaciones eróticas de estas dos palabras en ciertas composiciones.

Por parecerme que es en las divisas donde se condensan los elementos más característicos de la poesía cancioneril voy a enfilar mi estudio por el esenciado camino de una *letra* y *cimera* que sacó don Juan Pimentel en una justa: 'Falta el medio' [ID 0956, LB1, fol 79^{v}; *CsXV*, 1: 225]. Después de una parte teórica en la que analizo el significado general de *letra* y *cimera*, escudriñaré la *invención*, objetivo de este apéndice y punto en el que confluyen algunos de los capítulos de esta tesis.

1. La *invención*.

Ya don Quijote reclamaba, con un bien documentado y estructurado discurso (Cervantes 1978, I: 579-83), ante un ilustre -y no menos perplejo, suponemos- canónigo toledano la credibilidad para aquellos caballeros andantes que, como Juan Merlo, Suero de Quiñones, compañero de nuestro D. Juan Pimentel, pasaron gran parte de su juventud buscando empresas que acometer, damas a las que defender y declarar su amor.

También sabemos -no nos tiene que convencer don Quijote- cómo justas y torneos constituyeron, durante el periodo que media entre los reinados de Juan II y los Reyes Católicos, parte importante entre las diversiones de los nobles y cortesanos. En ellos los justadores lucían 'letras' y 'divisas' (*invenciones*) tal y como atestiguan algunas *Crónicas*:

> [Don Álvaro de Luna] fizo muy vivas y discretas cançiones de los sus amores, e muchas bezes declaraba en ellas misterios de otros grandes fechos [...]. Fue muy inventivo e mucho dado a fallar invençiones, e sacar entremeses en fiestas, o en justas, o en guerra; en las cuales invençiones muy agudamente significaba lo que quería. (*Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla* 1940, LXVIII: 207)
>
> E todos aquellos cavalleros mançebos hijosdalgo de la cassa del Condestable, e muchos otros, iban muy ricamente guarnidos. Ca unos llevaban diversas debisas pintadas en las cubiertas de los caballos, e otras joyas de sus amigas por veletadas sobre las çeladas [...]. E otros avía que llebaban tarjas pequeñas muy ricamente guarnidas, con estrañas figuras e inbençiones. (*Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla* 1940, LIII: 166)

Quiero subrayar una frase que me parece reveladora de la esencia de la *invención*: 'en las cuales invençiones muy agudamente significaba lo que quería'. La *invención* es un enigma, un modo simbólico de expresión del amor o de los ardientes deseos de encuentro del caballero con la dama. La *invención* es una revelación de los sentimientos del amante, expresados con brevedad:

Él hallará la invención
585 de su vida concertada,
y mandarla bien bordar,
no prolixa en la razón,
la certedumbre sellada
con otro determinar;
590 que sólo sus invenciones
manifiestan sus passiones,
venidas por bien amar,
manifestando el penar
pero no las conclusiones.

['Porque sepáis amadores',
ID 1895, 14CG, fol 192^{v}-198^{r}; *CsXV*, 6: 206-18].

De la misma manera que en cualquier revelación puede haber una codificación del mensaje, es un lenguaje cifrado; por lo que, hay que conocer el código y las cifras para comprender el mensaje que se quiere transmitir. [186]

Dos elementos se combinan en la *invención*: el visual-plástico y el literario, ambos se complementan, y dependerá de la agudeza del lector, de lo avisado que esté del código, el desciframiento del mensaje. En el código escrito se utiliza un pequeño número de palabras y locuciones con dobles significados que, en manos de un malicioso de la época, bien pudieran tener un sentido oculto, lo que no significa que dichas palabras tengan forzosamente siempre

[186].-Los códigos o cifras empleados son por una parte visuales: un objeto cualquiera; por otra parte una *letra*, que constaba de uno, dos, tres o cuatro versos octosílabos; otras de dos versos: uno octosílabo otro de pie quebrado; otras de tres versos: dos versos octosílabos y otro de pie quebrado, éste en el segundo o tercer verso. Aunque podemos encontrar más variedades: un solo verso de cuatro o cinco sílabas, alguna de cinco versos octosílabos; son aquellas de dos o tres versos las que encontramos con más frecuencia.

esos dobles sentidos, sino que dependerá en gran medida de las circunstancias de la obra, en otras palabras, del contexto.

Francisco Rico, a propósito del estudio de unas de esas *invenciones*, nos dice:

> Las luchas deportivas en general y los pasos de armas en particular, en el designio de dar goce a todos los sentidos de una refinada aristocracia, caminaban con plena naturalidad hacia la integración de las artes; y en el marco de esas diversiones señoriales, ni 'poesía ilustrada' ni 'imagen parlante', sino equilibrada conjunción de cuerpo visual (*devisa*) y alma literaria (*mote, letra*), descollaban triunfales las invenciones o empresas de caballeros.
> Sin *invenciones*, las justas y los torneos, las cañas o los momos, los más celebrados entretenimientos de corte, en suma, se habrían quedado en nada [...]. En *paramentos, bordaduras* y, especialmente, *cimeras*, los contendientes y su séquito podían exhibir las figuraciones más insospechadas: no ya pequeñeces del estilo de un puente, una campana o una luna, sino poco menos que retablos enteros [...]. Recamados en telas, inscritos en rótulos o, más regularmente, en papelillos que se distribuían entre la concurrencia, solían venir unas pocas palabras o unos pocos versos que remataban la divisa. (Rico 1990, 190-91)

Podemos decir que si hay un género que pudiéramos definir como 'típicamente cancioneril', en el que se encarnasen las cualidades de la poesía amatoria de los *cancioneros*, éste sería la *letra* o *invención*. Éstas son una moda hispánica que influye principalmente en Italia (Gilderman 1956, 92-96). En ellas se sintetizan, por una parte, los conceptos con que definía la poesía cancioneril: vocabulario reducido, conceptismo, dobles sentidos, ingenio. Por otra, encontramos de modo sintético los recursos retóricos preferidos de nuestros poetas del XV, entre ellos el simbolismo, al que ya me he referido:

> Tengo la firme impresión de que lo mejor de la poesía cancioneril hay que buscarlo o en los poemas cortos, en las canciones y las esparsas, o bien en estrofas aisladas de poemas más extensos. La poesía cancioneril es el arte de la miniatura. (Whinnom 1981, 50-51)

La mayor parte de las *letras* e *invenciones* las podemos encontrar en *LB1* en *11CG*, así como -obviamente- en *14CG* y *16RE*. Además encontramos algunas en la *continuación* que hace Nicolás Núñez -*Tratado*- a la obra de Diego de San Pedro *Cárcel de Amor*. También

señalamos las que se pueden encontrar en *Penitencia de amor* (Urrea, 1990. Once *letras* repartidas a lo largo de todo el libro), *Veneris Tribunal* (Scrivá, 1983, 19-22. Encontramos una veintena) o la anónima *Question de amor* (Menéndez y Pelayo ed., 1931. Carla Perugini ed. 1995). Sorprendentemente esta última obra recoge un total de 126 *letras*.[187]

De un modo sistemáticamente recopiladas las tenemos en *LB1*, un total de 71 *invenciones* [LB1, fol 77r-79v; *CsXV*, 1: 222-26]; en *11CG* son 106 [11CG, fol 140r-143v; *CsXV*, 5: 343-50]; y en la continuación de Nicolás Núñez a *Cárcel de Amor* de San Pedro encontramos 21 (Whinnom 1979, 57-59 y 61-63). Gran número de las de *LB1* se repiten en *11CG*.[188]

Son bastantes los motivos que nos podemos encontrar, aunque hay algunos que gozan de más fama que otros.[189] Así nos encontramos con *lunas*, *fuegos* e *infiernos*, *nudos* o *signos*

---

[187].- Gregory Peter Andrachuk nos ha anunciado una nueva edición de *Question de amor* (Andrachuk 1994, 438, nota 4).

Lope de Vega sigue empleando años más tarde estas *letras* o *empresas*, en algunas de sus obras. Para ello remito al artículo de McCready (1975, 79-104). En este mismo artículo se pueden ver ciertas reglas que debían tener las *empresas de amor*; Paolo Giovio marca cinco reglas: `prima giusta proportione d'anima e di corpo (se refiere evidentemente a la *divisa* y al *mote*); Seconda , ch'ella non sia oscura di sorte, c'habbia mistiero della Sibilla per interprte a uolerla intendere; ne tanto chiara, ch'ogni plebeo l'intenda; Terza, che sopra tutto habbia bella vista, laqual si fa riucire molto allegra, entrandoui stelle, soli, Lune (sic.), fuoco, acqua, arbori uerdeggianti, intrumenti mecanici, animali bizzarri, e uccelli fantastichi. Quarta non ricerca alcuna forma humana. Quinta richiede el motto, che è l'anima del corpo, e uuole essere communemente d'una lingua diuersa dall'idioma di colui, che fa l'impresa, per che el sentimento sia alquanto piu coperto: vuole anco essere breve, ma non tanto, che si faccia dubbioso; di sorte che di due ò tre parole quadra benissimo; eccetto se fusse in forma diuerso, ò intero, ò spezzato; Et per dichiarare queste conditioni, diremo, che la sopradetta anima e cortpo s'intende per il motto, ò per il soggeto; e si stima che mancando ò il soggetto all'anima, ò l'anima al soggetto, l'impresa non riesca perfetta'. Horozco y Covarrubias añaden cinco reglas más: 'el propósito, y el intento sea bueno [....]. Demás de ser bueno el propósito lo que para él se escogiere se procure que sea de manera que ni en la figura ni en la letra se pueda torcer [...]. Ha de tener pocas figuras [...]. lo que en la empresa se representare ha de ser de cosa que está por venir [...]. quien tratare de empresa que aya de ser suya procure que lo sea de manera que no le puedan dezir que es de otro' (McCready 1975, 86). Una abundante bibliografía sobre el tema de las divisas y emblemas nos la proporciona el prólogo de Aurora Egido a la edición Santiago Sebastián de los *Emblemata* de Andrea Alciato (Alciato, 1993). También subrayamos el libro de Julián Gallego (1987). Igualmente se puede consultar el libro de Francisco Márquez Villanueva (Marquez 1960, 219-20).

[188].- En el capítulo 4° de esta tesis estudiábamos con detalle las coincidencias de *LB1* con *11CG* y *14CG*.

[189].- Veáse en este caso el estudio sobre el motivo de las *penas*, Francisco Rico afirma que `La pena de marras hubo de ser comunísima en las invenciones' (Rico 1990, 226, nota 66)

de Salomón.[190] Pero en general hay una gran variedad de elementos-motivos en las *divisas*; en unas ocasiones resulta más fácil desentrañar su significado, en otras no tanto, cuando no imposible: 'Adiestrados en el *Cancionero general*, las invenciones de Escrivà nos resultan casi cristalinas' (Rico 1990, 195).

Son pocas las *invenciones* y *letras* que se han analizado. Los estudios sobre cimeras son contados (Rico 1990, Macpherson 1984, 1985 y en prensa-3). En ninguna ocasión he visto un estudio semiológico de conjunto sobre las *divisas*. Hay un pequeño estudio sobre las técnicas literarias de los *motes* de las *divisas* (Macpherson en prensa).[191]

¿Qué es lo que podemos ver en ellas? Agrupándolas en temas muy generales vemos: objetos, plantas, personas; vamos a destacar algunos de entre ellos: *Cárcel, red de cárcel, casa, campanario, torre, torre con escalera, muralla, faro, ventana, cántaros, aro, argolla, baño, hilo, luna, matas, manzana.* Es decir, una serie de construcciones, y una serie de objetos que tienen, de alguna manera, un referente femenino, o una estrecha relación con lo femenino -no olvidemos que *letra* y *divisa* son mensajes para las damas- y encontramos otro masculino: *Iglesia, badajo, lanza, penas.* Lo que pretendo afirmar -al destacar, manejando, manifiestamente, un poco los elementos- es que la *divisa* es un símbolo que tiene que ver con lo femenino y lo masculino, o dicho de otra manera, suele ser una representación erótica del deseo masculino representados gráficamente con simbolismos fálicos y ginécicos. A nadie se le escapa el dato de la contaminación léxica que tienen todas esas palabras que menciono más arriba. Todos sabemos ya cómo muchas de ellas -y las acciones que conllevan, "tentar el muro", por ejemplo- son susceptibles de metáforas sexuales. Mucho más, sabemos que una puerta, o un brasero puede ser metáforas del órgano sexual femenino:

---

[190].- Respecto al signo de Salomón véase el trabajo de Ian Macpherson (en prensa-3); en él no sólo nos aclara su significado sino que además ha abierto una gran puerta para una nueva lectura de *La Lozana Andaluza.*

[191].- Estamos esperando la, por tantos deseada, publicación del estudio de Joaquín Gonzaléz Cuenca sobre las letras y cimeras de justadores.

> Cuando Rampín, después de estar en la cama un rato con Lozana, quiere que ella se ponga encima de él, suelta una metáfora eclesiástico-arquitectónica: 'metamos la ilesia sobre el campanario'. (Macpherson y MacKay 1994)

Con esto quiero llegar a proponer como hipótesis general que en muchas ocasiones -no quiero decir que siempre se dé- el elemento visual podría ser la imagen-símbolo del deseo sexual expresado por el caballero en una frase enigmática. Por esto la solución ha de encontrarse en la acción de ver y leer.

En algunos casos desentrañar el significado es más fácil que en otros y no contiene connotación erótica alguna; véanse divisas como:

Don Juan de Mendoça traía en el bonete una
.n. de oro porque su amiga se dezía Ana y dixo:
Vida es esta
ser el medio de su nombre
principio de su respuesta.
[ID 0994, 11CG, fol 143^{r}; *CsXV*, 5: 349].

La 'n' se refiere por una parte al nombre de la dama y por otra a la intención negativa de conceder sus 'favores' al caballero.

Hemos de suponer que en la mayoría -recalco: no todas- de las cimeras las imágenes gozaban de la naturalidad del equívoco. Leyendo la antología de *Poesía erótica del Siglo de Oro* y su extenso vocabulario de eufemismos eróticos, esto se comprende fácilmente (Alzieu 1984, 329-54. Véase también el apéndice II de esta tesis).

> En verdad, las invenciones son uno de los más elocuentes lenguajes de la pasión: por las mujeres se inventan [...] las discretas bordaduras, las nuevas invenciones, el cortejador muestra en invenciones quién es y por quién moría. (Rico 1990, 192)

No es mi intención en este lugar hacer un exhaustivo estudio de las letras y cimeras, de agruparlas según las diferentes técnicas; de desentrañar el significado de las más intrincadas, basten estas notas que sirven de introducción revelatoria de los dos elementos de la cimera que me ocupa.

2.- UN JUSTADOR: DON JUAN PIMENTEL.

Entre el grupo de *letras* y *cimeras* que se encuentran en *LB1* hemos encontrado una invención que me parece bastante enigmática:

Don Juan Pimentel sacó medio tablero de tablas y dize:
Falta el medio
del remedio.
[ID 0956, LB1, fol 79^{v}; *CsXV*, 1: 225].

La *divisa* ('cuerpo visual') muestra *medio tablero de tablas*, la *letra* ('alma literaria') se compone de dos versos de pie quebrado. Nada más enigmático. En otras encontramos colores, que pueden revelarnos algo -ya hemos visto más abajo cómo Nicolás Núñez usa los colores en sus cimeras.

Según el encabezamiento quien saca nuestra *divisa* es don Juan Pimentel, posiblemente el mismo Conde Don Ivan de Mayorga del *Cancionero de Modena, Estense* [ME1; *CsXV*, 1: 379-429], del que se dice en el encabezamiento de 'Mi vida cuando me oías' [ID 2254, ME1, fol 87^{v}; *CsXV*, 1: 414]: fue un digno poeta.[192] Fue hijo del Conde de Benavente, posiblemente el mismo al que se le atribuyen algunas composiciones en el *cancionero*.[193]

---

[192].- Hay otras composiciones suyas en el *Cancionero*: `Cuando tú a mí oías' [ID 2254, LB2, fol 157$^{v}$; *CsXV*, 1: 332]. Este mismo con una pequeña variante: `Mi vida cuando me oías' [ID 2254, ME1, fol 87^{v}; *CsXV*, 1: 414], `¿Quieres saber como va?' [ID 0401, MH1, fol 315$^{r-v}$; *CsXV*, 1: 483], atribuidos al Conde de Mayorga. Atribuidos a Don Juan Pimentel: ` Quando tú a mí oías' [ID 2254, SA7, fol 6^{r}; *CsXV*, 4: 86-87]. Las *coplas* `Si te plaz çertificar' [ID 2436, SA7, fol 17$^{v}$; *CsXV*, 4: 93]; la *cimera* `Nunca tan nueva manera' [ID 6357, 11CG, fol 140^{v}; *CsXV*, 5: 344].

[193].- Del Conde de Benavente, posiblemente el padre de nuestro Don Juan Pimentel, encontramos cuatro composiciones en el *cancionero*. Tres de ellas figuran entre el grupo de *letras* y *cimeras*, siendo la cuarta una canción: `Mengua mi bien pues queréis' [NH2, fol 50; *CsXV*, 3: 2-3]:

El Conde de Venavente sacó
una varaja de naipes, dize:
Echástesme la varaja
por perdido
no mirando lo servido.
[ID 0945 S 0915, LB1, fol 78^{r}; *CsXV*, 1: 224].

El Conde de Benavente trae por
devisa un buitre bolando y dize:
Mas quiero `buitre bolando'.
[ID 4144 S 0915, 11CG, fol 140^{v}; *CsXV*, 5: 344].

A ésta le replica el Conde de Lemos insultando al Conde de Benavente y el hijo de éste responde con otra *cimera* el insulto de aquél:

Si coincidiese este Don Juan Pimentel con el conde de Mayorga, y podríamos casi asegurarlo, sabemos que:

> La destinée tragique de ce grand seigneur émut profondément ses jeunes compagnons de tournois et de veillées poétiques. Autre Alcibiade, on le tenait pour l'espoir et la gloire de la Castille. Né en 1410, fils de Rodrigue, comte de Benavente, dès l'âge de douze ans il intervint - passivement il est vrai- dans la politique, puisque sa précieuse tête servit d'otage à l'Infant Henri d'Aragon pour assurer l'exécution de son accord avec le roi Jean II. En 1434, c'était un des plus fiers chevaliers de la Cour: il participe au fameux pas d'armes d'Orbigo avec Suero de Quiñones et Lope de Estúñiga. En 1435, toujours en compagnie de ce dernier, arbitre des modes et la poésie, il est à Zaragoza, où il prend part à un tournoi contre un chevalier allemand, Robert de Balse. Mais il fallait à ce jeune champion l'auréole du chevalier errant formé dans toutes les cours du mone occidental. Avant de partir pour l'étranger il exerce donc sa force et sa vaillance dans les domaînes paternels à Benavente. Survint alors la tragédie. Le 14 février 1437, comme avec son serviteur Pedro de la Torre il practiquait le lancement de la hache, le fer le frappe au visage; el meurt [...]. Le beau et noble garçon de vingt-set ans laissait derrière lui quelques poèmes, longtemps célébrés, et surtout le souvenir d'un astre brillant et éphémère, le souvenir, aussi bien, d'une fin édifiante.
>
> Juan Agraz écrivit son testament et son épitaphe. Mena le célébra dans deux trés beaux huitains. Pedro de Guzman perpétua sa mémoire dans le *Chansonnier de Castañeda*. Et nous avons perdu les vingt-et-un huitans qu'un anonyme lui consacrait dans le *Chansonnier de Martínez de Burgos*. (Aubrun 1951, 93-94) [194]

Y contra la del Conde Lemos don Juan Pimentel con esta letra:
Nunca tan nueva manera
vi ni jamás ver espero,
como ser el ballestero
el manjar de la buitrera.
[ID 6357 R 6356, 11CG, fol 140^{v}; *CsXV*, 5: 344].

El Conde de Benavente en bordadura unas bulas y dixo:
Una en la vida.
[ID 6376 S 0915, 11CG, fol 142^{r}; *CsXV*, 5: 347].

[194].-En el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena (Mena 1976) las estrofas 188 y 189 están dedicadas a Don Juan Pimentel, `Conde de Maryorga, hijo del Conde de Benavente, siendo muy esforzado y dispuesto caballero, queriéndose ir por tierras extrañas a ganar nombre y fama, exercitándose mucho en diversas armas, y aprendiendo a jugar la hacha con un criado suyo llamado Pedro de la Torre, mandóle que jugase a todo herir, y recibió una herida en el rostro, de que vino a morir' (Mena 1976, 134, nota al verso 1499).

Las claras virtudes, los fechos extremos,
la viva victoria que Mares otorga
el conde bendito don Juan de Mayorga,
razón no la sufre que nos lo callemos.

Primero su vida muy leda cantamos,
su mano feroce, potente, famosa,
segundo la su joventud virtuosa,
tercero su muerte tran presta lloramos;

Nuestro autor pertenecería, de acuerdo con la clasificación que hace Vicente Beltrán, a la generación de autores nacidos entre 1401 y 1415, con una amplísima nómina de poetas, entre ellos Juan de Mena, Diego de Valera, Antón Montoro, Lope de Estúñiga, Juan II, Gómez Marique, Carlos de Arellano, Gómez Carrillo de Acuña y Fernando de Sandoval y Rojas (Beltrán 1988, 15-17).

Dejando de un lado ya la identidad de nuestro enamorado justador, vamos a analizar la *divisa* y la *letra* o *mote* que nuestro justador luciera.

Alce Fortuna sus pérfidos remos,
La Fama sus alas doradas levante,
porque la vida de aqueste se cante
jamás por el modo que nos cantaremos.
mas con los que tanto sus fechos amamos
usó de clemencia la divina mano:
dexónos en prenda a un tal hermano
con cuya vida su muerte olvidamos
(Mena 1976, 134)

El tal hermano es Alonso Pimentel del que Brian Dutton (Dutton 1982, 178) recoge una composición: `El que se atrevió a pasar' [LB1, fol, 34^{r}; *CsXV*, 1: 170]. En el *Cancionero de Resende* (16RE) encontramos cuatro atribuidas a Alonso Pimentel:

`Las vuestras calças senhor' [ID 0795, 16RE, fol 161$^{r-v}$; *CsXV*, 6: 439]; `De ver çerca el chamylote' [ID 0796, 16RE, fol 161^{r-v}; *CsXV*, 6: 439]; `El que se atrevió passar' [ID 0797, 16RE, fol 161$^{r-v}$; *CsXV*, 6: 439] y `Vós traes calças de risa' [ID 0798, 16RE, fol 161^{r-v}; *CsXV*, 6: 439] (Rodríguez-Moñino 1973, 149). Estas cuatro composiciones son recogidas por Brian Dutton (Dutton 1991, 439) bajo una sóla: ID 0795 S 0792. Dicha serie de encuentra recogida también en *LB1* [Dutton 1991 *CsXV*, 1:169-171]; aunque con los problemas de diferentes versiones que presenta siempre *LB1*.

Parece que hay un error en los hechos narrados por Aubrun, puesto que las justas en las que participó el caballero alemán micer Roberto, señor de la Balse, de unos treinta y cinco años de edad, de acuerdo con lo que nos dice la *Crónica del halconero de Juan II* (Carrillo de Huete 1946) fueron en Segovia y no en Zaragoza: `E fizieron sus armas en Segovia muy notablemente, en presencia del señor rey'.

3. *TABLAS, TABLADO, TABLERO.*

Medio tablero de tablas. No sólo *justas, pasos de armas, juegos de cañas, momos* eran distracciones comunes de los cortesanos del siglo XV. No sólo en ellos se pueden ver escondidos dobles sentidos. También juegos sin adargas, lanzas y telas eran motivo de distracción y, por tanto, propensos, teóricamente, a contaminaciones léxicas; con ellas jugaban en su excitada creatividad literaria nuestros poetas. También nos encontramos con *juegos de tablas*. En nuestro caso unimos ambas distracciones: las justas y los juegos de mesa. Dos juegos éstos -por su amplitud- que pudieran ser el gran microcosmos lúdico de los cortesanos de nuestro siglo XV. Dentro de las justas y torneos supongo que por una parte habría una suerte llamada *tablado*; por otra parte, y dentro de los juegos que llamo de mesa, una categoría que podríamos denominar de *tablero*, soporte material de todos aquellos juegos en los que hay que utilizar como contenedor del juego un tablero de madera.

Dos tipos de juegos -*tablados* y *tableros* (*tablas*)- que según Edith Randam Rogers:

> In Spanish *romances*, the gambling on a board (*tablero*) often occurs together with the tournament game of knocking down a scaffolding (*tablado*) -a pairing that has given rise to interesting mutations in some successive romances, which reflect changes on the social scene. (Rogers 1980, 42)

Edith Randam Rogers proporciona una serie de textos en los que podemos ver esos dos tipos de juegos. En el primero de los romances de *Los siete infantes de Lara*, hay una historia de 'engaños', dentro de un marco en el que se habla ya de *jugar a la tablas*, ya de derribar con una *vara* el *tablado*. El texto que muestro a continuación estaba muy divulgado en el siglo XV; el autor de la famosa *Cárcel de Amor*, Diego de San Pedro, hacia 1475, contrahizo el fragmento de las quejas de Doña Lambra; y han llegado hasta nosotros nada menos que tres versiones. He aquí la versión que pretende reflejar 'el estado más antiguo de las mismas' (Menéndez 1967, 106-07):

Ya cabalgan los infantes
y se van a sus posadas;
hallaron las mesas puestas,
mucha vianda aparejada;
después que hubieron comido,
siéntanse a **jugar las tablas**.
En el arenal del río,
esa linda doña Lambra,
con muy grande fantasía,
altos **tablados armara**;
tiran unos, tiran otros,
ninguno bien bohordaba.
Alli salió un hijodalgo
de Bureba la preciada;
caballero en un caballo
y en la su mano una vara,
arremete su caballo,
al **tablado** la tirara,
voceando: -¡Armad, señoras,
cada cual como es amada!
que más vale un caballero,
de bureba la preciada
que no siete ni setenta
de los de la flor de Lara.
Doña Lambra que lo oyera,
en ello mucho se holgara:
-¡Oh, maldita sea la dama
que su cuerpo te negara;
si yo casada no fuera,
el mío te lo entregaba!
Oídolo doña Sancha,
responde muy apenada:
-Calléis, Alambra, calléis,
no digáis tales palabras,
porque aun hoy os desposaron
con don Rodrigo de Lara.
-Más calléis vos, doña Sancha,
que tenéis por qué callar,
que pariste siete hijos
como puerca en cenegal.
Todo lo oye un caballero
que a los infantes criara;
llorando de los sus ojos,
con angustia y mortal rabia,
se fue para los palacios
do los infantes estaban;
unos juegan a los dados,
otros juegan a las **tablas**.
Aparte está Gonzalvico,
de pechos a una baranda:
-¿Cómo venís triste, ayo?
Decid, ¿quién os enojara?
Tanto le rogó Gonzalo,
que el ayo se lo contara.
-Mas mucho os ruego, mi hijo,
que no salgáis a la plaza.
No lo quiso hacer Gonzalo,
mas su caballo demanda;
llega a la plaza al galope,
pedido había una vara,
y vido estar el **tablado**
que nadie lo derribara;
alzóse en las estriberas,
con él en el suelo daba.
Desque lo hubo derribado
desta manera hablara:
-Armad, armad, damas ruines,
cada cual como es amada,
que más vale un caballero
de los de la flor de Lara
que cuarenta ni cincuenta
de Bureba la preciada.
(Menéndez 1967, 93-95)

En este texto de los *Infantes de Lara* podemos distinguir claramente los dos tipos de juegos. En el primero: estando en sus 'posadas [...], siéntanse a jugar a las tablas', o también: estando en 'los palacios [...], unos juegan a los dados / otros juegan a las tablas'. Es decir que podríamos suponer que sería un juego en el que habría un *tablero* parecido al que se utiliza para jugar a las damas o al ajedrez, en que podrían participar dos o más personas. El segundo sería una forma de suerte en el que el caballero montado en su caballo arroja una *vara* a un *tablado* con el fin de derribarlo: 'Altos tablados armara; tiran unos, tiran otros [...], caballero en un caballo / y en la su mano una vara, / arremete su caballo al tablado la tirara [...]. Perdido

había una vara, / y vido estar al tablado / que nadie lo derribara; / alzóse en las estriberas, / con él en el suelo daba'. El texto en la versión de Menéndez y Pelayo no difiere mucho:

Desque hayais comido, hijos, - no salgades a las plazas,
porque las gentes son muchas, - y trábanse muchas barrajas.-
Desque todos han comido - van a bohordar [195] a la plaza:
no salen los siete infantes, - que su madre se lo mandara;
mas desque hubieron comido - siéntanse a jugar las tablas.
Tiran unos, tiran otros, - ninguno bien bohordaba.
Allí salió un caballero - de los de Córdoba la llana,
bohordó hácia el tablado - y una vara bien tirara.

(Menéndez y Pelayo 1945, VIII: 110-11).[196]

Aunque en los *Infantes de Lara*, se diferencie entre *tablas* y *tablados*, hemos de pensar en que se está jugando con ambos en un contexto sexual: ¿Querría tal vez el autor crear un juego de ambos significantes en un único significado?.

Otros textos no son tan claros como los anteriores en el uso diferenciado de *tablas* y *tablados*, sino que hay un término común -*tablas*- para designar ambos juegos:

Mi marido es blanco mozo, gentil-hombre y bien cortés,
muy gran jugador de ***tablas*** y aun también del ajedrez.
En el pomo de su espada armas trae de un marqués,
y un ropón de brocado, y de carmesí el corvés:
cabo el fierro de la lanza trae un pendón portugués,
que lo ganó a las ***tablas*** a un buen conde francés.
-Por esas señas, señora, su marido muerto es:
en Valencia lo mataron en casa de un ginovés;
sobre el juego de las ***tablas*** lo matara un milanés;
muchas damas lo lloraban, caballeros y un marqués.
todos dicen a una voz que su enamorada es.

---

[195].- Corominas lo define como: `lanzar bohordos en los juegos de caballería'; y bohordo: `lanza que se arrojaba contra una armazón de tablas en los juegos de caballería' (Corominas 1989, I: 613).

[196].- Romances sobre `Los siete Infantes de Lara y del bastardo Mudarr*a:* Romance de Doña Lambra, I', (Menéndez y Pelayo 1945, VIII: 110-11).

En tres ocasiones aparece en el texto el vocablo *tablas*. Dos veces es bastante seguro que se refiere a un juego de mesa (primera y tercera ocasiones). Más problemática parece la segunda vez, no se puede decir con mucha seguridad que se refiera a un juego de torneo o a un juego de mesa, aunque el contexto parece orientarnos a pensar en un juego de justadores. Para apoyar esto Edith Randam Rogers nos presenta dos pruebas: la primera es una versión del romance anterior que 'eliminates any remaining ambiguity: *Que ganó en unas justas / a un valiente francés*' (Rogers 1980, 43). Es obvio que en este verso se elimina cualquier tipo de duda sobre lo que se entendía por *tablas* en 'que ganó a las tablas / a un buen conde francés'. En segundo lugar el anterior romance -*Las señas del Esposo*- representa ciertamente un cambio:

> The shift in his ballad is at least as revealing as that noted by Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*, 1: 204) in the epic song and the *romances* about the Infantes de Salas: the lament of the father for his sons omits in the *romance* many of their knightly skills, among others that of the *tablado*. *Las señas del esposo*, which already in the versions of the sixteenth century makes more of the gambling than of the tourney, tends to leave out in the modern tradition the game that corresponds to the actual customs of the period and the place. (Rogers 1980, 43)

Podríamos concluir que *tablas* designaría tanto al juego de mesa como un tipo de suerte en los juegos de justadores. Todo buen caballero, como se afirma en *Conde Claros de Montalván*, ha de participar en ambos juegos, ha de *tablas jugar* y *torneos armar*. Romances como los de *Gaiferos*, o *Romance de Moriana* -aquellos textos más antiguos- se refieren al 'juego de las *tablas*' como un juego de mesa.[197] Mientras que parece ser que en textos más modernos hay un sincretismo de *tablas* y *tablado*.

Entre las invenciones del *Cancionero general* hay una en la que: *Un galan sacó un juego de axedrez no podiéndose mover el rey*.[198] No he encontrado otras invenciones

---

[197].- Para más referencias remito a *The Perilous Hunt* (Rogers 1980, 46-56).

[198].- Si el no poder mudar / llaman mate en este juego / mi firmeza mate es luego. [ID 0970, 11CG, fol 142^{v}; *CsXV*, 5: 348]. Con una variación en LB1, fol 79^{r}; *CsXV*, 1: 225 en el primer verso 'Si el poder mudar' (suponemos que error de un copista que no sabía muy bien jugar al ajedrez o que copiaba sin demasiado cuidado).

mostrando en la divisa más *tablas* o *tablados*. Pienso que hay una contaminación léxica del juego del ajedrez, al igual que una baraja de cartas también participaba de esa contaminación léxica -ver por ejemplo la cimera que proponíamos antes: 'Echásteisme la varaja' [ID 0945. LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224].

Tenemos documentada la palabra *tablado*. Menéndez Pidal alude a ella en varias ocasiones, en los mismos términos que he mencionado: '*castillejo de tablas*; hacíase muy elevado, y los caballeros lanzaban a él sus varas o lanzas, para probar de alcanzarle y de quebrantar alguna de las tablas de que estaba hecho' (Menéndez Pidal 1945, III: 861).[199]

Todas las sus mesnadas en grant dele[i]t estavan,
armas tenien[do] e tablados quebranta[van]
(*Poema Mio Cid* 1983, 119, vv. 1601-02).

Lo fundamental de nuestra *divisa* son las *tablas*, que bien pudiera referirse a medio tablero de ajedrez, por ejemplo; o a media construcción donde se arrojaría un arma: una lanza o vara. Ya decía antes cómo los caballeros lucían a veces 'poco menos que retablos enteros', no sería de extrañar que lo que llevara nuestro Don Juan Pimentel fuera de un considerable tamaño; también llevaban torres y castillos para *atacar*. Es decir, no sería sorprendente que llevara 'medio tablero de tablas'; aunque tampoco quisiera apartar la idea de que llevase *medio tablero* de un juego de mesa, como el ajedrez.

En la composición de Tristán de Estúñiga: 'Soñava que vi justar' [ID 6752, 11CG, fol 222r-v; *CsXV*, 5: 512-14], se nos propone un encuentro amoroso entre unas monjas y el mismo Tristán, usando la amplia metáfora de un torneo. Quiero destacar algunos versos:

La que me habló primero
salió con esta cimera:
dos motes en un tablero,
el uno dezía duero,

[199].- También se puede confirmar el mismo uso del término en Vol III: 473 (línea 17), 475 (líneas 6-9) y 610 (líneas 1-9).

el otro red barredera.
La justa fenescía
al tiempo que ella llegara,
a grandes bozes dezía:
- !O que gran desdicha mía,
no àver quien me haga cara!.
La justa fue prolongada
por compassión de esta dama,
viniendo tan adornada
fuera cosa mal mirada
que paresciera su fama.
Sus coplas dezíen amores,
yo lo supe temprano.
Usando de sus dulçores
venció siete justadores
sin tomar lança en mano

Quiero subrayar que estamos ante una composición -¿sería ya necesario decir que es erótica?- en la que aparece una dama *tan adornada*, con un *tablero*, y que *venció* a siete *justadores* sin arma alguna. Es muy posible que este *tablero* (parece que fue muy sugerente a los participantes en la *justa* -algo de ironía contiene el *tan adornada*-) a lo que se refiere sea al *tablado* donde los justadores lanzaban su lanzas, para romper alguna tabla, o derribarlo. Aunque lo más certero sea pensar en una especie de tablero anunciador donde venían escritos los motes. Ciertamente las *letras* podían ser escritas en pequeños tableros de madera:

> The *letras*, inscribed on small wooden boards (*rótulos*), embroidered on the cloth draperies (*paramentos*) which decorates the lists, laid out with the decorated helms for inspection in the pavilions, or passed round on scraps of paper to the participants and spectators during the course of the tournaments, were generally targeted specifically at the current real or imagined object of the poet/jouster's affections. (Macpherson en prensa)

Podemos afirmar que este *medio tablero de tablas* tiene la connotación erótica que guardan otros elementos usados en esta composición, tales como *sortijuela*, *arandela*, referentes al órgano sexual femenino.[200] Quizás quepa otra posibilidad más sencilla: que simplemente fuera un simple tablero de madera, al modo de pizarra, que se usa para escribir, y en la que están escritos los dos motes; pero esta última posibilidad, a modo de cartel publicitario de época, me parece poco factible.

---

[200].- Remito a `Manteniendo la tela' (Macpherson y Mackay 1994, 25-36. Véase el apéndice II de esta tesis).

No pensamos que el sentido erótico sea extraño a un juego de tablas como el del ajedrez ¿a qué si no se pueden referir estos versos?:

Amor de ser jugador
de ajedrez muy singular,
130 amor en saber armar
mucho bien un justador.

[ID 2095, 'Bien publican vuestras coplas', MP2, fol 282^{v}-283^{v}; *CsXV* 2: 459].

Asi pues tenemos que *tablero* bien puede estar en relación con el *tablado* o las *tablas*: ya siendo 'medias tablas' o 'medio tablado' y, a su vez, *tablas* puede significar bien el juego de mesa o el juego de justadores. En cualquier caso se ha de admitir que bien se refiera a uno u otro, ambos contienen un significado erótico. Me inclino a pensar en: medio tablero de ajedrez, donde la dama ha de 'jugar' a algo: ¿Quizás a un *ajedrez muy singular*?.

El tema de jugar a las tablas, de que ocurra algo 'singular' cuando se está jugando a las tablas está en el origen de algunos de nuestro mejores versos. Posiblemente la contaminación léxica esté determinada por el repetido uso literario de los mejores y más manidos temas: fórmulas que pasan a gozar de la ambiguedad de significado.[201]

La segunda divisa que quiero mostrar, esta vez con brevedad, es una que lleva Mateo de Ribadeneira:

'Alcalde:
El Mariscal traía sobre el escudo de sus armas un yelmo baúl de torneo con el rollo e dependençias de oro e de sinople color verde, e por timbre un pozo con dos cubos asido de una cadena, e salen llenos de fuego e por la cadena algunas llamas, e quiere significar que pensando sacar agua con que matase las brasas de amor, sacó más fuego. Así que con lo que pensó remediarse, se acresçentó su trabajo. E dize su letra de esta manera:

Do pensé hallar el **remedio**

[201].- Sobre el tema de las tablas como juego de mesa y su transformación en fórmula literaria remito al artículo de S. G. Armistead (1990-91).

por bivir,
allí topé con el **medio**
que es morir.

Sereno:

El Mariscal habla como enamorado e como sabio, e quiere dezir que es poco lo que los hombres saben.'

(Fernández 1989, 355)[202]

Esta vez no tenemos problema en saber lo que se muestra: un pozo con dos cubos asidos de una cadena, los cubos están unidos por una cadena, de aquélla y éstos salen fuegos. No es difícil imaginar el dibujo y no necesitamos muchas explicaciones para mostrar cómo el pozo por un lado, los cubos y la cuerda a la que están unidos por otro, forman parte de una iconología erótica femenina y masculina respectivamente.

Un pozo es transferible a una campana o a una cueva. En todo caso una hendedura en la que -al igual que un badajo o una vela- se introducen dos cubos, apoyados en el brocal del pozo, y unidos a una cuerda que se alza hasta la garrucha y que sirve de polea para acarrear el agua desde el fondo de aquel pozo; la metáfora está clara.

---

[202].- En la Batalla 1ª, quinquagena 1ª. fol 174ʳ, encontramos esta otra cimera:

`Por lo demás es el **remedio**
en lo que no tiene **medio**.

Sereno:

Él dice la verdad, porque el **remedio** sin tiempo poco aprovecha, siendo pasada la muerte' (Fernández 1989, 64).

4. *MEDIOS* Y *REMEDIOS*. SOBRE LA DIVISA DE D. JUAN PIMENTEL.

Si poco nos era evidente en la *divisa*, tampoco no ofrece demasiadas explicaciones la *letra*: 'falta el medio / del remedio'. Y parece que habría que llamar a la *sibila* para desentrañar su significado. Tenemos ya un dato que se debiera cumplir en toda *empresa*: 'Giusta proportione d'anima e di corpo'.

Recorriendo el *cancionero*, me he ido tropezando con esta pareja (*medio / remedio*: 'anima' o 'alma literaria') en bastantes ocasiones. Adornada de otros atalajes pueden pasar desapercibidas a la interpretación y estudio. Ahora se nos presentan desnudas y debiendo encerrar un sentido que debe de ser compartido con el elemento visual ('corpo').

Voy a presentar algunas composiciones en las que aparecen estos dos términos; nos hemos fijado preferentemente en dos *cancioneros*: *96JE* (*CsXV*, 5: 24-86) y *11CG* (*CsXV*, 5: 117-538):

'Señora de mi vivir' [ID 4466, 96JE, fol 8O^{v}-81^{r}; *CsXV*, 5: 47-48]

Juan del Encina a una señora que le preguntó que haría para recordar: que durmía tanto que en toda la noche no recordava.

(81^{r}a) Curadme por vuestra mano
20 y luego seré guarido.
Sin vós no puedo ser sano,
si se duerme el çurujano
contad por muerto al herido,
25 para que vos no durmáis
esta regla sin olvido:
haréis luego colación,
con memoria de mis males,
30 y después del coraçón
sacaréis tal compassión
que de remedios iguales,
porque según son mortales,
mis heridas tan sin **medio**,
35 quieren desigual **remedio**
los males muy desiguales.

'Pues por vós crece mi pena' [ID 4469, 96JE, fol 82^{r-v}; *CsXV*, 5: 50.]

Justa de amores hecha por Juan del Encina a vna donzella que mucho le penava la qual de su pena quiso dolerse.

Pues por vós crece mi pena
quiero, señora, rogaros

que queráis aparejaros
a la justa que se ordena,
5 y abrir luego la cadena
donde está mi libertad,
pues sabe vuestra beldad
que sin razón me condena
siendo mi fe tanto buena.

10 Esta justa puede ser
de noche y aun es mejor,
que de día, con calor,
no nos podremos valer.
Por esso, mandad poner
15 a mis servicios la tela,
en lugar donde candela
no ayamos menester
y alli veréis mi poder.

De mucha merced os pido
20 que miréis que esté bien puesta,
en campo llano, sin cuesta,
do se gane lo servido;
que de mi dolor crecido
la tela será el **remedio**,
25 mas devéis mirar en **medio**
no tenga nada rompido,
porque no vaya perdido.

En la primera de las dos composiciones que señalo arriba palabras como: *pena*, *herida*, *çurujano*, *mal*, *medio* y *remedio* adquieren, por el contexto, un valor erótico. En 'Señora de mi vivir' se nos habla de la cura del *mal* del amante, paciente que desea ser aliviado de su 'mal de amor', de mano del cirujano: que no ha de tardar en aliviar el dolor, o mejor dicho, que no ha de dormirse para aliviar dicho mal.

Ya hablé del sentido erótico de algunas palabras en la poesía cancioneril, sobre todo aquéllas que parecen más manidas. No se olvide también cómo en los tratados de medicina de los siglos XIV y XV (siguiendo a los más antiguos del X y XI), en los que se decía el nombre de la enfermedad, las causas, las 'signa', 'pronostica', se ofrecían curiosos remedios curativos. Conocido es el artículo de John Livingston sobre los males de amor. Famoso nos es el texto del *Liber practicae*, Tractatus primus, sectio secunda, cap. xvii: *De amore et est excessus amoris*, en el que después de informar sobre los síntomas del mal de amor, nos propone algunos remedios:

> Signa dilectionis sunt, quonian oculi sunt concaui [...]. Color vero faciei est citrinus et omnia sua membra sunt sicca [...]. Curatio primae speciei est vti frequenter coitu cum quaqumque poterit et cum non dilecta et assidue et itinerare et inebricare. Curatio vero secundae speciei est quod adhaereat ei quam diligit, et non abstineat videre ipsam [...]. Et inspicere viridaria et

cursus aquarum et lumina et potare vinum, et esse cum sociis et audire parabolos et historias quae sollicitudinem ducunt [...]. Et elongari a rebus grauibus et horribilibus et protrentur sibi in domo genera florum et herbarum odoriferarum sicut sunt rosae folia mirtae basilicon mellissa et folia citri et similia. (Lowes 1913-14, 511) [203]

El poeta de nuestra composición parece que sabe su *remedio*, dónde, cómo y en quién puede encontrarlo, es posible que conociera alguno de los tratados. Lo que se propone a la dama aquí es, ni más ni menos, que sea ella quien 'cure' al 'herido'; pero parece ser que esta 'curación' ha de ser por la noche (en una posible lectura de 'si se duerme el çurujano', v. 22; o también 'para que vós no durmáis', v. 25), dándole remedio ('quieren desigual remedio', v. 35) para sus 'heridas'; pero para que este pobre 'herido' sea 'remediado' tiene que tener un 'medio'.

¿Qué significado tienen palabras como *medio*, *remedio* y *heridas*? ¿Qué *medio* puede tener la dama con el que puede curar al enfermo de amor?.

Es común que *herida* aparezca en contextos similares al anterior, por ejemplo en la siguiente composición de Quirós:

Assí que con tal herida
10 me tenéis tan mal herido
que al remedio que se ha vido
'no ay lugar teniendo vida'.

['La fe de amor encendida',
ID 6427, 11CG, fol 145^{v}; *CsXV*, 5: 355].

Comenta Keith Whinnom a propósito: 'el verbo *herir* es otra metáfora de la penetración sexual [...]. Pero, que yo sepa, no consta *herida* en dicha acepción [...]. Si *herida* significase lo mismo que *hendedura*, o sea *coño* [...] tendríamos que volver a pensar en el sostenido doble sentido de toda la canción, pero por ahora falta testimonio contemporáneo que respalde esta interpretación' (Whinnom 1981, 108, nota 120, para un comentario general del poema ver pp. 61-62).

---

[203].- Así mismo ver la introducción de Keith Whinnom a *Cárcel de Amor* (San Pedro 1971, 13-31).

Yo quisiera mantener esta afirmación de Keith Whinnom y aún más, ampliarla a un campo no sólo femenino, sino también masculino, porque también significaría el miembro masculino. Los autores de *Poesía erótica* (Alzieu 1984, 343) aceptan dicho término con la acepción de 'pene'. Así, y volviendo a la primera de las composiciones de Juan del Encina, interpreto que donde dice *heridas*, se está jugando maliciosamente con el consabido juego de eufemismos de la poesía de *cancionero*. Esto llevaría a plantearnos un nuevo significado para *medio*; que, lógicamente, sería un eufemismo del mismo campo semántico utilizado para designar, sin nombrarlo, el órgano sexual femenino. Si el *remedio* es el encuentro sexual, es lógico, una vez elegida la dama, saber cuál es su *medio*.

En otra composición de Quirós podemos ver esta misma relación entre *mal-remedio-herida-medio*:

(149^{v}b) Ni con muerte ni con vida
no me asegura remedio,
10 porque nunca tuvo medio
la causa de mi herida.
Mira que mal sin medida,
que me consuelo con él
porque no ay remedio en él.

['Tanto mi dolor me duele',
ID 6464, 11CG, fol 149^{v}; *CsXV*, 5: 365].

Otra vez aquí aparece el juego picante con el uso de todas las palabras de doble sentido: *muerte*, *vida*, *remedio*, *medio*, *herida*, *mal*, *consuelo*, *remedio*. No pretendo decir que el juego léxico esté en esa segunda lectura erótica (que para mí la tiene), pero sí está claro que el poeta no ha utilizado otras y que desea dejar al lector al descubierto, le ha dado todas las posibilidades para que lo tome en serio y al mismo tiempo para que se divierta con el juego de los dobles sentidos.

En la composición de Manrique, que propongo a continuación, se apreciará cómo está jugando con todas las palabras que ofrecen la doble interpretación de la que vengo hablando y

en la que también se incluyen todos los términos de dobles entradas como : *muerte*, *remedio*, *medio*, *herida*, *alegre vida*:

No tardes muerte que muero,
¡ven! porque biva contigo,
¡quiéreme! pues que te quiero;
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo

Remedio de alegre vida
no lo ay por ningun **medio**,
porque mi grave herida
es de tal parte venida
que eres tú sóla **remedio**.
¡Ven aquí! pues ya que muero,
¡búscame! pues que te sigo,
¡quiéreme! pues que te quiero;
y con tu venida espero
no tener vida comigo.

[ID 6834, 14CG, fol 108^{v}; *CsXV*, 6: 125.]

En esas *dolencias* ellos, hacían de tratadistas médicos, proponiéndose unos a otros los remedios para curar sus males de amor. Don Luis de Salazar responde en 'Si lo que yo respondiere' [ID 6501, 11CG, fol 154^{v}; *CsXV*, 5: 375], a una pregunta hecha por Rodrigo Dávalos:

(154^{v}a) Razón me mando apartar
de amar,
y el amor no me consiente
que medio pueda tomar
para estar
sin mal que me atormente.
Pues que sabes cuanto gano,
muy en vano,
que en el fin todo peresce;
dezidme si será sano
partir mano
do bien mengua y dolor cresce.

['El gran dolor que me hiere',
ID 6500, 11CG, fol 154^{v}; *CsXV*, 5: 375].

No entendemos muy bien qué le está preguntando; quiero decir: sabemos que tiene alguna dolencia de amor, pero no sabemos hasta qué punto le está pidiendo respuesta. ¿Qué lugar es dónde falta el 'bien' y el 'dolor' crece?. Parece que Luis de Salazar sí lo entiende, y en consecuencia le responde ['Si lo que yo respondiere', 11CG, fol 154^{v}; *CsXV*, 5: 375]:

En lo al poned olvido
fenescido,
rompiendo vuestras cadenas,
porque el daño que he sentido
cos ha sido
no tome todas las venas.

¿Qué se puede remediar
15 ni aconsejar
a tan discreto paciente
cassí se sabe curar
y refrenar
en medio del accidente?

20 Tal sois vós y tan cercano,
y aun hermano,
del saber que resplandesce,
¡sed vós vuestro çurujano
muy temprano.
que ningun mal nos empesce!.

Tampoco está clara la respuesta, siempre -y estamos de acuerdo con Keith Whinnom- hay algo que se nos escapa, pero hay indicios que muestran que se está utilizando la palabra de doble filo. La respuesta va encaminada primero a que tome una solución pronta no sea que se vuelva loco, o que enferme de verdad ('no tome todas las venas', v. 12); en segundo lugar dice que él mismo puede curarse, puede remediarse ('sed vos vuestro çurujano', v. 22). Parece que sólo tiene enferma una 'vena' que en este caso es 'do bien mengua y dolor cresce', [204] luego, tendré que 'arreglármelas' por mí mismo, sin el 'medio' que me pueda ofrecer una mujer. De la familiaridad con esas 'dolencias' y sus remedios encontramos dos 'letras':

Ferrando de Silva sacó un físico que le tentava el pulso, dize:
Tu dolor no tiene cura,
ni ningún **remedio** siento,

---

[204].- Se puede ver como en textos más modernos `vena' sirve para designar tanto el miembro viril, como el órgano sexual femenino:

Mi mal terná **medio**
15 y aun después de muerta,
si el barbero acierta
la vena del **medio**;
y pues no hay **remedio**
que mejor me cuadre,
20 que me muero madre;
¡barbero y comadre!

(`Madre que me muero', Alzieu 1984, 100, núm. 63 y el comentario de la p. 101).

O el siguiente identificando al pene con la `vena de Cupido':

1 Sángrese de la vena de Cupido
quien quisiere vivir a sus anchuras,
pagando más barato las hechuras
que el desdichado nadador de Abido.

(`Sángrese de la vena de Cupido, Alzieu 1984, 236, núm. 120 y el comentario pp. 237-38).

porque es baxa tu ventura
y alto tu pensamiento.
[ID 0939, LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.]

Del mísmo a una sierpe partida por medio que sacó por cimera con una yerva en la boca con que se cura poniéndola sobre la herida y dixo: [205]

Curo partida por **medio**,
por que cuanto Dios crió
todo tiene su **remedio**,
sino yo.
[1ID 6362, 11CG, fol 141r; *CsXV*, 5: 345]

En la segunda de las composiciones que proponíamos más arriba, 'Pues por vos crece mi pena',[206] el juego de los dobles sentidos se establece a partir de los eufemismos que nacen del lenguaje que proporcionan las justas y combates de los caballeros. Así, la 'justa nocturna' sería el encuentro amoroso y la 'tela' se referiría al himen. Esta 'tela', lo que nosotros venimos llamando 'medio', que separa a los dos justadores y que en este caso debe poner la dama tiene que estar sin rotura alguna, es decir, virgen (vv. 16-27). [207] En este caso creemos que la

---

[205].- El en libro de los *Emblemas* de Alciato se sugiere que esta hierva bien pudiera ser una hoja de lechuga.

[206].- Esta composición también en el ms. de *Rávena*, está recogida en *Poesía erótica*, n. 3. pp. 7-8. Existen sendos comentarios de esta composición de Juan del Enzina por Macpherson (1985) y Bailey (1989).

[207].- La `tela' es un invento español utilizado en las justas y separaba a un justador de otro: `Los franceses justan por otra guisa que façen en España: justan con tela, a manera de guerra, por el topar [...]. No ay alli mantenedor, ni justa uno con otro señaladamente, sino quien más se atiene' (Díez de Games, 1982, cap. 82, p. 237).

En referencia a la palabra `tela' sugiero el estudio de Macpherson y MacKay (1994).

En *Poesía erótica* encontramos otro testimonio, del significado de `medio' como himen:

A la res de Olalla
20 sin tener **remedio**
la rompió por **medio**
aunque ella lo calla
es dolor miralla
y ver cuál está.
(`Cata el lobo dó va, Juanilla', Alzieu 1984, 68, núm. 46).

identificación de 'tela', y por ende su participación en el juego de los dobles sentidos, es bastante clara, especialmente si examinamos los cuatro últimos versos:

La tela será el **remedio**,
mas devéis mirar en **medio**,
no tenga nada rompido,
porque no vaya perdido.

La frecuencia con que aparecen 'medio' y 'remedio' en *11CG* es mucho mayor que en otros *cancioneros*, sólo vamos a citar algunas composiciones en las que se pueden ver con claridad casos de *amphibología obscena*:

Otra pregunta de don Jorge:

(153ra) Entre bien y mal doblado
pasa un gran río caudal,
yo estó en cabo del mal
y el río no tiene vado.
5 Galardón, que era la puente,
es ya quebrada por **medio**;
¿qué me daréis por **remedio**,
que el nadar no lo consiente
la fuerça de la cresciente?.
[ID 1809, 11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.]

Respuesta de Guevara:

(153ra) Sea señor arriscado
vuestro pequeño caudal,
do puede el bien desigual
con aquél ser alcançado,
5 Y armad de importuna gente
una barca por **remedio**,
ca deligencia es un **medio**,
que del pobre y mas doliente
haze sano y muy prudente.
[ID 6492, 11GC, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.]

Tanto en la 'pregunta' como en la 'respuesta' nos encontramos con una amplia metáfora donde se utilizan toda una serie de términos pertenecientes a un mismo campo semántico: *río caudal*, *vado*, *puente*, *nadar*, *cresciente*, *pequeño caudal*, *barca*.

La pregunta viene provocada por la situación de insatisfacción en la que se encuentra el amante ('entre bien y mal doblado', v. 1; 'yo esto en cabo del mal', v. 3), éste desea

encontrar un 'remedio' ('que me dareys por remedio', v. 7) para calmar su ansiedad ('la fuerça de la cresciente', v. 9).

En la respuesta a la cuestión planteada se siguen usando términos similares. El problema de desentrañar el sentido, tanto a la 'pregunta', como a la 'respuesta', viene dado por el uso constante del lenguaje cifrado.

No es un lenguaje, como en otros textos, claro, jocoso, y por que no decirlo algo rudo, como el siguiente 'Romance trágico':

Por los montes de Jodiembre
10 al río Coñil llegaron,
deseosos de embarcarse
y pasar al de Horados.

Pijandro, armado y valiente,
dijo: 'Amigos, pues no hay barco,
15 esperad en esta orilla
mientras que yo pruebo el vado'

[...]
Por gusto de amor matóle
Carajales, un tirano,
dejándole a puñaladas
en su sangre revolcado.

45 Su madre, doña Papurra,
su muerte ha sentido tanto
que es el río en que nadasteis
en lo que se ha transformado.

['Por los montes de Coñares', Alzieu 1984, 296-97; núm. 142].

Aquí podemos ver como aparecen los términos: *río*, *embarcarse*, *barco*, *vado* y *nadásteis* con un 'claro' sentido sensual, que podríamos definir como grotescamente obsceno. Igualmente, en otro romance recogido por los autores de *Poesía erótica* aparece el término 'nave' con el significado de 'coño' en el 'Romance':

Haremos ensayos
de guerras navales,
poniendo mi tiro
60 enfrente tu nave.

['Hermosa Mencía', Alzieu 1984, 284, núm. 138].

Posiblemente, la interpretación más plausible, tanto a la pregunta como a la respuesta más arriba mencionadas, sea la erótica; así el 'río caudal' pudiera referirse al órgano sexual masculino; igualmente, el 'galardón', que se identifica con el 'puente', es un concepto amplio, como respuesta de la mujer, sería: hacer el amor; todo lo cual en este caso, no es factible ya que 'la puente / es ya quebrada por medio'; es decir, lo que le falta al galardón es el 'medio' que ofrecer como primicia. Por tanto, con todo esto, podemos afirmar que 'medio' es una metáfora utilizada, como venimos insistiendo, para referirse al órgano sexual femenino.

Mencionaba anteriormente que tanto en la 'respuesta' como en la 'pregunta' se mantiene el mismo nivel semántico de la metáfora; pero no sólo esto, sino que además, hay palabras que se utilizan en ambas composiciones, como son: *caudal*, *medio* y *remedio*. Cierto es que al tener que mantener la misma estructura -una de las restricciones formales de la poesía de *cancionero*- quizás el poeta no encuentre otras posibilidades que 'medio' y 'remedio' para mantener la estructura de la rima. Aunque me parece que esas palabras, lejos de ser las únicas variantes posibles, tienen un juego propio en la composición. Por tanto afirmo que *medio* y *remedio*, tanto en la pregunta como en la respuesta, es decir, en este contexto, contienen significaciones -entre otras- eróticas. Mi intención no es desentrañar el significado completo de estas composiciones ('pregunta' / 'respuesta'), sino avisar del juego erótico de algunos términos, entre los que ya estarían incluidos estos dos.

Pero no pretendo decir que siempre que aparezcan *medio-remedio* se van a dar significaciones eróticas; no, hemos de estar muy atentos a los contextos. En 'Llevo un mal que está sin medio' se acumula todo un un vocabulario (*mal*, *morir*, *vida*, *plazer*, *bevir*) que pertenece al grupo de palabras en las que se está buscando conscientemente la picante ambigüedad, donde el juego de comprensión metafórica o literal depende en mucho del lector, ya que el compositor está jugando con el lector en ambos planos (Whinnom 1981, 36-46 [45-46]).

Ante la partida de la dama el autor declara que tiene un 'mal' y no tiene 'medio' para curarse; si entendemos el 'mal' con el significado de deseo sexual y 'medio' como órgano sexual, nos situaremos ante el juego de los dobles sentidos de cierta parte de la poesía cancioneril. No podemos negar este juego, ya que está utilizando suficientes palabras con dobles sentidos, en una misma composición, como para provocar un contexto con esa doble lectura: *vida*, *plazer*, *morir*, *vivir*, *gloria*, *medio* y *remedio*.

Composición semejante a la anterior, en la que 'medio' y 'remedio' están íntimamente relacionados, es la siguiente de Tapia:

(124ᵛa) Ninguno tenga esperança
que en el mal de amor ay **medio**,
porque es cierta su mudança
y es incierto su **remedio**.

Y si amor y su belleza
os hiziere amar forçado,
(124ᵛb) no os dure mas el cuidado
que le dura la firmeza.

No os engañe su esperança,
que al comienço, al fin y **medio**
es muy cierta su mudança
y es incierto su **remedio**.

['Ninguno tenga esperança', ID 1072. 11CG, fol 124ᵛ; *CsXV*, 5: 307].

Ciertamente, lo decía más arriba, son pocas las variantes que se ofrecen que puedan rimar con 'medio' y 'remedio'; en el *Cancionero general* de 1511 sólo he encontrado una: 'comedio'.[208] Aún así 'comedio', que según el *Diccionario de autoridades* (Real Academia

---

[208].- Por ejemplo en una *respuesta* de Gonzalo de Córdova, citada anteriormente, y tres más en el *11CG*: Una *respuesta* del Conde de Oliva: `Porque contra el mal de amor' [ID 6521, 11CG, fol 156ᵛ; *CsXV*, 5: 379-80]a la *pregunta* de Quirós, `Muy magnífico señor' [ID 6520, 11CG, fol 156ᵛ, *CsXV*, 5: 379-80]:

(156ᵛb) Porque contra el mal de amor
ninguno vi que de diestro
pueda sojuzgar lo fuerte,
os diré, amigo, un primor
si le hallaredes siniestro:
que la razón desconcierte
en **comedio**,
pone el fiel del peso en **medio**
porque su falta os despierte

(156ʳa) Muy magnífico señor,
de muy enfermo maestro,
de este mal de amor y muerte,
con sobra de tal dolor
vengo yo, servidor vuestro,
que no hallo quién acierte
mi **remedio**,
a que me déis algún **medio**
(156ʳc) con que mi vida concierte.

Española 1963, 429) se define como: 'Medio tiempo, intermedio, o el espacio que media entre entre uno y otro tiempo [...]. Se toma también por lo mismo que medio o mitad, o la parte o sitio que esta en medio de algún reino, provincia, ciudad', ofrece también la misma oportunidad de significado similar a la de *medio*, manteniendose, por tanto, el juego de la ambigüedad erótica.

Es cierto que no siempre se da ese juego y *remedio* no significará en muchas ocasiones algo que tenga que ver con valores sexuales. Me he encontrado con los términos *medio*, *remedio* y *comedio* sin connotaciones eróticas en una obra como la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba (Cátedra 1989).[209] Pero en la mayoría de las composiciones de *11CG* en que concurren esos dos términos se ofrece una posible lectura erótica.

La segunda composición en que hemos encontrado *comedio* es una *respuesta* de Diego Núñez: `Cuan claro de conoscer' [ID 6557, 11CG, fol 159r-v; *CsXV*, 5: 385-86]:

5 Que el **remedio** en tal **comedio**
no tiene medida sin igual,
que el herir de amor es tal,
que clava el alma por **medio**.

A la *pregunta* de autor anónimo, `Preguntaros yo a mi ver' [ID 6556, 11CG, fol 159r; *CsXV*, 5: 385], aparecen *medio* y *remedio* en lo vv. 5 y 9 respectivamente.

La tercera composición es de Francés Carroz: `Estava yo trasportado' [ID 6684, 11CG, fol 196r-v; *CsXV*, 5: 461-63].

(196vb) Y el dolor que nunca queda
sienta yo en este **comedio**,
ni merced buelva su rueda
quiera morir y no pueda,
110 porque biva sin **remedio**.

[209].- En la `*Consolatoria de Castilla*' aparecen repetidas veces, al final de verso, las palabras *medio*, *remedio* y *comedio*:

Medio y *remedio* (cito en el siguiente orden: estrofa, folio y la página): XVII, 6r , 178; LXXI, 19v , 195; LXXVII, 21r , 197; CX, 29r , 207; CXXI, 32r , 210; CCXXXIX, 62r , 247; CCCLXXII, 95r , 289.

Comedio y *remedio*: CCXLIII, 63r , 294.

Comedio: CCXXVII, 59r , 244; CCCLVII, 91v , 284; CDXXIX, 109v , 307.

Para terminar propongo una composición de Juan del Encina -'Ningún cobro ni remedio' [ID 4529, 96JE, fol 94^{v}; *CsXV*, 5: 70]- en que con bastante claridad se puede ver el manejo de ambos términos: [210]

Ningún cobro ni **remedio**
puede mi vida cobrar,
si no vuestro **remediar**.

Que si vós no **remediáis**
5 doy la vida por perdida,
si **remedio** me negáis
yo no siento a quién lo pida,
pues por vós pierdo la vida,
por vós la puedo cobrar,
10 que no ay otro **remediar**.

Contentaros y serviros
es el fin de mi desseo,
mis cuidados y sospiros
por vós sóla los posseo:
15 y ningún **remedio** veo
que pueda **remedio** dar,
si no vuestro **remediar**.

Fin
Vos sóla sois el **remedio**
de mi mal y perdimiento,
20 y sin vós no sé que **medio**
ponga medio en mi tormento,
assí que cobro no siento
para me poder cobrar,
si no vuestro remediar.

En ésta se juega con el concepto *remediar* como verbo -aparece en cinco ocasiones- *remedio* como nombre -cinco ocasiones- y *medio* -dos veces en sendos versos consecutivos-. Para el amante no existe ningún *remedio* para tener 'vida' sino es el *remedio* que de la dama pueda venir, ella es la única por cuyo *medio* puede encontrar *remedio* para su 'mal'. Esto se puede entender desde un punto de vista inocente, o ponerle las connotaciones sexuales que ya conocemos y de las que sobradamente estamos advertidos.

---

[210].- Los términos *medio-remedio* aparacen repetidas veces en Juan del Enzina por ejemplo véase la *égloga de Plácido y Vitoriano* de la que entresacamos estos versos:

Huye,
La esperanza y el **remedio**.
Medio
no tengo para mi mal
(López-Morales ed. 1968, 348).

En ésta, como en otras composiciones del *cancionero*, podemos observar el uso, común en la Edad Media, de dos formas retóricas empleadas con harta asiduidad: *derivatio*, *traductio* y *annominatio*. Usadas para demostrar, en el caso de la poesía cancioneril, la agudeza en la capacidad retórica del escritor, y la agudeza y placer intelectuales del lector que tiene que descifrarlas.

Heinrich Lausberg define *traductio* como: 'La repetición *cum virtute* de una palabra con o sin cambio flexivo' (§ 658) y más adelante sigue: 'La *traductio*, que consiste en la repetición *cum virtute* de la misma palabra, comprende también la repetición de un cuerpo fonético igual sólo en apariencia con una significación totalmente diferente' (§ 658). En este recurso hay un juego entre los diferentes significados que pueda tener una palabra con un mismo cuerpo fonético (Lausberg 1966, I: 122-23 y 129. Estas páginas pertenecen a los diferentes parágrafos (§)citados antes).

Por otra parte, *derivatio* se dice de: 'la repetición de palabras con modificación flexiva como a la repetición etimológica de la raiz' (Lausberg 1966, 223-24).

Algunos investigadores de la poesía de *cancionero* se han fijado en estos recursos para desentrañar en algunas ocasiones el oculto significado de las canciones y demás composiciones cancioneriles. Así explica Ian Macpherson el recurso de la *annominatio*:

> In the fifteenth century, the *cancionero* poet will frequently supply only one of the two elements in the surface structure of the poem [...]. And the reader or hearer, by the exercise of his wit and aided more often than not by external visual stimulus, will have to supply the second sense for himself. Once the rules of the game have been determined, the code may be broken.[...]
>
> A piece of *cancionero* verse, therefore, may contain concealed references to ideas or objet outside its own immediate context, and the name of a lady may be one of these; annominatio, with the second sense of the word not appearing in the surface structure, can be shown to be a regular feature of the poetry of the time. In 'Justa fue mi perdición' there is thus no obstacle to

the interpretation of the first word as both a lady's name and an adjective meaning 'just'. (Macpherson 1985, 57-58) [211]

Un claro caso de *annominatio*, *traductio* y *derivatio* los encontramos en nuestra *letra*, ya casi dada de lado y olvidada:

Falta el medio
del remedio.

La misma forma *medio* puede tener tres sentidos: 'mitad', 'método' y 'órgano sexual femenino'. Y por supuesto está jugando con los tres. Por otra parte también podemos comprobar como se está usando la *derivatio* en *medio* y *remedio*. Una explicación posible a esta letra -que no la única- podría ser: no veo la forma, método, de encontrar el remedio de mi problema. Otra solución, no menos plausible, sería: estoy a la mitad del camino para encontrar el remedio para solucionar mis problemas amorosos. Una más: me falta 'mi media naranja'. Una última lectura es la erótica -más oculta- de la que ya hemos dado algunas pistas.

---

[211].- También se puede consultar del mismo autor: `Juan de Mendoza: *El bello malmaridado*', p. 98. Keith Whinnom estudió todos estos recursos en la obra de Diego de San Pedro (Whinnom 1960, 1-15). En esta última obra se puede encontrar en sus notas una amplia bibliografía sobre la terminología. Así mismo se puede consultar la introducción de Whinnon a la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (San Pedro 1971, 34, 44-66 [64]).

Baltasar Gracián iluminó algunas de las técnicas mencionadas con ejemplos en los que parecen los términos que aquí estudio:

`Es la agudeza pasto del alma. Fuelo ésta con que quiso uno significar que le convenía a su amor ser mudo, como era ciego:

En un **medio** está mi amor,
y sabe él
que si en **medio** está el sabor,
en los extremos la Iel.

Fúndase en el nombre de Isabel, que dividido, la primera sílaba, que es *I*, y la última, *el*, dice *Iel*, y en medio queda el *sabe*, y a eso aludió la redondilla, tan ingeniosa, cuan poco entendida' (Gracián 1960, *Discurso* I, p. 236)

En el dicurso XXV: `De los conceptos en que se pone algún dicho o hecho disonante, y se da la equivalente y sutil razón: Basta que sea [la proposición] dificultosa y disonante:

Ninguna tenga esperanza
que en el mal deamor hya **medio**
porque es cierta su mudanza
y es incierto su **remedio**.' (Gracián 1960, Discurso XXV, 349)

5. Otros testimonios.

Sólo en *11CG* había encontrado una *letra* en la que se reuniesen las palabras *medio* y *remedio* ('Curo partida por medio' [ID 6362, 11CG, fol 141r; *CsXV,* 5: 345]), y que, así mismo, pudiera leerse desde una perspectiva erótica.

Mencionaba también más arriba dónde, además de en los *cancioneros* citados, podíamos encontrar *letras* de justadores. Entre ellas citaba *Question de amor*, que es una de las mayores colecciones de *letras* y *cimeras* de justadores: un total de 126; número que está por encima de las 106 de *11CG*..

He encontrado una *letra* y *cimera* en *Question de amor* que dice así:

Sacó el marqués de Persiana unos paramentos de terciopelo con unas puentes de plata rompidas, sembrados todos los paramentos, con una cimera de lo mismo. Dezía la letra:

No pueden pasar mis males,
pues que en **medio**
les ha faltado **remedio.**
(*Question de amor* 1995, 51)

Esta *letra* pertenece a la edición de 1553. En la edición de Venecia por Gabriel Giolito de Ferrariis de 1513 leemos una variante en el segundo de los versos: 'Pues que entonces' (*Question de amor* 1931, 55, nota 1).[212]

---

[212].- Ambos términos también en:

Yo no hallo a mi passión
comienço, cabo, ni **medio**,
ni descanso, ni razón,
ni esperança ni remedio
Es tanta mi desventura,
tran cruel, tan sin medida,
que en la muerte ni en la vida
no se acaba mi tristura,
ni el seso, ni la razón
no le pueden hallar **medio**
ni tiene consolación,
ni esperança, ni **remedio**.
(*Question de amor* 1995, 65).

Mi esperança vi primera
de amarillo ya vestida
quexando de esta manera:

¿dónde se acabó la vida?
¿qué remedio es el que espera
la esperança que es perdida
e acabada?
verse más desesperada
de **remedio**,
pues que en el mal do no hay **medio**
se espera pena doblada.
(*Question de amor* 1931, 77).

Ciertamente me parece que, en la letra y la canciónn, la segunda mano está usando el mismo nivel estilístico y retórico a la moda: *annominatio*, *derivatio* y *traductio*. No tiene ningún sentido el segundo verso en la primera edición. Es por lo que pienso que hay una modificación intencionada de la palabra *medio* en la palabra-rima del segundo verso de la *letra*. Esa modificación está motivada, no sólo por razones estilísticas, también por razón de la ambigüedad léxica que pueda contener *medio*.

Y no hay más que recordar que dentro del código de simbología icónica un *puente* es ya término sugerente de significados eróticos; vuelvan a leerse si no los siguientes versos, más arriba citados:

Galardón, que era la puente,
es ya quebrada por **medio**;
¿qué me daréis por **remedio**?
que el nadar no lo consiente
la fuerça de la cresciente.

['Sea señor arriscado'
ID 6492, 11GC, fol 153r; *CsXV*, 5: 372].

Uno de los testimonios más sorprendentes nos lo encontramos en la *Comedia Thebaida,* donde aparece otra glosa del romance. Me refiero a 'Cuando el bien de vós me vino' (no encuentro documentada esta composición en ningún *cancionero* o *pliego suelto*), en esta glosa Berintho canta y Menedemo, Franquila, Simaco Aminthas y Galterio escuchan el cantar, que en opinión de Menedemo 'no son dell arte d'estas, ni invenciones tan subidas ni hiladas por tan delgado estilo': [213]

Ber.- Cuando el bien de vos me vino,
cuando la cuita que paso,
cuando sentí el desatino

4115 del fuego, a tal que me fino

con llama que bien me abraso;
y cuando sentí el ensayo

[213].- Para facilitar la lectura seguida y no enviar a otras páginas de esta tesis copio otra vez el texto que aparecía en los comentario de la glosa de Nicolás Núñez 'En mi desdicha se cobra'.

de la muerte, y disfavor,
y tanta angustia y desmayo,
4120 *por el mes era de mayo*
cuando haze la calor.

Mas viendo el daño tan cierto
luego corriendo a vos vin,
aunque estava casi muerto,
4125 y el coraçón todo abierto,
y ell alma puesta en el fin.
Y los sentidos turbados
estavan, y en gran temor,
doloridos, lastimados,
4130 *cuando los enamorados*
van a servir al amor.

Y todos muy sin sentido
corríen por ver su **remedio**;
y llenos del mal y olvido,
4135 con dolor tan dolorido
ivan buscando su **medio**.
Y unos hallavan el **vado**,
otros no tanta **pasión**;
otros perdién su cuidado
4140 *sino yo, triste, cuitado,*
que yago en esta prisión,

Çufriendo el desabrimiento
de la que tan mal me trata;
çufriendo tan gran tormento
4145 y tal ansia y pensamiento,
con angustia que me mata;
çufriendo tanta porfía,
çufriendo tan gran lesión,
qu'está tal ell alma mía
4150 *que ni sé cuándo es de día,*
ni cuándo las noches son.

Menedemo.- ¡O santo Dios! ¡Qué maravillosa manera de metrificar, y qué medida en los pies, y qué sentencia tan comprehensible a su propósito!.

Franquila.- Cierto, en el componer de los versos no juzgará nadie que tiene dolor ni que siente pena.

Simaco.- **¡Ay, qué espantado estoy! ¿Dónde tiene cabeça ni memoria para las cosas que dize?**

Berintho.-

Ni sé, ni nada barrunto
4160 ni sé qué diga de tal suerte,
pero ya de todo punto
conosco que estoy bien junto
a las ansias de la muerte.
También mi lengua lo explica,
4165 que tendrié mayor dolor,
y al mundo así lo publica;
sino por una avezica
que me cantava all alvor.

Así que estando comigo
4170 con tanto lloro y gran llanto,
ell ave que veis que digo
me era verdadero amigo
con su melodía y canto.
Mas el mal muy lastimero
4175 diérame mayor baldón:
que, atinando muy certero,
matómela un ballestero:

¡Dios le dé mal gualardón! (Trotter 1969, 129-130).

¡Que más podríamos haber encontrado! ¿De qué se asusta Simaco? De las cosas que Berinto dice, del lenguaje que usa; y entre las palabras que utiliza encontramos: 'medio', 'remedio', 'vado' y, ¡sorprendente!, el romance 'Por el mes era de mayo'.[214]

---

[214].- Podemos encontrar muchas citas sobre el uso de estos dos términos con connotaciones sexuales. Basten los hasta aquí reseñados y dos últimos:

`Si vuestra merced desea' [ID 2861, MN17, fol 51^{v}; *CsXV*, 2: 94.
Otra a una dama que dixo que
deseava tener un servidor y
respondió que él lo sería enteramente.
Si vuestra merçed desea
servidor para aquello,
si no ubiere quien lo sea
aquí estoy yo para sello;
pero tengo tan mal **remedio**
para lo que me profiero,
según pienso en lo que quiero
por quien no es para **medio**
mal lo podrá ser para entero.

Del mismo a una dama que le dio
una carta y pidiéndosela le dixo que
se la daría y él pidiédole fianças le juró
por la fe de caballera que se le bolbería.

Muy mejor prenda quisiera
que la jura que abéis dado,
que es averme jurado
por la fe de cavallera,
si nunca avéis cabalgado;
si de jinete os preçiáis
en pelo será mejor,
mas nunca tendréis primor
si con tablas cabalgáis
sino con cabalgador.

ID 2865, MN17, fol 57^{v}; *CsXV*, 2: 96.

6. Conclusión: Hacia una interpretación

Con los datos que tenemos, tanto de la interpretación del 'medio tablero de tablas', sumados a los de 'medio / remedio', creo estar dispuesto a dar dos interpretaciones, ambas con sentidos sexuales.

1.- En la *letra* lo que agudamente se quiere significar es que este caballero, que va a participar en una justa, esta reclamando un 'medio' para encontrar el adecuado 'remedio' que sane su 'mal'. Desde la lectura de la *divisa* como 'tablado': el caballero en este juego tenía que acometer con su lanza y romper a su vez el tablero; este juego evoca el combate sexual. Por tanto, lo que el justador está reclamando en este 'encuentro-combate' es el elemento -femenino- que ha de combatir, el 'medio', que ha de derribar con su lanza. Divisa y letra son elementos complementarios de un significado de ambigua picardía. Habría que estar familiarizados con ambos términos para comprender su sentido. Los caballeros que participaban en los torneos eran también los que oían en las fiestas de la corte aquellos 'maliciosos' versos, que tanto les entretenían. Toda una simbología secreta, pero no oculta para los iniciados. Sólo un reducido grupo tenía acceso al mensaje y a la diversión. Evidentemente hemos aceptado también en esta primera interpretación la confluencia, nada inusual -ya lo hemos visto-, de 'tablado' y 'tablas' en 'tablas'.

2.- Podría suceder también que nuestro 'tablero de tablas' no fuese sino la mitad de ('medio' -y otra vez estamos con el mismo problema de la *annominatio*), de un tablero de ajedrez. No sería menor, si así fuere, el significado erótico. Denunciaría la falta de la mitad del encuentro entre al dama y el caballero en un juego. El caballero esta dispuesto con su medio a entablar la partida, no así la dama, que no pone su otra 'mitad', para que tal juego, encuentro amoroso, pueda darse.

Garci Ruíz de Castro, poeta de principios del siglo XVI, en sus *Coplas de un poeta teólogo metamorfoseando el juego del ajedrez a la Encarnación del Hijo de Dios* (BN. Ms 17.618) dice en una de sus estrofas

Hoy desquita el hombre el resto
con una treta de fama,
que deja gozar la dama
por gozar del Rey traspuesto.

(Ramírez 1953, 22)

Parece ser que en el siglo XV hay una innovación en las reglas del ajedrez. Es posible que estas 'cimeras ajedrecísticas' correspondan al eco de las innovaciones del juego. Frente al 'juego viejo' se sitúa el nuevo sistema que Lucena llama 'juego de la dama', en la que se amplía la autonomía de las piezas, sobre todo al *alfil* y la *dama*. Martín de Reina, en su alegoría del ajedrez, que titula *Dechado de la vida humana*, dice: 'la dama tiene la manera de andar de todas las piezas del tablero ..., excepto el caballo' (Ramírez de Lucena 1953, 21-23).

Quizá estos cortesanos en esas *invenciones* sobre el ajedrez están ampliando su diversión al plano lingüístico. Igualmente podría afirmar que, en un tiempo en el que se publican varios tratados de ajedrez, [215] Castillo perciba aun la broma y el juego de los dobles sentidos que se pudieran producir con el uso del símbolo de un *tablero*. Uso que recogería Calderón cuando pone en boca de don Enrique los siguientes versos:

Guárdeos Dios,
hermosísima Mencía;
485 y porque veáis que estimo
el consejo, buscaré
a esta dama, y della oiré
la disculpa. ([*aparte*] Mal reprimo
el dolor, cuando me animo
490 a no decir lo que callo.
Lo que en este lance hallo,
ganar y perder se llama;
pues él me ganó la dama,
y yo le gané el caballo.)

(Calderón 1981, 97).

[215].- Remitimos a Francí de Castellví, Narcís Vinyoles i Bernat Fenollar, 1911-14. "'Escacs d'Amor', poema inèdit del XVe segle", *Bibliofilia*, I: 413-40. con comentarios, ilustraciones gráficas de las jugadas.

Así, en este juego de espejos, donde se juega con los reflejos que unos símbolos proyectan sobre otros, tenemos dos combates: la justa que se refleja en la cimera con otro juego: ¿un tablero de ajedrez?. Dentro de este símbolo hay otros: el rey, la dama y las demás piezas; pero, no puede darse el combate: la partida donde el rey tiene que 'morir' es imposible sin la otra parte. Sólo uno de los contrincantes ha acudido y muestra sus deseos del 'encuentro' -su *remedio*-, del otro no se sabe nada: es obvio que nuestro caballero reclame lo que le falta: su otro *medio*. Por lo que: el remedio del mal será que uno muera en tan singular justa.

Por último quisiera anotar unos versos del romance 'No con los dados se gana', donde no sólo se recojen las quejas de un trovador, sino que además nos deja constancia del ambiente cortesano, en el que nace, y, es caldo propicio, el juego erótico del amor, convertido en picante pasatiempo literario:

No con los dados se gana,
ni con las tablas el crédito,
ni arrojando leves cañas.
No con bizarras libreas,
5 ni con mujeriles juegos,
ni con empresas, ni cifras
recamadas de oro, y negro
[...]

Conviértasen ya las tablas,
los dados, y pasatiempos
en pasatiempos honrados,
40 dexad baxos pensamientos,
Dexad cañas, tomad lanzas,
dexad seda, vestí acero,
sean vuestros juegos las armas
vuestras galas sus trofeos
dexad juegos de armas.

(González 1947, I: 39)

Creo haber resuelto tres problemas. Uno aclarar el significado de dos palabras que encierran una tercera lectura: la erótica. *Medio* y *remedio* no serían sino dos eufemismos para designar ya el órgano sexual femenino -*medio*-, ya para definir el acto sexual -*remedio*-. También he aportado dos posibles lecturas a una *letra* y *divisa* que hasta ahora nos quedaban ocultas. En tercer lugar podríamos añadir un nuevo vocablo al glosario militar caballeresco que designaria el 'combate amoroso': *tablas*.

Y el romance del que más arriba citaba algunos versos termina así:

85 Esto dixo Carlomagno,
al sobrino don Gaiferos,
que estaba jugando a tablas
con el valiente Oliveros.

(González 1947, I: 39).

APÉNDICE II: GLOSARIOS.

INTRODUCCIÓN.
1. KEITH WHINNOM.
2. IAN MACPHERSON, ANGUS MACKAY.
3. MCGRADY

INTRODUCCIÓN. [216]

De sobra son conocidas de todos trabajos sobre el léxico como *Voces germanescas* (Hill), *Poesías germanescas* (Hill 1949); *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Alonso 1976), *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía, introducción al léxico del marginalismo* (Alonso 1979); *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Alzieu 1984); *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media* (O'Kane 1959); *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI* (Pitarch 1982); *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita* (Reynal 1988); hasta llegar al insutituible y ya clásico título *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos* (Whinnom 1981).

Magistrales artículos como 'Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina' (Bailey 1989) donde estudia el poema 'Señoras, pues que queréis' en el que se mezclan expresiones de *amor cortés* con intrucciones para cocinar; 'El arte de motejar en la corte de Carlos V' (Chevalier 1983); 'Bembo, Gil Polo, Garcilaso: Three Accounts of Love' (Jones 1966); 'Conceptos e indirectas en la poesía cancioneril: el Almirante de Castilla y Antonio de Velasco' (Macpherson 1984), 'Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes' (Macpherson 1985), 'Rompe la tela de este dulce encuentro: San Juan's *Llama de amor viva* and the Courtly Context' (Macpherson 1989), 'Celestina *labrandera'* (Macpherson 1992); 'Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los cuarenta enigmas en lengua española' (McGrady 1984); '"Un penacho de penas": sobre tres invenciones del *Cancionero*

---

[216].- Ya hablábamos del tema en el capítulo III de esta tesis.

general' (Rico 1966); 'La semiología de la connotación: lectura polisémica de "Cruz cruzada panadera"' (Vasvari 1983); 'Erotic Polysemy in the *Libro de Buen Amor*: À propos Monique de Lope's *Traditions populaires et textualité*' (Vasvari 1986-87).

Existen en los actuales estudios sobre poesía cancioneril glosarios al final de ediciones de obras de algún autor en particular o de compilaciones de varios autores o siglos, por ejemplo en títulos como *Poesía de Cancionero* (Alonso 1986), *El amor y el erotismo en la literatura medieval* (Vitorio 1983), *Obras completas de Diego de San Pedro* (San Pedro 1971, 1973, 1979).

Este segundo apéndice quiere reunir un vocabulario que desde hace algunos años vienen estudiando o han estudiado algunos investigadores de la poesía cancioneril, tales como Ian Macpherson, Keith Whinnom o Donald MacGrady; y cuya particularidad es la de contener connotaciones sexuales. Creo esencial publicar aquí, de forma sistemática y conjunta, esos estudios por la íntima conexión que tienen con esta tesis. El segundo objetivo de publicar aquí, en forma de glosario, este material es el de reunir -de manera sencilla- un material que está disperso en no sólo en lo tres autores mencionados más arriba sino en otros más.

No pretendo crear un glosario al modo del *Glossarium eroticum linguae latinae* atribuido a Pierre Pierrugues, sino uno más pequeño, que agrupe lo que otros autores han publicado ya. [217]

Así no tendremos un glosario único sino tres, que encabezan los autores creadores de los mismos.

---

[217].- El título completo de aquél glosario es: *Glossarium eroticum linguae latinae; sive, Theogoniae, legum et morum nuptialium apud Romanos explanatio nova ex interpretatione propria et impropria et differentiis in significatu fere duorum millium sermonum, ad intelligentiam poetarum et ethologorum tam antique quam integre infimaeque latinitatis*, habiendo sido publicado en París en 1826.

1. KEIHT WHINNOM

Para el acto sexual subraya los siguientes verbos tomados de Alzieu (1984):

Verbos: *Acometer, cabalgar, calzarse, cargar, comer, correr, dar, econtrar, escribir, gozar, guerrear, hacer, jugar, justar, merecer, pacer, pelear, perder, ponerse, poseer, rascar, regar, sacudir, sangrar, servir, tirar, traspasar, vencer y visitar* (Whinnom 1981, 36).

Sustantivos:

Keith Whinnom en varios de sus trabajos investiga el problema del lenguaje, dándose cuenta que hay un vocabulario reducido y de que algunas palabras aparecen con más frecuencia que otras. A continuación recojo la lista de palabras más frecuentes, poniendo entre paréntesis la frecuencia con que aparecen. [218]

Vida (98), *mal* (80), *dolor* (74), *muerte* (58), *amor* (52), *pena* (52), *razón* (43), *pasión* (41), *gloria* (41), *esperança* (40), *coraçón* (35), *fe* (29), *ventura* (26), *alma* (23), *desseo* (20), *plazer* (20), *tormento* (19), *remedio* (18), *bien* (18), *memoria* (17), *temor* (17), *tristura / tristeza* (16), *morir* (16), *causa* (15), *pensamiento* (14) (Whinnom 1994, 117). En la otra: *dessear, fuerça, galardón, gualardón, cuidado, desamor, merescimiento, mudança, el querer, victoria, señora, ausencia, el bivir, hora, tiempo, merced, perfección / perfición, peligro, culpa, condición, perdición, seso, mundo, cuerpo, ojos y sospiros* (Whinnom 1981, 41).

Muchos de esos términos tienen connotaciones e implicaciones sexuales: *esperança, remedio, galardón, desseo, voluntad, gloria, servicio, morir,* etc. (Whinnom 1994, 127). Habla de 'varias picantes coincidencias léxicas': *fe* (fidelidad,

---

[218].- Este estudio fue llevado a cabo por Keith Whinnom en 1970 en las canciones del *Cancionero general* de 1511, allí se da cuenta que de un total de 1630 sustantivos, 882 son repeticiones de 25 sustantivos diferentes. La segunda lista que presentamos son las palabras que incluye a la lista en un trabajo posterior de 1981, éstas tienen un menor frecuencia que las anteriores.

lealtad, promesa, constancia), *pasión* (sufrimiento), *infierno*, *paraiso*, *gloria*, *redimido*, *remediado* (Whinnom 1981, 23), *perdiz* (lascivia) (Whinnom 1981, 31), *pena*, *mal*, *fe* (Whinnom 1981, 33). *Rosa* (Whinnom 1981, 43), *limón*, *hierbabuena*, *negro*, *blanco*, *amarillo* (Whinnom 1981, 51), *muerte* (eufemismo para la culminación sexual) (Whinnom 1981, 45), *limón* (Whinnom 1981, 52), *cáliz* (Whinnom 1981, 59).

2. IAN MACPHERSON.

El vocabulario que sigue es una compilación de diez años de estudios publicado por Ian Macperson y Angus MacKay (1994, 32-33).[219]

GLOSARIO MILITAR / CABALLERESCO:

Órgano viril: *bohordo, caña, dardo, espada, estoque, garrocha, lanza, maza, puntero, vara, venablo, virota.*

Términos afines: *caballo, arnés* (real, o de guerra), *herramineta, arandela, púa, puntero, bolas, armas* (p. ej., abolladas, quebradas), *armaduras, pena.*

Órgano femenino: *adarga, broquel, escudo, argolla, sotija, tela.*

Términos afines: *coso, centro, medio, remedio.*

Acto sexual:

Verbos: *Matar, morir; justar, luchar, guerrear, encontrar, combatir, golpear, herir, lastimar, vencer, mantener, entrar, salir, satisfacer; cabalgar, derribar; armar; desarmar.*

---

[219].- Parte de este vocabulario ya se había publicado en trabajos anteriores:

Vocabulario Militar /caballeresco: *cabalgar, encontrar, justar, merecer, perder, ponerse, servir, vencer,* que designan el acto sexual (Macpherson 1985, 54), *lanzas, escudos, cabalgar, silla* (1985,58-59).

Más adelante habla de otros términos como: *caverna, dedal, hendidura, mazmorra, paraíso, sortijuela, quiquiriquí* (Macpherson 1985, 54), *puerta, puerto* (Macpherson 1985, 57).

Vocabulario textil: Sustantivos: *aguja, agujeta, alfiler, hilado, huso, lanzadera,* (eufemismos de la parte viril (Macpherson 1992, 183). *Agujero, ajuar, alfiletero, dedal, ojal, tela, telar* denominan parte natural de la mujer (Macpherson 1985, 59; 1992, 183). Verbos que denominan el acto sexual: *arcar la lana, coser, hilar, labrar, tejer, tramar, urdir* (Macpherson 1985, 59; 1992, 183).

Sustantivos: *justa, lucha, guerra, encuentro, combate, carrera, pelea, golpe, herida, batalla, cabalgada, lanzada, tela, muerte; corredor(a), justador(a), competidor(a), encontrador(a), vencedor(a), mantenedor(a).*

Términos afines: *acicate, espuela, ruido, remedio, gloria, galardón.*

Perífrasis verbales: *Justa de amores; batalla de amor; entrar en la lid, entrar en lapelea; ensayar una justa; poner / urdir tela; entrar en / llegar a / venir a / ir por / andar por la tela; mantener / estar puesto en la tela; dar un encuentro; ir a caballo; entrar jinete; libre / firme en la silla; perder silla y estribos; soltar las riendas; dar la lanza; dar un golpe; romper / quebrantar una lanza; el correr de una lanza; dar muerte; perder la vida, desarmarse en la tela; correr / enristrar caña; el juego de la argolla; correr / entrar por / no acertar por la sortija.*

GLOSARIO FEMENINO / TEXTIL

Órgano viril: *aguja, agujeta, ajuar, alfiler, hilado, hilo, huso, rueca.*

Términos afines*: condedura, hueca, premidera.*

Órgano femenino: *alfiletero, almohada, anillo, argolla, dedal, ojal, sortija, tela.*

Términos afines: *camisa; copo, copos; lana.*

Acto sexual:

Verbos: *apretar, coser, hilar, labrar, tejer, tramar, urdir, zurcir.*

Sustantivos: *tela, trama.*

Términos afines: *camisera, costurera, hilandera, labrandera, lavandera.*

Perífrases verbales: *entrar en / estar puesto en / mantener / hilar la tela; arcar / ablandar la lana; urdir la trama; hacer la hueca; hacer encajes, hacer randas.*

3. McGrady

Este vocabulario lo tomo del trabajo de Donald McGrady (1984, 105-108) 'Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*', en el 'Apéndice II'. Los términos aparecen en orden alfabético y no como los agrupo aquí: por orden temático. Si lo hago así es por continuar con las mismas pautas que siguen los trabajos, anteriormente citados, de Ian Macpherson y Keith Whinnom. Cuando aparece un asterísco (*) quiere decir que son términos que se pueden referir tanto al hombre como a la mujer.

Con referencia al órgano masculino

Pene: Alas, arados, arquebuz, ave, bordón, galán o galano, negro, pan, pena, pluma, pulido, traidor, uno (el).

Escroto: Calabaza, corona, rey (como el que lleva corona).

Testículos: Los dos, dos hermanas, dos orejas, pies redondos

Pene, testículos: Cruz, los tres.

Pene, testículos, semen: cuatro

Órgano masculino erecto: Alto, dar vida, diligente (hombre activo en el coito), firme, gordo, subir, vida (erección), vivir.

Órgano masculino flácido: Bajo, flaco, morir (volverse flácido), muerto.

Emisión masculina: Blanco, llevar (gente), nieve, pella, simiente, vino.

Recto: poniente*, tierra*.

Órgano femenino: Alas (labios de la vulva), boca, cárcel, cielos, fuego, homicida, infierno, inmortal, levante, malla, mudo, sepultura, sordo, vecina.

Pubis femenino: Bosque, breña, cabello*, llano, monte.

Coño y recto: dos ojos.

Pecho, coño, recto: cuatro.

Emisión femenina: Agua, dar a beber, lluvia

Recibir la vagina el semen: Beber.

Virgo: Doncella, hecho de más de diez años, joya.

Comenta McGrady del vocabulario, dadas las 'proclividades machistas', que hay un gran número de adivinanzas que se refieren al miembro viril (14) y sólo cinco al femenino (Mcgrady 1984, 82).

Acto sexual:

Atormentar, batir, caminar (a pie), cantar, comer, dañar (meter el pene), fortificar (entre homosexuales), guerra (coito), hablar, hacer ruido, el que justa(=jode), labrar, lanzarse, merecer, mojar, moler, paz (dejar de joder), el que tira (= jode), tirar, vocear y volar.

Posición del hombre en el acto sexual: Cuatro pies.

Orgasmo: Cubrir, llorar, perder la vida morir (después del orgasmo), venir (tener orgasmo).

Ventosidad: Viento *.

APÉNDICE 3: LA TRADUCCIÓN DE LAS COMPOSICIONES DE LA 'CONTINUACIÓN DE LA *CÁRCEL DE AMOR*'.

Keith Whinnom (1979) editó y tradujo al inglés la 'Continuación'. De esa edición he extractado las 22 letras (pp. 88-90, 92-93, 97, 98) así como la canción (p. 99) y su desecha a modo de villancico (pp. 99-100). Hasta la fecha no conocemos ninguna traducción de la obra lírica completa de Nicolás Núñez; sólo la canción con su villancico y las letras son las únicas traducidas. Conozco el trabajo de John Bourchier en el siglo XVI, pero no la tengo en cuenta llevado, ciertamente, por la opinión que de este trabajo vertió Keith Whinnom: 'This is, in most ways, a disastrously bad translation' (Whinnom 1979, xxxiii-xxxiv y nota 42).[220]

A) Letras que lleva Leriano:

1. He wore a round cap of vivid purple silk, with a silk streamer of a green so dark it could scarcely be perceived as green, on which was embroidered this device:

Hope lies dead,
its colour
killed by one stroke of your unkindness.

2. He wore a shirt woven of black silk, with many tucks and gatherings, and the device which read:

My steadfastness outgrew
its room
and so at last met death.

3. He wore also a silken doublet, yellow and red, with a device which read:

My suffering to my joy
is matched,
since it is she who causes it.

---

[220].- Presentar aquí dicha traducción no tiene otro valor que el de recopilación de todo el material existente sobre nuestro autor y, por qué no, rendir desde aquí un calido homenaje a quien no tuve la suerte de conocer personalmente: Keith Whinnom del que tanto hay en esta tesis.

4. He wore also a surcoat of black velvet, slashed with satin of the same colour, with a device which read:

In my consistency are displayed
my suffering and your guilt.

5. He wore also a belt of threat of gold, with a device that read:

My death was richer far
than was my life,
if by it you are served.

6. He wore also a dagger, the pommel and blade of gilded steel, with a device which read:

Much sharper was the pain
that you inflicted,
yet never once repented of.

7. I saw that he had also a sword, with the scabbard and belt of olive-green silk, with an embroidered device which read:

My sorrows gave my life
such torment,
that dead I live content.

8. I saw that he had also French hose, one white and the other blue, with a device embroidered on the white, which read:

Chastity became resentful
of my life,
since it could render your no service.

9. He wore also garters of a tawny silk, with blind knots, and a device which read:

Here you see the anguish
round my life that only death releases.

10. I saw that he also wore, over all this, a black cloak, embroidered in dark brown silk, with an embroidered device which read:

No troubles could avail
nor sorrows
to change my steadfastness.

11. I saw that he also wore long-pointed shoes, with a device written very small, which read:

Here is the ending of my woes,
for I serve
a lady who denied her favours.

12. I looked at his hands, and saw that he wore gloves embroidered with Ls and As, and a device which read:

So begins and ends
the worthiest of names.

B. Letras que lleva Laureola.

13. She came wearing on her hair a bandeau woven of flesh-coloured silk, with a device which read:

My cruel nature
does not reward service with death,
but even less does it bestow favours.

14. She wore also a shift woven of white silk, fastened by drawstrings, and with a device which read:

Your death has laced my life
so tightly,
that it cannot escape except by death.

15. She wore also a kirtle of black silk, adorned with leaves and flowers in tawny silk, and with a device which read:

Your constancy and my anguish
have so distressed me
that they must at last end my life.

16. She wore also a girdle woven of thread of gold, with a device which read:

My fortune would be richer,
if life
would allow me to die.

17. She wore also an apron of two silks, one olive-green and the other red, with a device which read:

Now there can be no joy
unmixed
with further sorrow.

18. She wore also a short tabard, of blue and yellow, and the device embroidered on it read:

My memory and your death
conspire together
to put and end to happiness.

19. She wore also a green and purple mantle with pendant sleeves, embroidered with sprigs of mint, with a device which read:

If I had not been living
when you died, your death
would not have been so bitter to me.

20. She wore also gloves, with *Ls* and *Os* written on them, and a device which read:

With this beginning and this ending
perished
one who did not deserve to die.

21. She wore too cork-soled sandals with straps, and a device which read:

What pain -more for your pain
than for my own.
My implacable determination deserved better.

C.

22. If only death could murder
memories
after it murdered happiness!

23. There is now no sting
in death, though it be certain;
far worse is living death.

Canción

Do not be troubled by your grief,
my heart, in this life,
for life is now so crushed
it cannot long endure.

And since this disease
is mortal, and is now acute,
why fear death
when life is so much worse?
Begin to take some comfort
and do not be dismayed,
for the ills that put an end to life
are cured by death.

Villancico

What good is life
if death
is a happier fate?

The man who dies while he is still alive
does not suffer much,
but when a man lives a living death,
and death will not release him,
is any torment harder to bear?
He who can tolerate his pain,
or complain of it to the one who caused it,
can live content with his suffering,
even though it will kill him.
But even in the extreme agony
of death,
what dying man can be regarded as unfortunate?.

APÉNDICE 4: FOTOCOPIAS DEL MANUSCRITO *LB1* (FOL 42^{v}-44^{R}).

Este apéndice contiene las fotocopias aumentadas al tamaño *A4* de los folios 42^{v}-44^{r} del *Cancionero de la British Library,* entre los que se encuentras las obras de Nicolás Núñez bajo el encabezamiento Núñez (42^{v} b). Me parece esencial mostrar este documento no sólo porque en él figuran las obras de Núñez, sino también como suplemento a nuestra teoría sobre la datación de *LB1*.

quien yo fe cubrido
vos de plata no yo nuevo
estudio se bonor
presumis de quebrado
que os pusto en tal asiento

Saluad vos amanasia
bien puesto estadio
alguna ofrela fria
quebadrela portal dia
o que os gastas de sayos
mas vzo quebrantar
ofrezilla a manera
a poner fuego de plata
mandil ofrezca almoneda
alfiler o cordra

Sospechas galos no sempillas
ya esto por tan aprisa
los altos portillos quedillos
o parezes sospechillos
y muy bien por el espacio
pus resayo y el subio
prestido mucho bien
capeno o gryo
las bragas y el ramillo
como cabo de sayen

Sinala a ofrades la sayo
muy bien de plata
otra cosa o bien son
y por lo bien estanco
y dejas espaldar
resayo o tra la falda
mas que subiera

abro en ancho rastar
en pasos estos de alvar
fin

Mas por ello en este
grallar os sera sano
vos o seso por mi fe
dos sinoynes o pre
sino porto o la mano

de minas

Glosa sin de ponar por mano
en por mayo

Otra mi desdicha se obra
nuevo dolor que es mi obra
de un amante que no falta
por que pesar me sobra
quanto debe ya falta
y esto mal que es mayo
que no ser o sin sayo
no esta vuelta su paso
que por mayo que por mayo
que de los amores son

Otra tal que tan mortal
me hizo mi mala suerte
que dolor de ser mi suerte
de la vida amy mal
por dar mi mal a mi muerte
con estos bienes pasados
de pesar mis dolores
como que mis angustias
que dos enamorados
van a ser por sus amores

Quando que yo ome

Veritura no do lugar
por q mas presto d'un
a quien le falta ventura
assi q cuesta tamano
de fatigas y passiones
todos en vos solo a ones
sino yo triste mesquino.

Tan penado vos estoy
estoy donde vos mando
q mi se sujetar vos
mi si me quiere mi sirvo
mi si tengo libertad
mi se hera ocasion
mi si me quiero soportar
tal estoy sin alegria
q mi se q do estoy
mi se q do estoy.

Por q tengo el pensamiento
tan penado q no se
sime de penas otra mente
solo q posso lo siento
si tengo vida mi se
si tengo memoria en quien
si la tengo triste abbor
la triste no se estimo
sino por una avezilla
q me cantava al vos
fin

Tu avezilla mi amado
desvelava mi pesar
tu me metia en pensar
q alas vezes de alegrado
desvelava triste
pasava el malestar
no solo la cuita con

pensar el mal que tengo
matome la un valleste
dios sea mal gracia.

Glosa sobre mandado de
Senora a dos

Tyra pastio es espezar
a un que es pere esperar
por q mata la ventura
en los ojos de holgura
mi plazer sino pesar
y pues vos bien no veo
de espezar sino angrado
bien pues dizen angrado
afuera afuera de mio
enemigo pasado.

No preses con porfia
q me tienes de venir
q amor pues se hazer
q quita y pone por de
no tu fuerza mi lanza
y pues q triste lo gres pezo
no hagas mi malbienbienb
mi fuerzas mas alforzado
de con estar el pesamiento
q propusa de casado.

Tu palo con mi estrua
contemplando con mi pensamiento
no mudes su vida
q donde sobra fuerza
pues aprovechar pazo
y pues mira bien me dize
por fuerza mi de tiempo
de ya esperar dize
de con estar el pensamiento
enemigo apasionado.

Otra la Tribolor

Conmigo ay razon pena
pues la gran ligadura
no grado q̃ ssea amor
de mi mala vida bua
por q̃ esta ya conocido
que es primero librar
salir de aquel cuydado
con otra desesperado
ya la pos de tu amado//

Por q̃ mas relyzemar
este tener esperanza
amor lisesperanza
hazela que alcançar
lo q̃ no haze esperanza
y pues que mal nome sopa
por bien y mal esperado
mi esta bive librado
de tale bevir vno
q̃ tiene otro mudado//

fin

Pues q̃ tu ser nosa
no sera bes benesicio
por q̃ tomas por otro
salir muert a su bien
sarando su fe de gro
y su dicha tal que
q̃ vida sienpre penado
nole pone sin pyg
q̃ tu grado mezaque
en vida lea sentido//

Otra ansi

Ay vida triste ya ella
sino fuese mal gran
por q̃ sin ella sed vida
el mal q̃ tuvo con ella

Ay muert nola q̃ssa
por q̃ quien ser amortal
la vida la es mayor mal
q̃ el ser muert sepa
ansi q̃ quiero q̃ ella
por q̃ mas sea vida
en q̃ no pierda la vida
por q̃ mas pierde tu ella//

Otra ansi

Yo venuya q̃ te he hecho
q̃ ansi me dezes aper
q̃ no ay ome cuydado relyzer
q̃ no lo tienes de hecho/

Note ayas de tomar
cuydado ya peñarme
q̃ mi me plaze pesar
mi relyzer pues de alegrime
pierde tu de mi relyzer
pues q̃ yo pierdo relyzer
q̃ nome puede hazer
pesar q̃ nome ayas hecho//

Otra ansi

Son mis pesares de amor
tan atrevidos en pesar
q̃ el primero es atento
ala cabeza tribolor/

Por q̃ dinas de q̃ zeis
fin esperanza segura
vna pasion tan ynfina
que es de mas poder ella
el favor relyzfavor
de poder el mer cuyo
dela paga del tormento
ser causa tribolor//

Otra ansi

Tal es el amor que tengo
a la esperança que tengo
a la vida que he de tener
a la muerte que temo

Quando me veo a el dolor
que mayor mal me da
que mira sana mi pena
sin otra pena mayor
de ver tu congoxa que
la muerte no me cuyda
pues la vida que me da
es la muerte que me da

Tanto

Ya no es posible las fuerças
sino que ya pues que
que puede sufrir mi fe
la fuerça de mi tormento

Por quanto yo dubdava
que fuese mi fe menor
mas por que esperava
tu gran dolor que me esperava
dubdada mi sufrimiento
no sabiendo que fe
no dexe por la fe
mas de que el tormento

Tanto

Y por tanto yo libre
esperança mora
mas mira yo de ver
muerte de vida no huvase

Que fe yo vida tubiera
segund es mi mal tormento
no es posible que muerte
algun bien no vi mezcla
de que era su vi mezcla

ya mayor el mayor
pues que no quedo vivo
que la muerte mi fe

Villanico

Como mose quien pide
que me a vos vido
fe es fe no a quido

Por que vio mezcla
tiene esta tanta vi
que hazen la pena
y el descanso pa

Tanto

Esta vida sin ti
sino fuese mal
por que mi fe se vida
el mal que hizo en ella

Esta muerte no la
por que que esta muerte
la vida le es mayor mal
que la muerte sepa
assi que quiero que
por que mas seyas vida
en que no pierda la vida
por mas penar en ella

Otra

Pues que se me mayor
el mal en pensamiento
que vio mezcla
se me de vuelve en dolor

Tanto que mezcla
pena yo por mezcla
pues no me por veros
mira que tal me tengo
tengo me de tal dolor
a un que me tengo
que vio mezcla
que no puede ser mayor

BIBLIOGRAFÍA.

AGUIRRE, JOSÉ MARÍA, ed., 1971. *Cancionero general: antología temática del amor cortés*, Biblioteca Anaya, 92 (Salamanca: Anaya).

——, 1981. 'Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés', *Romanische Forschungen*, 93: 55-81.

ALATORRE, ANTONIO, 1960. 'Algunas notas sobre la *misa de amores* de Juan de Dueñas', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14: 325-28.

ALCIATO, ANDREA, 1993. *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, prólogo Aurora Egido, traducción de los *Emblemas* Pilar Pedraza, 2ª ed. (Madrid: Akal).

ALEMÁN, MATEO, 1983. *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico (Barcelona: Planeta).

ALONSO, ÁLVARO, ed. 1991. *Poesía de cancionero*, 2ª ed., Letras Hispánicas, 247 (Madrid: Cátedra).

ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, 1976. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Univ.).

——, 1979. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía, introducción al léxico del marginalismo* (Salamanca: Univ.).

——, 1980. 'Algunas claves para el reconocimiento y la función del símbolo en los textos literarios y folklóricos', en *Teorías semiológicas aplicadas a los textos españoles: Actas del Ier. Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen*, ed. J. L. Alonso-Hernández (Groningen: Univ.).

——, 1982. 'Símbolo, léxico y psicocrítica en la literatura clásica española', en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación de Internacional de Hispanistas*, celebrado en Venecia del 25 al 30 de Agosto de 1980, publicadas por Giuseppe Bellini, 2 vols. (Roma: Bulzoni editore), pp. 44-55.

ALVAR, CARLOS, ed. y traducción, 1982. *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger*, de principios del siglo XII a fines del siglo XIII, 2ª ed., Alianza Tres, 66 (Madrid: Alianza).

——, 1991 '*LB1* y otros *cancioneros* castellanos', en *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers: Actes du Colloque de Liège 1989,* ed. Madeleine Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Liège, 258 (Liège: Université), pp. 469-97.

ÁLVAREZ PELLITERO, ANA MARÍA, 1986. *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Colección Castilla, 5 (Valladolid: Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Univ.).

ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES, eds., 1984. *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica).

ANDRACHUK, GREGORY PETER, 1979-80. 'The *Question de amor* and the Failure of Courtly Love', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4: 271-80.

——, 1994. '*Question de amor*: More Clues to Authorship', *Bulletin of Hispanic Studies*, 71: 423-40.

ANDRÉS EL CAPELLÁN, 1941. *The Art of Courtly Love [De Amore]*, trad. J. J. Parry (New York: Columbia Univ. Press).

——, 1990. *De amore. Tratado sobre el amor*, Texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras, El Festín de Esopo, 3 (Barcelona-Sirmio).

ARMISTEAD, SAMUEL G., 1990-91. '*Gaiferos*, Game of Chance: A Formulaic Theme in the *Romancero*', *La Corónica*, 19-2 (primavera): 132-44.

AUBRUN, CHARLES V., ed., 1951. *Le chansonnier espagnole d'Herberay des Essarts (XVe siècle)*, Bibliothèque de l'École Hispaniques, 25 (Bordeaux: Féret et Fils).

——, 1984. 'Le *Cancionero general* de 1511 et ses trente-huit romances', *Bulletin Hispanique*, 86: 39-60.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, 1967. 'Cartagena, poeta del *Cancionero general*', *Boletín de la Real Academia Española*, 47: 287-310.

——, 1968. 'El poeta Cartagena del *Cancionero general* y sus ascendientes los Franco', *Sefarad*, 28: 3-39.

——, 1974. *Temas hispánicos medievales*, Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, 203 (Madrid: Gredos).

——, 1980. 'Algo más sobre el poeta Vizconde de Altamira', *Crítica Hispánica*, 2: 3-12.

——, 1981. 'Más sobre Pedro de Cartagena, converso y poeta del *Cancionero general*', *Modern Language Studies*, 11: 70-82.

——, 1990. 'Don Juan de Mendoza, festivo poeta del *Cancionero general*', *Bulletin Hispanique*, 92 (*Hommage a Maxime Chevalier*): 71-81.

AXHAUSEN, KÄTHE, 1937. *Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik* (Malburg: G. H. Nolte).

AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, JOSÉ MARÍA, ed., 1962. *El cancionero de Gallardo* (Madrid: CSIC).

——, ed., 1984, *Poesía cancioneril*, Clásicos, 12 (Barcelona: Plaza y Janés)

BAEHR, RUDOLPH, 1981. *Manual de versificación española*, 1ª ed. 1970, 2ª reimpresión (Madrid: Gredos).

BAENA, JUAN ALFONSO DE, 1949. *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV)*, ed. introducción y notas Pedro José Pidal, prólogo de Eugenio de Nora (Buenos Aires: Anaconda).

BAILEY, MATTHEW, 1989. 'Lexical Ambiguity in Four Poems of Juan del Encina', *Romance Quarterly*, 36: 438-42.

BARRIENTOS, LOPE, 1946. *Refundición de la 'Crónica del halconero'*, ed. y estudio de Juan de Mata Carriazo, Crónicas Españolas, 9 (Madrid: Espasa-Calpe).

BATTESTI-PELEGRIN, JEANNE, 1982. *Lope de Stúñiga: Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, 5 tomos (Aix Provence: Université de Provence).

BELTRÁN, VICENTE, 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Estudios Literarios, 1 (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias).

——, 1990. *El estilo de la lírica cortés: para una metodología del análisis literario*, Estudios Literarios, 2 (Barcelona: PPU).

——, 1992. 'Tipología de los cancioneros: el caso de Jorge Manrique", en *Historia y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV (Actas del Coloquio Internacional organizado por el departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990)*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera. (Valencia: Departament de Filologia Espanyola, Universitat) pp. 167-188.

BENTON, JOHN F., 1961. 'The Court of Champagne as a Literary Center', *Speculum*, 36: 551-91.

——, 1968. 'Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love', en *The Meaning of Courtly Love*, ed. F. X. Newman (Albany: State University of New York), pp. 19-43.

BERNIS, CARMEN, 1978. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 2 vols.: Vol. I: *Las Mujeres*, Vol. II: *Los Hombres* (Madrid: Instituto Diego de Velazquez del CSIC).

BEYSTERVELDT, ANTHONY VAN, 1972. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* (Madrid: Ínsula).

——, 1981. 'Los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores', *Hispania*, 64: 1-13.

BEZZOLA, RETO R., 1958-63. *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 tomos (París: Champion).

Biblia de Jerusalen, 1967 (Bilbao: Editorial Española Desclée de Brower).

BLAIR, CLAUDE, 1958. *European Armour circa 1066 to circa 1700* (London: B. T. Batsford).

BLAY MANZANERA, VICENTA, 1994. 'El humor en *Triste deleytaçión*: sobre unas originales coplas de disparates', *Revista de Literatura Medieval*, 6: 45-78.

BOASE, ROGER, 1977. *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship* (Manchester: Univ. Press).

——, 1978. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain* (London: Routledge & Kegan Paul).

——, 1984-85. 'Courtly Love in Spanish Literature: A Continuing Debate', *Journal of Hispanic Philology*, 9: 67-73.

BOTTA, PATRIZIA, 1981. 'La questione attributiva del romance *Gritando va el caballero'*, *Studi Romanzi*, 38, 91-135.

BOURLAND, C. B., 1909. 'The Unprinted Poems of the Spanish *Cancioneros* in the Bibliothèque Nationale, Paris', *Revue Hispanique*, 31: 460-566.

BOWDEN, BETSY, 1979. 'The Art of Courtly Copulation', *Medievalia et Humanistica*, New Series, 9: 67-85.

BURNLEY, J. D., 1980. 'Fine amor: Its Meaning and Context', *The Review of English Studies*, New Series, 31: 129-48.

BURRUS, VICTORIA A., 1985. 'Poets at Play: Love Poetry in the Spanish *Cancioneros'* (tesis doctoral inédita, University of Wisconsin-Madison).

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO DE, 1981. *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Clásicos Castalia, 112 (Madrid: Castalia).

Cancionero de la British Library. Poesías varias. Aquí comiençan las obras de Garci Sánchez de Badajoz, con otras obras de algunos singulares poetas, y del famoso poeta Pedro de Herriega (Heviega). Manuscrito Add. 10.431 de la British Library.

Cancionero de la Catedral de Segovia: textos poéticos castellanos, 1980. Ed. Joaquín González Cuenca (Ciudad Real: Museo de Ciudad Real).

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, 1974. Ed. Pablo Jauralde Pou y Juan Alfredo Bellán Cazabán (Madrid: Akal).

Cancionero de poesías varias: manuscrito Nº 617 de la Biblioteca Real de Madrid, 1986. Ed. José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, Anejos del *Anuario de Filología Española*, Textos 2 (Madrid: El Crotalón).

Cancionero de romances impreso en Amberes sin año, 1945. Edición facsímile, introducción de Ramón Menéndez Pidal (Madrid: CSIC).

Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511), 1958. Edición facsímile con introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: RAE).

Cancionero general nuevamente añadido. Otra vez impresso con adición de muchas y muy escogidas obras, las cuales quienes más presto querrá ver, vaya a la tabla y todas aquellas que ternan esta señal + son las nuevamente añadidas (Toledo 1520), 1904. Edición facsímile de la de Archer M. Huntington (New York: The Hispanic Society of America).

Cancionero general, en el cuál se han añadido agora de nuevo en esta última impressión muchas cosas buenas (Sevilla 1535), Madrid, Biblioteca Nacional, R-22316.

Cancionero llamado Guirlanda esmaltada de galanes y elocuentes dezires de diversos autores. Cancionero de muchos y diversos autores, copilado y recolegido por Juan Fernández de Costantina vezino de Bélmez. Biblioteca Nacional de Madrid, R-31621.

Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI), 1965. Ed. José Romeu Figueras, en *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV-1 y 2 (Barcelona: C.S.I.C).

CARRILLO DE HUETE, PEDRO, 1946. *Crónica del halconero de Juan II hasta ahora inédita*, ed. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 8-9 (Madrid: Espasa-Calpe).

CASAS RIGALL, JUAN, 1991. 'Notas sobre la *annominatio*. Sus valores en la poesía amorosa de Manrique', en *Homenaxe ó profesor Constantino García*, ed. Mercedes Brea y Francisco Fernández Rei, 2 tomos (Santiago de Compostela: Univ.) II, pp 259-74.

——, 1993. *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los 'Cancioneros' medievales*, tese de doutoramento, col. teses en microficha, 287 (Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Univ.).

——, 1994. 'La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la *sotileza* cancioneril', *Revista de Literatura Medieval*, 6: 79-103.

——, 1995. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185 (Santiago de Compostela: Univ.).

CÁTEDRA, PEDRO M., ed., 1983. *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses: Jardinet de orats (BUB. Ms. 151), Cancionero del Ateneo Barcelonés (BAB, Ms. 1), Cancionero del Marqués de Barberá y de la Manresana (BAM, Ms. 992), Cancionero de Pedro Antonio de Aragón (BCB, Ms. 1967) y otros (BCB, Ms. 739; BCB, Ms. 7)*, Exeter Hispanic Texts, 34 (Exeter: Exeter University).

——, 1983. *Alonso de Córdoba. Conmemoración breve de los Reyes de Portugal (et al.)* (Barcelona: Humanistas).

——, 1986. *Del Tostado sobre el amor* (Barcelona: Stelle dell'Orsa).

——, 1989. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina morosa y práctica literaria*, Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Univ.).

——, 1989 b. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su "Consolatoria de Castilla"*, Acta Salamanticensia, Textos Medievales, 13 (Salamanca: Univ.).

CAVINESS, MADELINE H., 1993. 'Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed', *Speculum*, 68: 333-62.

CERVANTES, MIGUEL DE, 1978. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, 2 tomos (Madrid: Castalia).

CHEVALIER, MAXIME, 1983. 'El arte de motejar en la corte de Carlos V', *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 5: 61-77.

CHRISTINA, JOHN LOUIS, 1971. *The Psychology of Love in the 'Cancionero de Baena'*, Tesis doctorales (Michigan: University Microfilms Interactione)

CIOCCHINI, H. , 1967. 'Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)', *Revista de Filología Española*, 50: 299-308.

CLARKE, D. C., 1963. *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse* (Pittsburgh: Duquesne University Press)

CORFIS, IVY A. ed. 1987. *Diego de San Pedro's 'Cárcel de Amor': A Critical Edition* (London: Tamesis).

COROMINAS, JOAN, 1980-91. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de José A. Pascual, Biblioteca Románica Hispánica, V Diccionarios, 7, 6 tomos (Madrid: Gredos).

CORRALES DE PRADA, LUIS, 1984. 'La ilustración de los pliegos sueltos del siglo XVI: relación entre imagen y texto', *Goya*, 181-82: 21-22.

CORREAS, GONZALO, 1967. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de Conzalo Correas (1627)*, ed. Louis Combet, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 35 (Bordeaux: Féret et Fils)

CROCE, BENEDETTO, 1945. 'Imprese e trattati delle imprese', en *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (Bari: Gius. Laterza e Figli), pp. 352-64.

Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, Maestre de Santiago, 1940. Ed. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 2 (Madrid: Espasa-Calpe).

Crónica de Juan II de Castilla, 1982. Ed. Juan de Mata Carriazo (Madrid: Real Academia de la Historia).

CROPP, GLYNNIS M., 1975. *Le Vocabulaire courtois des troubadors de l'époque classique* (Genève: Droz).

CUMMINS, JOHN G., 1963. 'Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate', *Hispanic Review*, 31: 307-23.

——, 1965. 'The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates', *Bulletin of Hispanic Studies*, 42: 9-17.

CURTIUS, ERNST ROBERT, 1953. *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask (Londres: Routledge & Kegan Paul).

DARBORD, MICHEL, 1965. *La Poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, Thèses, Mémoires et Travaux, 4 (París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques).

Dechado de Colores. Cancionero de amadores y dechado de colores (véase Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán).

DELICADO, FRANCISCO, 1985. *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Claude Allaigre, Letras Hispánicas, 212 (Madrid: Cátedra)

DENOMY, A. J., 1945. 'Fin'amors: The Pure Love of the Trobadours, its Amorality and Possible Source', *Mediaeval Studies*, 7: 139-207.

——, 1947. *The Heresy of Courtly Love* (New York: Declan X. McMullen).

——, 1953. 'Concerning the Accessibility of Arabic Influences to the Earliest Provençal Troubadours', *Mediaeval Studies*, 15: 147-58.

DEVLIN, JOHN, 1971. *A Parody of Courtly Love: Towards a Realistic Interpretation of the "Tragicomedia de Calisto y Melibea"* (New York: Anaya-Las Américas).

DEVOTO, DANIEL, 1990. 'Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)', *Bulletin Hispanique*, 92 (*Hommage a Maxime Chevalier*): 260-307.

DEYERMOND, ALAN, 1961. 'The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*', *Neophilologus*, 45: 218-21.

——, 1978. 'The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar', *Mester*, 7: 3-8.

——, 1980. *Historia y crítica de la literatura española*, ed Francisco Rico, 8 vols, I: *La Edad Media*, Páginas de Filología (Barcelona: Editorial Crítica).

——, 1982. 'La ambigüedad en la literatura medieval española', en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de Agosto de 1980*, ed Giuseppe Bellini, 2 tomos (Roma: Bulzoni editore), I, pp. 363-71.

——, 1986. 'Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española', en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona: Quaderns Crema), pp. 75-92.

——, 1989. 'The Poetry of Nicolás Núñez', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond e Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press), 25-36.

DIAS, AIDA FERNANDA, 1978. *O 'Cancioneiro geral' e a poesia peninsular de quatrocentos: contactos e sobrevivência* (Coímbra: Livraria Almedina).

DÍEZ DE GAMES, GUTIERRE, 1940. *El Victorial. Crónica de Don Pero Niño, Conde de Buelna*, ed. Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 1 (Madrid: Espasa-Calpe).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, ANTONIO, 1983. *El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianaza Universidad, 42, Historia de España Alfaguara, 3 (Madrid: Alianza Editorial).

DONALDSON, E. TALBOT, 1968. 'Courtly Love in Perspective: The Hierarchy of Love in Andreas Capellanus', *Traditio*, 24: 119-47.

——, 1970. 'The Myth of Courtly Love', en su *Speaking of Chaucer* (Londres: Athlone Press), pp. 154-63.

DRONKE, PETER, 1965-66. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 tomos (Oxford: Clarendon).

——, 1976. Reseña de la traducción de: 'André le Chapelain: Traité de l'amour courtois, translated by Claude Buridant, Bibliothèque française et romane D 9 (Klincksieck: Paris, 1974). *Medium Aevum*, 45: 317-21.

DRYSDALL, DENIS L., 1988. 'Préhistorie de l'emblème: commentaires et emplois du terme avant Alciat', *Revue du XVIe Siècle*, 6: 29-44.

DURÁN, AGUSTÍN, ed., 1945. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 tomos, Biblioteca de Autores Españoles, 10 y 16 (Madrid: Atlas).

DUTTON, BRIAN, 1968-69. 'Hurí y midons: el amor cortés y el paraíso musulmán', *Filología*, 13: 151-64.

——, et al., 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV* , Bibliographic Series, 3, 2 tomos en 1 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies).

——, 1989. 'Proverbs in Fifteenth-Century *Cancioneros*', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond e Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press), 37-47.

——, 1990. 'El desarrollo del *Cancionero general* de 1511', en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, UCLA (1984)*, 2 tomos (Madrid: Porrúa Turanzas), I, pp. 81-96.

——, con Jineen Krogstad, ed., 1990-91. *El cancionero del siglo XV, c. 1300-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV, Maior, 1-7 (Salamanca: Univ. y BEsXV).

EARLE, PETER G., 1956. 'Love Concepts in *La Cárcel de Amor* and *La Celestina*', *Hispania* (EE.UU), 39: 92-96.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo America, 1958, tomo XIX (Madrid: Espasa-Calpe).

ENCINA, JUAN DEL, 1978-83. *Obras completas*, ed. Ana María Rambaldo, 4 tomos, Clásicos Castellanos, 218-20 y 227 (Madrid: Espasa Calpe).

——, 1975. *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Clásicos Castalia, 62 (Madrid: Castalia).

ESPINOSA, FRANCISCO DE, 1968. *Refranes (1527-1547)*, ed. Eleanor S. O'Kane, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo 18 (Madrid: Real Academia Española).

FARAL, EDMOND, 1924. *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 238 (París: Librairie Ancienne Honoré Champion).

FERNÁNDEZ DE COSTANTINA, Juan, 1914. *Cancionero de Juan Fernández de Costantina*, ed. R. Foulché-Delbosc (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños).

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO, 1989. *Batallas y quinquagenas*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Lengua y Literatura, 4 (Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca).

FERRANTE, JOAN M. y GEORGE D. ECONOMOU, ed., 1975. *In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature*, ed. Joan Ferrante and George D. Economou (Port Washington, New York: Kennikat Press).

——, 1980. '*Cortes' Amor* in Medieval Texts', *Speculum*, 55: 686-95.

FLOWER, C. T., 1943. *Introduction to the Curia Regis Rolls, 1119-1230 A.D.*, 62 (Londres: Selden Society).

FONTES, MANUEL DA COSTA, 1990-91. 'Celestina as Antithesis of the Virgin Mary', *Journal of Hispanic Philology*, 15: 7-41.

——, 1994. 'The Holy Trinity in *La Lozana Andaluza*', *Hispanic Review*, 62: 249-66.

FOREMAN, A. J., 1969. 'The Cancionero Poet, Quirós' (tesina de Master sin editar, Westfield College, University of London).

FOULCHÉ-DELBOSC, R., ed., 1912, 1915. *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 tomos, NBAE, 19 y 22 (Madrid: Bailly-Bailliere).

FRAPPIER, JEAN, 1972. 'Sur un procès fait à l'amour courtois', *Romania*, 93: 145-93.

——, 1973. *Amour courtois et table ronde*, Publications Romanes et Françaises, 126 (Ginebra: Droz).

FRAZÃO, JOÃO AMARAL, 1993. *Entre Trovar e turvar, a encenação da escrita e do amor no 'Cancioneiro geral'*, Inquérito Universidade, 4 (Mem Martins: Inquérito).

FRENK, MARGIT, ed., 1977. *Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento*, Letras Hispánicas, 60 (Madrid: Cátedra).

——, ed., 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1 (Madrid: Castalia).

FUENTE FERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER, 1989. *Los pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Praga*, Tesis Doctoral en Microficha, 20 (León: Servicios de Publicaciones de la Universidad).

FUNES, LEONARDO, 1992-93. 'Dos notas sobre *Cárcel de Amor*', *Journal of Hispanic Research*, 1: 331-43.

GALLAGHER, PATRICK, 1968. *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz* (London: Tamesis).

GALLEGO, JULIÁN, 1987. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra).

GARCIA, MICHEL, [en prensa]. 'Para una tipología de los cancioneros castellanos: elogio del *cancionero*'.

GASCÓN VERA, ELENA, 1979. 'La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV', *Boletín de la Real Academia Española*, 59: 119-55.

GAYANGOS, PASCUAL DE, 1976. 'Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Library', 1ª ed. (1875), 1ª reimpresión (Londres: British Museum).

GERLI, E. MICHAEL, 1980. '*Eros* y *Agape*: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana', en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de Agosto de 1977*, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (Toronto: Univ.), pp. 316-19.

——, 1981. 'La *religión del amor* y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV', *Hispanic Review*, 49: 65-86.

——, 1990-91, '"Señora, fablar querría mas he miedo de errar". Signs, Sense and Courtly Culture: On Marina Brownlee's *The Severed Word*', *Journal of Hispanic Philology*, 15: 237-49.

——, 1993. 'Reading Cartagena: Blindness and Insight in a *Cancionero* Poet', ponencia leida en Poetry at Court in Trastámaran Spain: from the *Cancionero de Baena* to the *Cancionero general*. Congreso celebrado en Georgetown University, febrero 1993.

GIL POLO, GASPAR, 1953. *Diana enamorada*, ed. Rafael Ferreres (Madrid: Espasa-Calpe).

GILDERMAN, MARTIN S., 1956. 'La apoteosis del amante cortés: hacia una interpretación del *Siervo libre de amor*', *Hispania*, 39: 92-96.

——, 1973. 'The Prophet and the Law: Some Observations on Rodríguez del Padron's *Diez Mandamientos de Amor*', *Revista de Estudios Hispánicos*, 7: 417-26.

——, 1974b. 'Toward a Revaluation of Rodríguez del Padrón and his Poem of Courtly Love, *Los siete gozos de amor*', *Hispania* 56, 130-33.

——, 1983. 'Colour Terms in Cancionero Poetry: An Intersection between Linguitics and Literature', *La Coronica*, 12: 7-8.

GILI GAYA, SAMUEL, 1960. *Tesoro lexicográfico* (1492-1726), tomo I: A-E (Madrid: CSIC).

GOLDBERG, HARRIET, 1983. 'Colour Terms in *Cancionero* Poetry: an Intersection between Linguistics and Literature', [resumen], *La Corónica*, 12: 7-8.

——, 1992. 'A Reappraisal of Colour Symbolism in the Courtly Prose Fiction of Late-Medieval Castile', *Bulletin of Hispanic Studies*, 69: 221-37.

GÓMEZ MORENO, Angel, 1985. 'Dos decires de recuesta y algunas notas sobre poemas sueltos en el siglo XV', *Revista de Filología Española*, 65, 109-114.

——, 1990. *El 'Prohemio e carta' del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Filológica, 1 (Barcelona: PPU).

GONZÁLEZ CUENCA, JOAQUÍN, 1978. 'Cancioneros manuscritos del pre-renacimiento', *Revista de Literatura*, 40: 177-215.

GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL, ed. 1947. *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, 2 tomos, col. Clásicos Españoles, 3 y 4 (Madrid: CSIC).

GRACIÁN, BALTASAR, 1960. *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, 2ª ed. (Madrid: Aguilar).

——, 1969. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa de Calderón, 2 tomos (Madrid: Castalia).

GREEN, OTIS H., 1949. 'Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*', *Publications of the Modern Language Association of America*, 64: 247-301.

GUEVARA, ANTONIO DE, 1972. *Arte de marear*, ed. R. O. Jones. Exeter Hispanic Texts, 2 (Exeter: Univ.).

GUINOT, SALVADOR, 1921. *Parlament de casa Mercader i Tragedia de Caldesa* (Castellón: Hijos de F. Araungot).

GUTIÉRREZ ARAUS, MARÍA LUZ, ed., 1975. *Tratado de amor atribuido a Juan de Mena* (Madrid: Alcalá).

HATHAWAY, ROBERT L., 1975. *Love in the Early Spanish Theatre*, Plaza Mayor Scholar (Madrid: Playor).

HEXTER, JACK H., 1979. *On Historians* (Londres: Collins).

HOLMES, URBAN TIGNER, JR., 1940. *A History of Old French Literature, from the Origins to 1300* (New York: F. S. Crofts and Co.).

HEUSCH, CARLOS, 1993. 'Position de Thèse: La philosophie de l'amour dans l'Espagne du XVe siècle', *Atalaya*, 4: 233-39.

HILL, JOHN M., ed., 1945. *Poesías germanescas* (Bloomington, Indiana: Univ.).

——, 1949. *Voces germanescas*, Humanities Series, 21 (Bloomington, Indiana: Univ.)

HUIZINGA, JOHAN, 1955. *The Waning of the Middle Ages: A Study of Life, Thought, and Art in France and the Netherlands in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, traducido por F. Hopman, 1ª ed. 1924, reimp. 1976 (Harmondsworth: Penguin Books).

——, 1970. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture.*, traducido por James S. Holmes y Hans van Marle (New York: Harper & Row).

JACKSON, W. T. H., 1958. 'The *De Amore* of Andreas Capellanus and the Parctice of Love at Court', *Romanic Review*, 49: 243-51.

JONES, R. O., 1962. 'Isabel la Católica y el amor cortés', *Revista de Literatura*, 21: 55-64.

——, 1961. 'Encina y el *Cancionero del British Museum*', *Hispanófila*, 11: 1-21.

——, 1966. 'Bembo, Gil Polo, Garcilaso: Three Accounts of Love', *Revue de Littérature Comparée*, 40, 526-40.

—— Y CAROLYN R. LEE, ed., 1975. *Juan del Encina, Poesía lírica y cancionero musical* (Madrid: Castalia).

JOSET, JACQUES, 1988. *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de buen amor"*, Crítica y Estudios Literarios (Madrid: Cátedra)

JOURDAN, J. P., 1993. 'Le Langage amoureux dans le combat de chevalerie à la fin du Moyen Âge (France, Bourgogne, Anjou)', *Le Moyen Âge*, 99: 83-106.

JULIÁ MARTÍNEZ, EDUARDO, 1929. *Poetas dramáticos valencianos*, 2 tomos (Madrid: Real Academia Española).

KASSIER, THEODORE L., 1976. '*Cancionero* poetry and the *Celestina*: From Metaphor to Reality', *Hispanófila*, 56 (enero): 1-28.

KELLY, DOUGLAS, 1968. 'Courtly Love in Perspective: The Hierarchy of Love in Andreas Capellanus', *Traditio*, 24: 119-47.

KELLY, HENRY ANSGAR, 1979. 'Reseña de Boase 1977', *Speculum*, 54: 338-42.

——, 1985. 'Gaston Paris' Courtois and Horsely Love', en *The Spirit of the Court*, ed. Glyn S. Burgess y Robert A. Taylor (Cambridge: D. S. Brewer), pp. 217-27.

——, 1986-87. 'The Varieties of Love in Medieval Literature According to Gaston Paris', *Romance Philology*, 40: 301-27.

KENYON, H. A., 1915. 'Colour Symbolism in Early Spanish Ballads', *The Romanic Review*, 6: 317-40.

KERKHOF, M. P. A., 1990. 'Sobre la transmisión textual del Marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor', *Revista de Literatura Medieval*, 2: 35-47.

KOHUT, KARL, 1973. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI: Estado de la investigación y problemática*, Anejos *de Revista de Literatura*, 36 (Madrid: C.S.I.C).

KURTZ, BARBARA, 1988. 'Allegory and/or Memory: Allegories of Amorous Imprisonment in Medieval Spanish Literature', *Medievalia et Humanistica*, New Series 16: 133-51.

LABRADOR HERRÁIZ, JOSÉ J. Y RALPH A. DIFRANCO, 1993. *Tabla de los principios de la poesía española (siglos XVI-XVII)*, prólogo de Arthur L-F Askins, Cancioneros Castellanos, 5 (Cleveland: Cleveland State University).

LAUSBERG, HEINRICH, 1966. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesco, 3 tomos (Madrid: Gredos).

LAWRANCE, JEREMY N. H., 1979. *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Seminario de Literatura Medieval y Humanística (Barcelona: Universidad Autónoma).

——, 1980-81. 'Juan Alfonso de Baena's Versified Reading List: A Note on the Aspirations and the Reality of Fifteenth-Century Castilian Culture', *Journal of Hispanic Philology*, 5, 101-22.

——, 1982. 'Nuño de Guzmán and Early Spanish Humanism: Some Reconsiderations', *Medium Aevum*, 51: 55-85.

——, 1985. 'The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile', *Bulletin of Hispanic Studies*, 62: 79-94.

——, 1986. 'On Fifteenth-Century Vernacular Humanism', en *Medieval and Reinassance Studies in Honor of Robert Brian Tate*, eds. Ian Michael y Richard Cardwell (Oxford: Dolphin), pp. 63-79.

LAZAR, MOSHÉ, 1964. *Amour courtois et 'fin'amors' dans la litérature du XIIe siècle* (París: Klincksieck).

—— y NORRIS J. LACY, eds., 1989. *Poetics of Love in the Middle Age: Texts and Contexts* (Fairfax, Virginia: George Mason University Press).

LÁZARO CARRETER, FERNANDO, 1972. 'La poética del arte mayor castellano', en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I (Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos), pp. 343-378.

LE GENTIL, PIERRE, 1981. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 tomos en 1, tomo I: *Les thèmes et les genres*, tomo II: *Les formes* (Paris: Slatkine).

LEWIS, C. S., 1936. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* , 11ª reimp., 1967, Galaxy Book (New York: Oxford University Press).

LIDA, MARÍA ROSA, 1946. 'La hipérbole sagrada en la poesía española del siglo XV', *Revista de Filología Hispánica*, 8: 121-30.

LIPPINCOTT, KRISTEN, 1990. 'The Genesis and Significance of the Fifteenth-Century Italian *Impresa*', en *Chivalry in the Renaissance*, ed. Sydney Anglo (Woodbridge, Suffolk: Boydell Press), pp. 49-76.

LÓPEZ-MORALES, HUMBERTO, ed., 1968. *Églogas completas de Juan del Encina* (Madrid: Escelicer).

LÓPEZ BELTRÁN, MARÍA TERESA, 1985. *La prostitución en el Reino de Granada en época de los Reyes Católicos: el caso de Málaga (1487-1516)*, Biblioteca Popular Malagueña, 16 (Málaga: Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones).

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, 1946. 'La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán', *Revista de Filología Española*, 30: 310-52.

——, 1985. *Poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus).

LOT-BORODINE, Myrrha, 1928. 'Sur les origines et les fins du service d'amour', en *Mélanges Alfred Jeanroy* (París: Droz), pp. 223-42.

LOWES, JOHN LIVINGSTON, 1913-14. 'The Loveres Maladye of Hereos', *Modern Philology*, 11: 491-546.

LUCENA, JUAN DE, 1892. *Epístola exhortatoria a las letras,* en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, ed. A. Paz y Meliá, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 29 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles).

MACKAY, ANGUS, 1984. 'Averroistas y marginados', en *Actas del III Coloquio de Historia Medieval Andaluza: la sociedad medieval andaluza: grupos no privilegiados*, ed. Manuel González Jiménez y José Rodríguez Molina (Jaén: Diputación Provincial), pp. 247-61.

——, 1985. 'Ritual and Propaganda in Fifteenth-Century Castile', *Past and Present*, 107: 3-43.

——, 1989. 'Courtly Love and Lust in Loja', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond e Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies,* Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press), pp. 83-94.

MACPHERSON, IAN, 1984. 'Conceptos e indirectas en la poesía cancioneril: el Almirante de Castilla y Antonio de Velasco', en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks, presentados por sus colegas, amigos y discípulos*, ed J. M. Ruiz Veintimilla (Barcelona: Puvill, para la Universidad de Durham), pp. 92-105.

——, 1985. 'Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes', *Bulletin of Hispanic Studies*, 62: 51-63.

——, 1989. 'Rompe la tela de este dulce encuentro: San Juan's *Llama de amor viva* and the Courtly Context', en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, ed. Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta), pp. 193-203.

——, 1992. 'Celestina *labrandera'*, *Revista de Literatura Medieval*, 4: 177-86.

——, en prensa. 'The Game of Courtly Love: *Letra*, *divisa* and *invención* at the Court of the Catholic Monarchs', en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the 'Cancionero de Baena' to the 'Cancionero general'*, ed. E. Michael Gerli y Julian Weiss. Medieval and Renaissance Texts and Studies Series of the State University Press of New York (New York: University Press).

——, en prensa-2. 'Amor, juego y justa en la poesía cancioneril del siglo XV', conferencia leida en El Escorial (Universidad Complutense: Cursos de Verano).

——, en prensa-3. 'Fray Íñigo de Mendoza, Francisco Delicado y dos enigmas salomónicos' (Conferencia inaugural del *VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, celebrado en Alcalá de Henares, del 12 al 16 de Septiembre, 1995).

—— y ANGUS MACKAY, 1994. '*Manteniendo la tela*: el erotismo del vocabulario caballeresco-textil en la época de los Reyes Católicos', en *Actas del Primer Congreso Anglo-hispano*, vol. I: *Lingüística*, ed. Ralph Penny (Madrid: Castalia), pp. 25-36.

MARQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, 1960. *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato; contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (Madrid: RAE).

MARTÍ GRAJALES, FRANCISCO, 1927. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecerieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700* (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos).

MARTIN, JUNE HALL, 1972. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calixto and the Parody of the Courtly Lover* (London: Tamesis).

MATULKA, BARBARA, 1931. *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature* (New York: Institute of French Studies).

MCGRADY, DONALD, 1984. 'Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *cuarenta enigmas en la lengua española*', *Criticón*, 27: 72-108.

——. 'Parody and Meaning in Soria's *Transeat a me calix iste*' (sin publicar).

MCPHEETERS, D. W., 1961. *El humanista español Alonso de Proaza* (Valencia: Castalia).

MENA, JUAN DE, 1976. *Laberinto de fortuna, poemas menores*, ed. Miguel Ángel Fernández (Madrid: Editora Nacional).

MENÉNDEZ PELÁEZ, JESÚS, 1980. *Nueva visión del amor cortés: el amor cortés a la luz de la tradición cristiana* (Oviedo: Univ.).

MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, 1919.'La primitiva lírica española', en *Estudios literarios* (Madrid: Austral, 1919), pp. 201-03.

——, 1944-45. *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 tomos: tomo I-VI (1944), tomo VI-X (1945). Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, XVII-XXVI, ed. Enrique Sánchez Reyes (Santander: C. S. I. C.).

——, 1959. *Poetas de la corte de Don Juan II*, Colección Austral, 350, 3ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, 1919. *Estudios literarios*, Colección Austral, 28 (Madrid: Espasa-Calpe).

——, 1941. *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, Colección Austral, 190 (Buenos Aires-México: Espasa Calpe Argentina).

——, 1945. *Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario*, 3 tomos, tomo I: Crítica del texto: gramática, tomo II: Vocabulario, tomo III: Texto del Cantar y adiciones, 2ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe).

——, ed., 1967. *Flor nueva de romances viejos*, 16ª reimp., Colección Austral, 100 (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina).

——, 1971. *La leyenda de los Infantes de Lara*, 3ª ed. (Madrid: Espasa Calpe).

MOI, TORIL, 1986. 'Desire in Language: Andreas Capellanus and the Controversy of Courtly Love', en *Medieval Literature Criticism, Ideology & History*, ed. David Aers (Brighton: The Harvester Press), pp. 11-33.

MOLLER, HERBERT, 1959. 'The Social Causation of the Courtly Love Complex', *Comparative Studies in Society and History*, 1: 137-63.

___, 1960. 'The Meaning of Courtly Love', *Journal of American Folklore*, 73: 39-52.

MOORE, JOHN C., 1979. 'Courtly Love: A Problem of Terminology', *Journal of the History of Ideas*, 40: 623-32.

MORENO, MANUEL, 1991. 'El vértice sensual religioso en Nicolás Núñez: ambigüedad, parodia y travestismo en la poesía religiosa del *Cancionero general*', comunicación inédita,

Colloquium on XV Century Literature, Department of Hispanic Studies, Centre for Medieval Studies, University of London.

——, [en prensa]. 'Relaciones de *LB1* con *11CG* y *14CG'*, *VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares 12 al 16 de septiembre de 1995).

MORLEY, S. GRISWOLD, 1945. 'Chronological List of Early Spanish Ballads', *Hispanic Review*, 13, 273-87.

NAVARRETE, IGNACIO, 1995. 'The Order of the Poems in Encina's 1496 *Cancionero'*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 72: 147-63.

NAVARRO TOMÁS, NAVARRO, 1974. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, 4ª ed. (Madrid: Guadarrama-Labor).

NEWMAN, F. X., ed.,1968. *The Meaning of Courtly Love* (Albany, New York: State University of New York Press).

NÚÑEZ, NICOLÁS, 1931. *Cárcel de Amor*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Orígenes de la Novela*, tomo II: *Novelas de los siglos XV y XVI*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 7 (Madrid: Bailly-Bailière), pp. 36-44.

——, 1979, *Cárcel de Amor*, en *Dos opúsculos isabelinos: La coronación de la señora Gracisla (BN Ms. 22020) y Nicolás Núñez, 'Cárcel de Amor'*, ed. Keith Whinnom, Exeter Hispanic Texts, 22 (Exeter: Univ.).

O'KANE, ELEANOR, S., 1959. *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo 2 (Madrid: Real Academia Española).

OLEZA, J., 1986. 'La corte, el amor, el teatro y la guerra', *Edad de Oro*, 5: 149-82.

ORDUNA, GERMÁN, 1989. 'La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia 1511): recepción cortesana del romancero tradicional', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond e

Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press), pp. 113-22.

O'REILLY, TERENCE, 1992-93. 'Courtly Love and Mysticism in Spanish Poetry of the Golden Age', *Journal of Hispanic Research*, 1: 53-76.

OVIDIO, 1929. *L'Art d'aimer*, texto bilingüe, trad. Henri Bornecque, Collection des Universités de France (París: Les Belles Lettres).

——, 1930. *Les remèdes a l'amour*, texto bilingüe, trad. Henri Bornecque, Collection des Universités de France (París: Les Belles Lettres).

PARIS, GASTON, 1883. 'Etudes sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac', *Romania*, 12: 459-534.

PARKER, ALEXANDER A., 1986. *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, ed. Terence O'Reilly, traducción de Javier Franco, Crítica y Estudios Literarios (Madrid: Cátedra).

PARRILLA, CARMEN, 1992. '"Acrescentar lo que de suyo está crescido": el cumplimiento de Nicolás Núñez', en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV: Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (València: Departament de Filologia Espanyola, Univ.), pp. 241-53.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, ed., 1990. *Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13 (Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer).

PERIÑÁN, BLANCA, 1968. 'Las poesías de Suero de Ribera: estudio y edición crítica anotada de los textos', en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Istituto di Letteratura Spagnola e Ispanoamericana, Collana di Studi, 16 (Pisa: Univ), pp. 5-138.

Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, 1973. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, Joyas Bibliográficas,

Serie Conmemorativa, 14 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa, 1975. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 2 tomos, tomo I: estudio, tomo II: facsímile. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 20 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena, 1975. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 3 tomos, tomo I: estudio; tomo II: facsímile, pliegos I-IV;.tomo III facsímile, pliegos V-XII. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 18 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres: impresos antes de 1601, 1989. Edición en facsímile, precedida de una presentación y notas bibliográficas por Arthur Lee-Francis Askins, 2 vols.: vol I: Estudio, vol. II: Facsímile, Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 25 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal, 1982. Edición en facsímile, precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, 2 vols: vol. I: Estudio, vol. II: Facsímile, Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 24 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga, 1960. Edición en facsímile con prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 2 tomos, tomo I: prólogo y facsímile pliegos I-XXXIX; tomo II: facsímile pliegos XLI-LXXXI. Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa, 7 (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional, 1957-63. Edición facsímile, introducción por José Antonio García Noblejas, 6 tomos, tomo I (1957): pliegos I-XLV; tomo II (1957): pliegos XLVI-XC; tomo III (1958): pliegos XCI-CXXX; tomo IV (1960): pliegos

CXXXI-CLXIX; tomo V (1961): pliegos CLXX-CLXXX[1-5]; tomo VI (1963): CLXXXI[1]-CXCIII[7], Joyas Bibliográficas, Serie Conmemorativa (Madrid: Joyas Bibliográficas-Dirección General de Archivos y Bibliotecas).

PITARCH, VICENT Y LLUÍS GIMENO, eds., 1982. *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI* (València: Eliseu Climent).

Poema de Mio Cid, 1983. Ed. M. Eugenia Lacarra (Madrid: Taurus).

Poesía cancioneril castellana, 1994. Ed. y estudio Michael Gerli, Nuestros Clásicos, 7 (Madrid: Akal).

PRIETO, ANTONIO, 1984. *La poesía española del siglo XVI* (Madrid: Cátedra).

PULGAR, FERNANDO DEL, 1943. *Crónica de los Reyes Católicos*, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo, Colección de Crónicas Españolas, 5 y 6 (Madrid: Espasa Calpe).

Question de amor de dos enamorados, 1931. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, en *Orígenes de la novela*, 4 tomos (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles), II, pp. 50-120.

Question de amor, 1971. Ed. Arturo Souto Alabarce (México: Purrúa).

Question de amor, 1995. Ed. Carla Perugini, Textos Recuperados, 11 (Salamanca: Univ.).

RAMÍREZ DE ARELLANO Y LYNCH, RAFAEL W., 1976. *La poesía cortesana del siglo XV y el 'Cancionero de Vindel', contribución al estudio de la temprana lírica española: estudio preliminar y edición crítica de los textos únicos del Cancionero* (Barcelona: Vosgo).

RAMÍREZ DE LUCENA, LUIS, 1953. *Repetición de amores y arte de ajedrez* Colección Joyas Bibliográficas, 8 (Madrid: Joyas Bibliográficas).

RANDALL, LILIAN M. C., 1966. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (Berkeley: University of California Press).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1963. *Diccionario de autoridades*, ed. facsímile, 3 tomos (Madrid: Gredos).

——, 1972. *Diccionario histórico de la lengua española*, tomo I: *a-alá* (Madrid: Real Academia Española).

RENNERT, HUGO ALBERT, 1899. 'Der Spanische *Cancionero* des British Museum (Ms. Add. 10431), *Romanische Forschungen*, 10: 1-176.

RESENDE, GARCIA DE, 1973-74. *Cancioneiro geral*, ed. Álvaro J. da Costa Pimpão y Aida Fernanda Dias, 2 vols. (Coímbra: Centro de Estudos Românicos).

REYNAL, VICENTE, 1988. *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*, Nova Scholar (Madrid: Playor).

REYNOLDS, JOHN J., 1977. 'Colour symbolism in Juan Timoneda's Poetry', en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. Vern G. Williamsen y A. F. Michael Atlee, Estudios de Hispanófila, 46 (Valencia: Castalia), pp. 71-83.

RIBEIRO, CRISTINA ALMEIDA, 1993. *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro, Textos Literários, 64 (Lisboa: Comunicação).

RICO, FRANCISCO, 1966. '"Un penacho de penas": sobre tres invenciones del *Cancionero general*', *Romanistisches Jahrbuch*, 17: 274-84.

——, 1990. *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo XV* (Barcelona: Crítica).

RIQUER, MARTÍ DE, 1964. *Història de la literatura catalana*, III (Esplugues de Llobregat: Ariel).

——, 1987. *Estudios sobre el "Amadís de Gaula"* (Barcelona: Sirmio).

ROBERTSON, D. W., JR., 1953. 'The Subject of the *De Amore* of Andreas Capellanus', *Modern Philology*, 50: 145-61.

——, 1980. 'The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts', en *Essays in Medieval Culture* (Princeton: Univ. Press), pp. 258-72.

RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, 1976. *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto, Clásicos Castalia, 66 (Madrid: Castalia).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, 1949-50. 'El cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)', *Boletín de la Real Academia Española*, 29: 453-509, 30: 123-46 y 263-312.

——, ed., 1959. *Suplemento al 'Cancionero general' de Hernando del Castillo (Valencia 1511) que contiene todas las poesías que no figuran en la primera edición y fueron añadidas desde 1514 hasta 1557* (Valencia: Castalia).

——, 1968. *Poesía y cancioneros (siglo XVI)* (Madrid: Real Academia Española).

——, 1969. *La silva de romances de Barcelona, 1561: contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI* (Barcelona: Univ.).

——, 1970. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia).

——, 1973-74, 1977, 1978. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, ed. Askins, 4 tomos, tomos I y II: *Impresos durante el siglo XVI* (1973) tomo III y IV: *Impresos durante el siglo XVII* (1977 y 1978) (Madrid: Castalia).

——, 1976. *Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (siglo XVI): estudio bibliográfico*, ed. Arthur L.-F. Askins, University of California Publications in Modern Philology, 110 (Berkeley: University of California Press).

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, JULIO, 1982. 'Sentimentalismo *burgués* y amor cortés: la novela del siglo XV', en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R. B. Tate (Oxford: Dolphin), pp. 121-39.

ROGERS, EDITH RANDAM, 1980. *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, Studies in Romance Languages, 22 (Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky).

ROJAS, FERNANDO DE, 1991. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Clásicos Castalia, 191 (Madrid: Castalia).

ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, ed. 1965. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, tomo IV: *Cancionero musical de Palacio III:* Parte I: *Introducción y estudio de textos*, Parte 2: *Edición crítica de textos*. Monumentos de la Música Española, tomo 14 (Barcelona: CSIC, Instituto Español de Musicología).

ROUND, NICHOLAS G., 1970. 'Garci Sánchez de Badajoz and the Revaluation of Cancionero Poetry', *Forum for Modern Language Studies*, 6: 178-87.

RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, 1974. *Libro de buen amor*, ed. introducción y notas Jacques Joset, 2 tomos, Clásicos Castellanos, 14 y 17 (Madrid: Espasa-Calpe).

RUIZ, TEÓFILO, 1988. 'Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV: las fiestas de Valladolid de 1428', en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, ed. Adeline Rucquoi (Valladolid: Ámbito).

SACHS, GEORG, 1934. *Nota Bibliográfica* sobre el libro de Hans Rhenfelder, 1933. *Kultsprache und Profansprache in den romanischen Ländern*, Biblioteca dell'*Archivum Romanicum*,serie II, vol. 18 (Florencia-Ginebra: Leo S. Olschki), en *Revista de Filología Española*, 21: 401-05.

SALINAS, PEDRO, 1947. *Jorge Manrique, o tradición y originalidad* (Buenos Aires: Sudamericana).

SALVADOR MIGUEL, NICASIO, 1977. *La poesía cancioneril: El Cancionero de Estúñiga* (Madrid: Alhambra).

SAN PEDRO, DIEGO DE, [y NICOLÁS NÚÑEZ], 1496. *Cárcel de Amor* (Burgos: Fadrique Alemán de Basilea). Londres, British Library, I. A. 53247.

SAN PEDRO, DIEGO DE, 1971, 1973, 1979. *Obras completas*, 3 tomos, I: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, *Sermón*, ed. Keith Whinnom, 1973; tomo II: *Cárcel de Amor*, ed. Keith Whinnom, 1971; tomo III: *Poesías*, ed. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, 1979, Clásicos Castalia, 39 (Madrid: Castalia).

——, 1979. *Prison of Love (1492) together with the Continuation by Nicolás Núñez (1496)*, traducción, introducción y notas de Keith Whinnom (Edinburgh: Edinburgh University Press).

——, 1995. *'Cárcel de Amor', con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. Carmen Parrilla y Keith Whinnom, estudio preliminar de Alan Deyermond, Biblioteca Clásica, 17 (Barcelona: Crítica).

SAN VICTOR, HUGO DE, *De Expositio in hierarchiam coelestem S. Dionysii*, libro III, *Patrologia Latina*, CLXXV.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, 1969. *El villancico: estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 131 (Madrid: Gredos).

SCHNELL, RÜDIGER, 1989. 'L'Amour courtois en tant que discours coutois sur l'amour', *Romania*, 110: 72-126 y 331-63.

SCHOLBERG, KENNETH R., 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid: Gredos).

SCRIVÁ, LUDOVICO, 1983. *Veneris tribunal*, ed. Regula Rohland de Langbehn, Exeter Hispanic Texts, 35 (Exeter: Univ.).

SCUDIERI RUGGIERI, J. DE, 1963. 'Un romanzo sentimentale: il *Tratado notable de amor*, di Juan de Cardona', *Revista de Filología Española*, 46: 49-79

Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos, c. 1540, 1983. Estudio bibliográfico de Pedro M. Cátedra, edición facsímile, Crónicas del Espejo, Serie Cuarto, I (Madrid: El Crotalón).

Segunda parte del Cancionero general agora nueuamente copilado de lo más gracioso y discreto de muchos afamados trovadores. (Zaragoza, 1552) Reimpreso, por primera vez, del ejemplar único existente en la Biblioteca Nacional de Viena, 1956. Ed. Antonio Rodríguez-Moñino (Valencia: Castalia).

SEVERIN, DOROTHY, 1984. 'La parodia del amor cortés en *La Celestina*', *Edad de Oro*, 3: 275-79.

——, 1990. 'Celestina's Courtly Lyrics and James Mabbe's English Translations', *en Courtly Literature: Culture and Context: Proceedings of the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Keith Busby y Erik Kooper, Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 25 (Amsterdam: John Benjamins), pp. 523-29.

——, 1994. '*Cancionero*: un género mal-nombrado', *Cultura Neolatina*, 54: 95-105.

SHIPLEY, GEORGE A., 1975. 'Concerting Through Conceit: Unconventional Uses of Conventional Sickness Images in *La Celestina*', *Modern Language Review*, 70: 324-32.

SILVERSTEIN, THEODORE, 1949-50. 'Andreas, Plato and the Arabs: Remarks on Some Recent Accounts of Courtly Love', *Modern Philology*, 47: 117-26.

SOUZA, ROBERTO DE, 1964[1966]. 'Desinencias verbales correspondientes a la persona vos / vosotros en el *Cancionero general* (Valencia, 1511)', *Filología*, 10: 1-95.

STEUNOU, JACQUELINE Y LOTHAR KNAPP, 1975, 1978. *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 tomos (París: Centre National de la Recherche Scientifique).

SUÁREZ FERNÁNDEZ, LUIS, 1985. *Los Trastámaras y los Reyes Católicos*, Historia de España, 7 (Madrid: Gredos).

SURTZ, RONALD E., 1992. 'Texto e imagen en el retrato de la Lozana andaluza', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40: 169-85.

TEMPRANO, JUAN CARLOS, ed., 1973. 'El *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina', edición y notas, *Boletín de la Real Academia Española*, 53: 321-50.

TERRY, ARTHUR, 1988. 'Lectures in Love's Philosophy: A. A. Parker on Human and Divine Love in Golden-Age Literature', *Bulletin of Hispanic Studies*, 65: 169-76.

TILLIER, JANE YVONNE, 1985-a. 'Religious Elements in Fifteenth-Century Spanish *Cancioneros*' (tesis doctoral inédita, University of Cambridge)

——,1985-b. 'Passion Poetry in the Cancioneros', *Bulletin of Hispanic Studies*, 62: 65-78.

——, 1986. 'A neglected Fifteenth-Century *Misa de amor* in Nicolás Núñez's Amatory Book of Hours', en *Congreso de la Asociación de Hispanistas* (Edinburg).

TORO PASCUA, MARÍA ISABEL, 1994. 'Guevara y la teoría amorosa en el reinado de Enrique IV', en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Biblioteca Española del Siglo XV (Salamanca: Univ., Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana), pp. 1085-93.

——, 1995. 'Algunas notas para edición de la poesía de Guevara', en *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes (Granada: Univ.), pp. 389-403.

'Triste deleytación': An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance, 1982. Ed. E. Michael Gerli (Washington: Georgetown University Press).

TROTTER, G. D. Y KEITH WHINNOM, eds., 1969. *Comedia Thebaida* (London: Tamesis).

UTLEY, FRANCIS LEE, 1972. 'Must We Abandon the Concept of Courtly Love?', *Medievalia et Humanistica*, New Series, 3: 299-324.

VASVARI, LOUISE O., 1983. 'La semiología de la connotación: lectura polisémica de "Cruz cruzada panadera"', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 299-324.

——, 1986-87. 'Erotic Polysemy in the *Libro de Buen Amor*: À propos Monique de Lope's *Traditions populaires et textualité*', *La Corónica*, 15: 127-34.

VITORIO, JUAN, ed., 1983. *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 56 (Madrid: Editora Nacional).

VITZ, EVELYN BIRGE, 1974. *The Crossroad of Intentions. A Study of Symbolic Expression in the Poetry of François Villon*, ed. C. H. van Schooneveld, Series Practica, 93 (The Hague: Mouton).

WARDROPPER, BURCE W., 1953. 'El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*', *Revista de Filología Española*, 37: 168-93.

WEISS, JULIAN, 1990. *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Medium Aevum Monographs, New Series, 14 (Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature).

WHETNALL, JANE, 1986. "Manuscript Love Poetry of the Spanish Fifteenth Century: Developing Standards and Continuing Traditions", tesis doctoral (Univ. of Cambridge).

——, 1989. 'Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511', en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. Alan Deyermond e Ian Macpherson, *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Issue (Liverpool: Liverpool University Press), pp. 197-207.

——, 1995. 'El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos', en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, 4 tomos (Granada: Universidad), IV, pp. 505-15.

WHINNOM, KEITH, 1960. 'Diego de San Pedro's Stylistic Reform', *Bulletin of Hispanic Studies*, 37: 1-15

——, 1968. *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*. Lección Magistral en la Universidad de Exeter, 8 de diciembre de 1967 (Exeter: Univ.).

——, 1968-69 [1970]. 'Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511', trad. Elena Huber, *Filología*, 13: 361-81. El original se publicó en inglés (Whinnom 1994).

——, 1973. 'Nicolás Núñez's Continuation of the *Cárcel de Amor* (Burgos, 1946)', en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones (London: Tamesis), pp. 357-66.

——, 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Languages Series, Hispanic Monographs, 2 (Durham: Univ.).

——, 1982. 'La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril', en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación de Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de Agosto de 1980*, ed. Giuseppe Bellini, 2 tomos (Roma: Bulzoni editore), pp. 1046-53.

——, 1994. *Medieval and Renaissance Spanish Literature: Selected Essays*, eds. Alan Deyermond, W. F. Hunter y Joseph T. Snow (Exeter: University of Exeter Press).

WHITBOURN, CHRISTINE J., 1970. *The 'Arcipreste de Talavera' and the Literature of Love*, Occasional Papers in Modern Languages, 7 (Hull: Univ.).

XIMÉNEZ DE URREA, PEDRO MANUEL, 1990. *Penitencia de amor (Burgos, 1514)*, ed. Robert L. Hathaway, Exeter Hispanic Texts, 49 (Exeter: Univ.).

ZUMTHOR, PAUL, 1943. 'Notes en marge du traité de l'amour d'André le Chapelain', *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 63: 178-91.

ÍNDICES:

+ ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS DE LAS COMPOSICIONES DE *EL CANCIONERO DEL SIGLO XV* (DUTTON, 1991) CITADAS EN ESTA TESIS.
+ ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES DEL *CANCIONERO*.
+ ÍNDICE DE COMPOSICIONES DE NICOLÁS NÚÑEZ.
+ ÍNDICE NUMÉRICO *ID*.
+ ÍNDICE DE PLIEGOS SUELTOS USADOS.

VIII. 1. Índice de Primeros versos de las composiciones de *El cancionero del siglo XV* (Dutton, 1991) citadas en esta tesis.[221]

ID.	Primer verso,	Identificación.	Autor.	Página.[222]
0809.	'A la muy linda figura',	LB1, fol 35v; *CsXV*, 1: 172.	Conde de Coçentaina.	140.
5035.	'¿A quien mirarán señora?',	19*JP, fol 19v-20v; *CsXV*, 6: 312.	F. López de Yanguas.	43.
6171.	'A vós, amarga, llorosa',	11CG, fol 105r; *CsXV*, 5: 220.	Guevara.	41.
7510.*	'Acabados son mis males',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
0842.*	'Afuera, afuera deseo',	LB1, fol 43r-v; *CsXV*, 1: 182.	Anónimo.	139-42, 290, 301.
1059	'Allá en la guerra Aníbal',	11CG, fol 176r-v; *CsXV*, 5: 419-20.	Tapia.	35, 39, 73.
0034.	'Amor en nuestros trabajos',	PN 12, fol 51v-54v; *CsXV*, 3: 454-55.	Suero de Ribera.	41.
0192.	'Ante las puertas del templo',	11CG, fol 91r-92r; *CsXV*, 5: 240-42.	J. Rodríguez del Padrón.	40.
7511.*	'Assí comiença y finece',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
1091.	'¡Ay de aquél que en sólo veros!',	11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 306.	Durango.	158-59.
		LB1, fol 106v; *CsXV*, 1: 254.	Durango.	
1704.	'¡Ay soberana señora!',	SA10a, fol 5r-v; *CsXV* 4: 200.	Diego de Valera.	41.
4887.	'Ayer vino un cavallero',	13UC, fol 43r-v; *CsXV*, 6: 62-63.	Pedro Manuel de Urrea.	60.
0369.	'Beati de amores adsit',	MH1, fol 366v-367v; *CsXV*, 1: 465-467.	Juan de Dueñas.	41, 44.
6444.*	'Bevir yo sin ver a vós',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 205-06.
4459.	'Bien sufre el tiempo lugar',	96JE, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 42-44.	Juan del Encina.	75.
2095.	'Bien publican vuestras coplas',	MP2, fol 282v-283v; *CsXV*, 2: 459.	Guevara.	333.

221.- He respetado la autoría que nos proporciona Dutton (1982). En algunas ocasiones una misma composición es atribuida a dos o más autores, o puede ser anónima en diferentes o el mismo *cancionero*, en este caso he atribuido según el *cancionero* por el que citamos (siguiendo a Dutton), sin dejar constancia de otras autorías (por ejemplo: ID 1810, 'Bien amar nunca mudado', aparece en SA10b, fol 148r; *CsXV*, 4: 251 atribuída a Gonzalo de Córdoba sin embargo en *MN19* es anónima). En este primer índice señalo con asterisco (*) las composiciones que más tarde citamos en el índice de composiciones de Nicolás Núñez.

222.- La paginación es común para el número de identificación Dutton (ID), no para las diferentes identificaciones en los cancioneros.

4725.	'Bien quiero dezillo ... ',	13UC, fol 6r-v; *CsXV*, 6: 1-2.	Pedro Manuel de Urrea	43.
4457.	'Buenas nuevas os dé Dios',	96JE, fol 77r-v; *CsXV*, 5: 41-42.	Juan del Encina.	75.
0662.	'Caminando en las honduras',	MN14, fol 23-26; *CsXV*, 2: 46-51.	Garci Sánchez de Badajoz.	41, 177.
		14CG, fol 94v-96v; *CsXV*, 6: 102-6.	Garci Sánchez de Badajoz.	
		11CG, fol 120r-121v; *CsXV*, 5: 297-301.	Garci Sánchez de Badajoz	
7507.*	'Castidad quedó çelosa',	96NN, fol H5r-v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
6184.	'Cercáronme cuando os vi',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro.	40.
6103.	'Cerrada estava mi puerta',	11CG, fol 72v-75v; *CsXV*, 5: 202-8.	Rodrigo Cota.	65.
7513.*	'Cerró tu muerte a mi vida',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
0662.	'Como en veros me perdí',	LB1, fol 1r-4r; *CsXV*, 1: 131-34.	Garci Sánchez de Badajoz.	41, 177.
0777.	'Como los que van perdidos',	LB1, fol 30v-31r; *CsXV*, 1: 166.	Pinar.	141.
6508.	'Como lumbre de farón',	1CG, fol 155r; *CsXV*, 5: 377.	Luis de Salazar.	60.
0848.*	'¿Cómo se puede partir?',	11CG, fol 148r-v; *CsXV*, 5: 362.	Comendador Estúñiga.	164-88, 201, 216-
		LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Núñez.	18.
		PS1 37, fol 36v-37r; *CsXV*, 3: 49.	Estúñiga.	
7518.*	'Con lo que acaba y comiença',	96NN, fol H7v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
7516.*	'Con tu muerte mi memoria',	96NN, fol H7[illegible]; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
6557	'Cuan claro de conoscer',	11CG, fol 159r-v; *CsXV*, 5: 385-86.	Diego Núñez.	346.
6695.	'Cuando alguno quiere entrar',	11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467.	Francisco Fenollete.	165.
6196.	'Cuando de vós me partiere',	11CG, fol 11[illegible]r; *CsXV*, 5: 292.	Lope de Sosa.	74.
0730.*	'Cuando no queda esperar',	11CG, fol 13[illegible]; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez.	113-19, 166, 200,
		LB1, fol 13v; *CsXV*, 1: 147.	Garci Sánchez.	299.
6185.	'Cuando, señora, entre nos',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro.	40.
2254.	'Cuando tú a mí oías',	LB2, fol 157v; *CsXV*, 1: 332.	Juan Pimentel.	324.
		SA7, fol 6r; *CsXV*, 4: 86-87.	Juan Pimentel.	
6362.	'Curo partida por medio',	11CG, fol 141r; *CsXV*, 5: 345.	Diego López de Haro.	256, 341, 350.
0757.	'De chica culpa gran pena',	LB1, fol 25v; *CsXV*, 1: 159.	Pinar.	107.
1702.	'De lo más bajo del suelo',	SA10a, fol 4r-v; *CsXV*, 4: 199-200.	Diego de Valera.	44.
6120.	'De otras Reinas diferentes',	11CG, fol 87v-88r; *CsXV*, 5: 232.	Cartagena.	74.

6707. 'De profundis he clamado',	11CG, fol 203v-204r; *CsXV*, 5: 476.	Gazul	44.
6745. 'De sentir mi mal sobrado',	11CG, fol 217r-218v; *CsXV*, 5: 502-6.	Bachiller Jiménez.	43, 82.
0796 'De ver çerca ei chamilote',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel	326.
4445. 'De vuestro querer cativo',	96JE, fol 70v; *CsXV* 5: 30-31.	Juan del Encina.	68.
6073.* 'Dezidnos, Reina del cielo',	11CG, fol 20v; *CsXV*, 5: 156.	Anónimo.	201, 209-15.
6323.* 'Dezime vós pensamiento',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329-30.	Anónimo.	120-26, 166, 290,
	17*OM, fol 4[illegible]; *CsXV*, 6: 294.	Nicolás Núñez.	297, 299, 302, 305-06.
3517. 'Deus in adjutorium',	SV1, fol 85v-86r; *CsXV*, 4: 304.	Triana.	41.
0844.* 'Di ventura ¿qué te he hecho?',	11CG, fol 199v; *CsXV* 5: 468.	Tapia.	164-88 [174-76].
	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Núñez.	
	MN14, fol 119; *CsXV*, 2: 66.	Anónimo.	
7506.* 'Dio a mi vida mi tristura',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
1125. 'Discretas damas graciosas',	11CG, fol 88[illegible]; *CsXV*, 5: 233.	Diego López de Haro.	60.
2995. 'Discreto fraile, señor',	11CG, fol 170r-170v; *CsXV*, 5: 406-08.	Anónimo.	246.
6610. 'Donzella de aquel dios mío',	11CG, fol 17[illegible]v; *CsXV*, 5: 422.	Tapia.	39.
6321.* 'Durmiendo estava el cuidado',	11CG, fol 13[illegible]r; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez.	109-12, 289-90, 297, 299.
4156. 'Ecce Homo como viste',	14*MA ; *CsXV*, 6: 241.	Anónimo	42.
0945. 'Echásteisme la varaja',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	Conde de Benavente.	324, 331.
0712.* 'El día del alegría',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	67, 120-26, 166
	17*RJ, fol 4v; *CsXV*, 6: 301.	Anónimo.	200, 291, 302.
	17*OM, fol 4[illegible]; *CsXV*, 6: 294.	Anónimo.	
	LB1, fol 11v; *CsXV*, 1: 144.	Garci Sánchez de Badajoz.	
4450. 'El fingido enamorado',	96JE, 73r-v; *CsXV*, 5: 35.	Juan del Encina.	75.
6500. 'El gran dolor que me hiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	Rodrigo de Ávalos.	339.
1106.* 'El menor mal muestra el gesto',	11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338.		135-38, 201, 301.
	17*RA, fol 4v; *CsXV*, 6: 296.		
	20*DS, fol 3v; *CsXV*, 6: 317.		

	LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262.	Ávila, comendador	
0845.* 'El pensamiento que me aquexa',	LB1, fol 43v-44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	164-92 [192], 287, 291, 303.
0795. 'El que se atrevió a pasar',	LB1, fol, 34r; *CsXV*, 1: 170.	Alonso Pimentel.	326.
0797. 'El que se atrevió a passar',	16RE, fol 16[illegible]r-v; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel.	326.
0856. 'El seso turvio pensando',	11CG, fol 10[illegible]r-v; *CsXV*, 5: 263-64.	Guevara.	20.
6813, 'El sí, si el como no sé',	14CG, fol 15r; *CsXV*, 6: 79 .	Núñez de Quirós	87.
7503.* 'En la firmesa se muestra',	96NN, fol H[illegible]r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
0840.* 'En mi desdicha se cobra',	11CG, fol 136v; *CsXV*, 5: 335.	Nicolás Núñez.	67, 88, 105, 127-
	LB1, fol 42v-43r; *CsXV*, 1: 181.	Nicolás Núñez.	34, 164-88, 275,
	20*MM, fol 2r-v; *CsXV*, 6: 321.	Nicolás Núñez.	290, 305-07.
1809. 'Entre bien y mal doblado',	11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.	Jorge Manrique.	342.
0897. 'Es amor donde se esfuerça',	11CG , fol 88r-v; *CsXV*, 5:234.	Cartagena.	65, 67.
	19*JP, fol 18v; *CsXV*, 6: 311.	Cartagena	
0276. 'Es amor fuerza tan fuerte',	83*1M, fol 8[illegible]v; *CsXV*, 5: 4.	Jorge Manrique.	65, 68.
	83*RL, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 6.	Jorge Manrique.	
4728. 'Es amor un pensamiento',	13UC, fol 7r; *CsXV*, 6: 3-4.	Pedro Manuel de Urrea.	65.
1067. 'Es amor una visión',	11CG, fol 174r; *CsXV*, 5: 415.	Tapia.	65.
6446.* 'Es dolor tan sin medida',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 207-08.
6715. 'Es una muy linda torre',	11CG, fol 206v-207v; *CsXV*, 5: 482-84.	Quirós	245.
6621.* 'Estas oras rezaréis',	11CG, fol 179v-180v; *CsXV*, 5: 426-29.	Nicolás Núñez.	42, 162-63, 224-42, 301, 308, 317.
6684. 'Estava yo trasportado',	11CG, fol 196r-v; *CsXV*, 5: 461-63.	Francisco Carroz Pardo.	346.
0728.* 'Estávase mi cuidado',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329.	Núñez.	67, 113-19, 166,
	LB1, fol 13r-v; *CsXV*, 1: 146-47.	Garci Sánchez de Badajoz.	286-87, 290, 299, 301, 304.
0956. 'Falta el medio',	LB1, fol 79v; *CsXV*, 1: 225.	Juan Pimentel.	314, 318, 324, 349.
7501.* 'Fue cresçiendo mi firmeza',	96NN, fol H[illegible]; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	251.
6219. 'Gran congoxa es esperar',	11CG, fol 123v; *CsXV* 5: 305-06.	Tapia.	159.

4614. 'Gran deporte es el amor',	17*RJ, fol 3r-v; *CsXV*, 6: 299-30.	Rodrigo de Reinosa.	65.
0841.* 'Gran pasión es esperar',	LB1, fol 43r-v; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	139-42, 164-88, 286-87, 290-91, 302, 306-07.
6909, 'Grandes cosas he passado'.	14CG, fol 187v; *CsXV*, 6: 195-96 .	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6152. 'Hame tan bien defendido',	11CG, fol 99r-v; *CsXV*, 5: 257-58.	Jorge Manrique.	72.
0369. 'Judica me Deus de amor',	SA10b, fol 129r-130r; *CsXV*, 4: 268-69.	Juan de Dueñas.	41, 44.
1955. 'Justa fue mi perdición',	11CG, fol 125r; *CsXV*, 5: 308-09.	Anónimo.	73.
6631. 'La causa de mi passión',	11CG, fol 182v; *CsXV*, 5: 433.	Soria.	74.
6427. 'La fe de amor encendida',	11CG, fol 145v; *CsXV*, 5: 355.	Quirós.	337.
0028. 'La fortuna que no cesa',	HH1, fol 78v-82v; *CsXV*, 1: 96.	Marqués de Santillana.	41.
6128. 'La primera ora passada',	11CG, fol 92r-93r; *CsXV*, 5: 242-44.	J. Rodríguez del Padrón.	43.
0843.* 'La vida sería perdella',	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	66, 83, 88, 164-91,
	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	[189-91], 298-301.
	14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 128.	Nicolás Núñez	
6816. 'Las oras que son passadas',	14CG, fol 50v; *CsXV*, 6: 88.	Antonio de Velasco.	232.
0795. 'Las vuestras calças senhor',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel.	326.
6230.* 'Llevo un mal que está sin medio',	11CG, fol 124v- 125r; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo.	157, 161-63, 291, 317.
6229.* 'Llorad, llorad coraçón',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo.	156-60.
0756.* 'Maldita seas ventura',	11CG, fol 133v; *CsXV*, 5: 328.	Anónimo.	65, 104-08, 177,
	LB1, fol 25v; *CsXV*, 1: 159.	Pinar.	290, 301.
7505.* 'Más fuerte fue la passión',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
4144. 'Más quiero "buitre bolando"',	11CG, fol 140v; *CsXV*, 5: 344.	Conde de Benavente.	324.
7514.* 'Más rica sería mi gloria',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	255.
2337. 'Mengua mi bien pues queréis',	NH2, fol 50; *CsXV*, 3: 2-3.	Conde de Benavente.	324.
1061. 'Mi dios, mi bien, mi salud',	11CG, fol 174v-175r; *CsXV*, 5: 416.	Tapia.	39.
7502.* 'Mi passión a mi alegría'.	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
2254. 'Mi vida cuando me oías',	ME1, fol 87v; *CsXV*, 1: 414.	Juan Pimentel.	324.

2256. 'Mirad esta ley de amores',	LB2, fol 158^{v}-160^{r}; *CsXV*, 1: 333.	Suero de Ribera.	70.
6910, 'Mirando el bien que perdí'	14CG, fol 187^{v}; *CsXV*, 6: 196.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
1700. 'Miserere mei Cupido',	SA 10a, fol 3^{r-v}; *CsXV*, 4: 198-99.	Diego de Valera.	44.
2484. 'Miserere mei Deus ... ',	SA7, fol 34^{v}-37^{r}; *CsXV*, 4: 102.	Francisco de Villalpando.	44.
6325.* 'Muere quien bive muriendo',	11CG, fol 134^{v}; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 201, 289, 302.
6442. 'Muerto es ya, muerto señora',	11CG, fol 147^{r}; *CsXV*, 5: 359.	Juan Manuel.	70.
6912, 'Muy alto gran capitán,	14CG, fol 188^{v}-189^{r}; *CsXV*, 6: 197-98.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6520. 'Muy magnífico señor',	11CG, fol 156^{v}; *CsXV*, 5: 379.	Quirós.	345.
7504.* 'Muy más rica fue mi muerte',	96NN, fol H5^{r}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
2865. 'Muy mejor prenda quisiera'.	MN17, fol 57^{v}; *CsXV*, 2: 96.	J. Fernández de Heredia	353.
4529. 'Ningún cobro ni remedio',	96JE, fol 94^{v}; *CsXV*, 5: 70.	Juan del Encina.	347.
0944. 'Ninguna gloria consuela',	11CG, fol 130^{v}-131^{r}; *CsXV*, 5: 322.	Anónimo.	159.
	LB1, fol 78^{r}; *CsXV*, 1: 224.	Mosén Barcellá.	
1072. 'Ninguno tenga esperança',	11CG, fol 124^{v}; *CsXV*, 5: 307.	Tapia.	345, 349.
7512.* 'No da muerte por servicio',	96NN, fol H6^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
0668. 'No juzgueis por la color',	11CG, fol 88^{r}; *CsXV*, 5: 232 .		292.
	LB1, fol 34^{v}; *CsXV*, 1: 171.	Cartagena.	
7509.* 'No pudo tanto trabajo',	96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
6322.* 'No puede sanar ventura',	11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez.	109-12, 289.
	17*RJ, fol 4^{r}; *CsXV*, 6: 300.	Nicolás Núñez.	
7515.* 'No puede ya el alegría',	96NN, fol H7^{r}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	255.
6834. 'No tardes muerte que muero',	14CG, fol 108^{v}; *CsXV*, 6: 125.	Jorge Manrique.	339.
7521.* 'No te dé pena penar',	96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	83, 196-98.
6697. 'No sé triste que me diga',	11CG, fol 199^{v}; *CsXV* 5: 468.	Francisco Fenollete.	174.
3679.* 'No veros es ver que muero',	11CG, fol 144^{r}; *CsXV*, 5: 352.	Anónimo.	203-04.
4158.* 'No viera mi perdición',	11CG, fol 144^{r-v}; *CsXV*, 5: 352.	Diego Núñez.	203-04.
	MR1, *CsXV*, 2: 621.	Anónimo.	
-----.* 'Norte de los mareantes',	35CG, fol 191^{v}-192^{r}.	Nicolás Núñez.	83, 193-95.

6186.	'Nuestro Dios en este día',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro.	40.
6357.	'Nunca tan nueva manera',	11CG, fol 140v; *CsXV*, 5: 344.	Juan Pimentel.	324-25.
6911.	'Nunca vi descanso cierto',	14CG, fol 188r-v; *CsXV*, 6: 196-97.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
0899.	'¡O amor lleno de estremos!',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 233.	Cartagena.	67.
1114.	'¡O muy alto dios de amor!',	14CG, fol 49v; *CsXV*, 6: 86-87.	Diego López de Haro.	45.
		LB1, fol 115r-v; *CsXV*, 1: 263-4.	Diego López de Haro.	
5040.	'¡O señor! pues te tenemos',	20*RT , fol 1r-2v; *CsXV*, 6: 336-37.	Rodrigo de Reinosa.	43.
7520.*	'¡O si la morte matasse!',	96NN, fol I2r. *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	257.
6075.*	'¡O Virgen ca Dios pariste!',	11CG, fol 21r-v; *CsXV*, 5: 158.	Nicolás Núñez.	147-49.
1701.	'Oye, Señor, mi oración',	SA10a, fol 3v-4r; *CsXV*, 4: 199.	Diego de Valera.	44.
4688.	'Padre nuestro poderoso',	SA4, fol 69v-70v,bis; *CsXV*, 4: 82.	Anónimo.	43.
6324.	'Para el mal de mi tristeza',	11CG, fol 134r-v; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 290, 302.
7522.	'¿Para qué es buena la vida?',	96NN, fol i3v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	83, 196-98, 201, 268.
6262.	'Para ver cual es mi suerte',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Diego Núñez'.	182.
6318.*	'Partido de mi bevir',	11CG, fol 133v; *CsXV*, 5: 328.	Nicolás Núñez	104-08, 275, 286-87, 301- 07.
1703.	'Plégate, Señor, oir',	SA10a, fol 4v-5r;*CsXV*, 4: 200.	Diego de Valera.	44.
6340.*	'Por un camino muy solo',	11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338.	Nicolás Núñez.	68, 135-38, 285,
		17*RA, fol 4r-v; *CsXV*, 6: 295-96.	Nicolás Núñez.	287, 301, 305.
6447.*	'Porque al triste que se parte',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez.	207-08.
6521.	'Porque contra el mal de amor',	11CG, fol 156v; *CsXV*, 5: 379-80.	Conde de Oliva.	345.
0852.	'Porque el tiempo es ya passado',	11CG, fol 98r-v; *CsXV*, 5: 255.	Jorge Manrique.	69, 71, 73.
1895.	'Porque sepáis amadores',	14CG, fol 192v-198r; *CsXV*, 6: 206-18.	Comendador Ludueña.	54, 60, 319.
6556.	'Preguntaros yo a mi ver',	11CG, fol 159r; *CsXV*, 5: 385.	Anónimo.	346.
1080.	'Presente pido ventura',	11CG, fol 123v-124r; *CsXV*, 5: 306.	Tapia.	158-59.
		LB1, fol 103r; *CsXV*, 1: 254.	Tapia.	159.
1011.	'Pues amas triste amador',	96JE, fol 93r; *CsXV*, 5: 67-68.	Juan del Encina.	65, 66.
1769.	'Pues amor quiere que muera',	11CG, fol 117v-19v; *CsXV*, 5: 229.	Garci Sáchez de Badajoz.	39.

0195. 'Pues me falleció ventura',	MN54, fol 85[illegible]; *CsXV*, 2: 529.	Villalobos.	42.
	SA7, fol 105[illegible]-v; *CsXV*, 4:145.	Macías.	
0739. 'Pues mi determinación',	11CG, fol 126r; *CsXV*, 5: 311.	Anónimo.	158.
	LB1, fol 23r-v; *CsXV*, 1: 156.	Puertocarrero.	
4469. 'Pues por vós crece mi pena',	96JE, fol 82r-v; *CsXV*, 5: 50.	Juan del Encina.	335-36.
4772. 'Pues viene tu gran poder',	13UC, fol 26v-27r; *CsXV*, 6: 27-28.	Pedro Manuel de Urrea.	65.
7519.* '¡Qué pena, más en tu pena!',	96NN, fol H7v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
0701.* 'Que por mayo era, por mayo',	11CG, fol 136r-v; *CsXV*, 5: 334-35.	Anónimo.	127-34, 166, 259,
	20*MM, fol [illegible]r; *CsXV*, 6: 321.	Anónimo.	266, 287, 301.
6220. 'Queréis mis males sabellos',	11CG, fol 12[illegible]v; *CsXV*, 5: 306.	Anónimo.	159.
6063.* 'Querer dar loança do tanto bien sobra',	11CG, fol 16v-17r; *CsXV*, 5: 148.	Nicolás Núñez.	220-23.
6654. 'Quien encendió mis querellas',	11CG, fol 178v; *CsXV*, 5: 444.	Pinar.	74.
0823. 'Quien nunca tuvo pasión',	11CG, fol 193v; *CsXV*, 5: 456.	Alonso de Cardona.	140, 177.
	LB1, fol 39r; *CsXV*, 1: 176.	Anónimo.	
6263. 'Quien quisiere ser librado',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Diego Núñez	182.
0401 '¿Quieres saber como va?',	MH1, fol 315r-v; *CsXV*, 1: 483.	Conde de Mayorga.	324.
6919. 'Rey alto a quien adoramos',	14CG, fol 192r; *CsXV*, 6: 205-6.	Salazar.	43.
6228.* 'Rosa, si rosa me distes',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	Nicolás Núñez.	153-55, 157, 304
1712. *Salmos 1-6*,	HH1, fol 406r-v; *CsXV*, 1: 113-14.		44.
	11CG, fol 12v- 16r; *CsXV*, 5: 139-47.		
	SA10a, fol 44r-50r; *CsXV*, 4: 204-10.	Pedro Guillen de Sevilla.	
0559. 'Sanctus, sanctus, sanctus Deus',	MN54, fol 9[illegible] ...; *CsXV*, 2: 333.	Juan de Tapia.	42.
6492. 'Sea señor arriscado',	11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.	Guevara.	342, 351.
6622.* 'Señor, señor Fenollar',	11CG, fol 180v-181r; *CsXV*, 5: 429-30.	Nicolás Núñez.	243-48, 299-300.
4466. 'Señora de mi vivir',	96JE, fol 80r-81r; *CsXV*, 5: 47.	Juan del Encina.	335.
4460. 'Señora digo mi culpa',	96JE, fol 79r; *CsXV*, 5: 44-45.	Juan del Encina.	43.
1131. 'Señora pues se muda',	LB1, fol 121[illegible]; *CsXV*, 1: 271.	Vizconde de Altamira.	43.
0700. 'Si de amor libre estuviera',	LB1, fol 9r; *CsXV*, 1: 141.	Garci Sánchez de Badajoz.	128, 132.

2602. 'Si Dios a mí tanto quiere',	SA7, fol 1v; *CsXV*, 4: 84.	D. Álvaro de Luna.	39.
	SA7, fol 98v; *CsXV*, 4: 138-39.	García de Pedraza.	
6264. 'Si el mal que vós me avéis hecho',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Antonio de Velasco.	182.
0970. 'Si el no poder mudar',	11CG, fol 142v; *CsXV*, 5: 348.	Anónimo.	330.
6501. 'Si lo que yo respondiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	Luis de Salazar.	339-40.
2623. 'Si me só a vós rendido',	SA7, fol 119v-120r; *CsXV*, 4: 146.	Pedro de Santa Fe.	241.
1890. 'Si no benigna, cruel',	14CG, fol 71r-v; *CsXV*, 6: 94-95.	Pedro Torrella.	65.
0090. 'Si no me engaña el efecto',	11CG, fol 34v-36v; *CsXV*, 5: 175.	Fernán Pérez de Guzmán.	222.
6208.* 'Si os pedí dama limón',	11CG, fol 122v; *CsXV*, 5: 302-03.	Nicolás Núñez.	150-52, 288, 290, 296.
0677. 'Si por caso yo biviere',	14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 127-28.	Garci Sánchez de Badajoz.	186.
0847.* 'Si por caso yo biviesse',	11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 306-307.	Nicolás Núñez.	88, 164-88 [184-
	11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467.	Nicolás Núñez.	86], 290, 298, 301-
	LB1, fol 24r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	03.
2436. 'Si te plaz çertificar',	SA7, fol 17v; *CsXV*, 4: 93.	Juan Pimentel.	324.
7517.* 'Si tuviera la vida',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
2861. 'Si vuestra merced desea'.	MN17, fol 51v; *CsXV*, 2: 94.	Alexandre.	353.
2385. 'Sobre las aguas del amor',	TP2, fol 390v, *CsXV*, 4: 319.	Anónimo.	44.
6074.* 'Sois vós, Reina, aquella estrella',	11CG, fol 20v-21r; *CsXV*, 5: 156-58.	Nicolás Núñez.	209-15, 299.
4157. 'Sóla sois vós quien podéis',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 351.	Soria.	38, 42.
0685.* 'Son mis passiones de amor',	11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 307.	Núñez.	164-88 [177-79].
	LB1, fol 38v; *CsXV*, 1: 176.	Duque de Medina Sidonia.	
	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182-83.	Núñez.	
6752. 'Soñava que vi justar',	11CG, fol 220r-v; *CsXV*, 5: 512-14.	Tristán de Estúñiga.	246, 331.
6464. 'Tanto mi dolor me duele',	11CG, fol 149v; *CsXV*, 5: 365.	Quirós.	338.
6637. 'Tome vuestra megestad',	11CG, fol 183r-185r; *CsXV*, 5: 434-39.	Pinar.	105, 108.
3671. 'Transeat a me calix iste',	11CG, fol 14[illegible]r; *CsXV*, 5:240.	Soria.	38.
1784. 'Tras un virote perdido',	11CG, fol 22[illegible]v-222r; *CsXV*, 5: 512.	Antón de Montoro.	241.
1011. 'Tú amas, triste amador',	LB1, fol 89v-90r; *CsXV*, 1: 237.	Juan del Encina.	65, 66.

0939.	'Tu dolor no tiene cura',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	Fernando de Silveira. 340-41.
----. *	'Tu firmeza (y) mi congoxa',	96NN, fol H7r.	Nicolás Núñez. 254.
1048.	'Tú, pobrezico romero',	11CG, fol 111v-112r; *CsXV*, 5:283-84.	Juan Álvarez Gato. 39.
6376.	'Una en la vida',	11CG, fol 142r; *CsXV*, 5: 347.	Conde de Benavente. 325.
6187.	'Una maravilla vi',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro. 39, 40.
6404.	'Ved que puede hermosura',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	Cartagena. 39.
1731.	'Venid amadores veréis maravilla',		
4929.	'Verba mea siempre son' ,	RC1, fol 63v-65v; *CsXV*, 3: 25-26.	Anónimo. 65.
0849.*	'Ved si puede ser mayor',	19*JP, fol 12r-v; *CsXV*, 6: 310.	Juan del Encina. 45.
		11CG, fol 12[illegible]r; *CsXV*, 5: 318-19.	Soria. 164-88 [187-88],
7508.*	'Vedes aquí mi congoxa',	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Núñez. 303.
0111.	'Vi estar fermosa vista',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez. 253.
0994.	'Vida es esta',	PN1, fol 126v-127r; *CsXV*, 3: 238-39.	Pedro González de Uceda. 295.
6609.	'Vós, mi dios, por mi ventura',	11CG, fol 143r; *CsXV*, 5: 349.	Juan de Mendoza. 323.
0798	'Vós traes calças de risa',	11CG, fol 177r; *CsXV*, 5: 422.	Tapia. 39.
6445.*	'Y puesto que yo pudiesse',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel 326.
7500.*	'Ya está muerta la esperança',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez. 205-06.
0846.*	'Ya no es passión la que siento',	96NN, fol H4v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez. 251.
		11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Nicolás Núñez. 67, 88, 86, 164-88,
		LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Núñez. [180-83], 288-89,
		MP2, *CsXV*, 2: 381-461.	Anónimo. 298.
4456.	'Ya no tengo confianza',	96JE, fol 75r-76v; *CsXV*, 5: 38-41.	Juan del Encina. 45.
----.	'Ya no puede más doler',	96NN, fol I3r	Nicolás Núñez. 257.
6265.*	'Yo como alcanço lo digo',	11CG, fol 127v-128r; *CsXV*, 5: 315.	Anónimo. 199, 288.
6987.	'Yo sin vós, sin mí, sin Dios',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	Anónimo. 39.
4166.	'Yo soy quien libre me vi',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350-51.	Jorge Manrique. 40.

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES DEL *CANCIONERO*.

Alexandre:

2861. 'Si vuestra merced desea'.	MN17, fol 51v; *CsXV*, 2: 94.	353.

Altamira, segundo vizconde de:

1131. 'Señora pues se muda',	LB1, fol 121r; *CsXV*, 1: 271.	43.

Álvarez Gato de Madrid, Juan:

1048. 'Tú, pobrezico romero',	11CG, fol 111v-112r; *CsXV*, 5:283-84.	39.

Anónimo:

0701.* 'Que por mayo era, por mayo',	11CG, fol 136r-v; *CsXV*, 5: 334-35. 20*MM, fol 2r; *CsXV*, 6: 321.	127-34, 166, 259, 266, 287, 301.
0739. 'Pues mi determinación',	11CG, fol 120r; *CsXV*, 5: 311.	158.
0756.* 'Maldita seas ventura',	11CG, fol 133v; *CsXV*, 5: 328.	65, 104-08, 177, 290, 301.
0823. 'Quien nunca tuvo pasión',	LB1, fol 39r; *CsXV*, 1: 176.	140, 177.
0844.* 'Di ventura ¿qué te he hecho?',	MN14, fol 119; *CsXV*, 2: 66.	164-88 [174-76],
0944. 'Ninguna gloria consuela',	11CG, fol 130v-131r; *CsXV*, 5: 322.	159.
0970. 'Si el no poder mudar',	11CG, fol 142v; *CsXV*, 5: 348.	330.
1731. 'Venid amadores veréis maravilla',	RC1, fol 63v-65v; *CsXV*, 3: 25-26.	65.
1955. 'Justa fue mi perdición',	11CG, fol 12[illegible]r; *CsXV*, 5: 308-09.	73.
2385. 'Sobre las aguas del amor',	TP2, fol 390[illegible] *CsXV*, 4: 319.	44.
2995. 'Discreto fraile, señor',	11CG, fol 170r-170v; *CsXV*, 5: 406-08.	246.
3671. 'Transeat a me calix iste',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5:240. (Soria).	38.
3679.* 'No veros es ver que muero',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 352.	203-04.
4156. 'Ecce Homo como viste',	14*MA ; *CsXV*, 6: 241.	42.

4688. 'Padre nuestro poderoso',	SA4, fol 69v-70v,bis; *CsXV*, 4: 82.	43.
6073.* 'Dezidnos, Reina del cielo',	11CG, fol 20v; *CsXV*, 5: 156.	201, 209-15.
6220. 'Queréis mis males sabellos',	11CG, fol 123v; *CsXV* 5: 306.	159.
6229.* 'Llorad, llorad coraçón',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	156-60.
6230.* 'Llevo un mal que está sin medio',	11CG, fol 124v- 125r; *CsXV*, 5: 308.	157, 161-63, 291, 317.
6324. 'Para el mal de mi tristeza',	11CG, fol 13[illegible]r-v; *CsXV*, 5: 330.	143-44, 290, 302.
6325.* 'Muere quien bive muriendo',	11CG, fol 134v; *CsXV*, 5: 330.	143-44, 201, 289, 302.
6444.* 'Bevir yo sin ver a vós',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	201, 205-06.
6446.* 'Es dolor tan sin medida',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	201, 207-08.
6556. 'Preguntaros yo a mi ver',	11CG, fol 159r; *CsXV*, 5: 385.	346.
6987. 'Yo sin vós, sin mí, sin Dios',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	39.
Ávila, comendador:		
1106.* 'El menor mal muestra el gesto',	LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262.	135-38, 201, 301.
Ávalos , Rodrigo de (Dávalos):		
6500. 'El gran dolor que me hiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	339.
Barcellá, mosén:		
0944. 'Ninguna gloria consuela',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	159.
Benavente, conde de:		
0945. 'Echásteisme la varaja',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	324, 331.
2337. 'Mengua mi bien pues queréis',	NH2, fol 50; *CsXV*, 3: 2-3.	324.
4144. 'Más quiero "buitre bolando"',	11CG, fol 140v; *CsXV*, 5: 344.	324.
6376. 'Una en la vida',	11CG, fol 142r; *CsXV*, 5: 347.	325.

Cardona, Alonso de:		
0823. 'Quien nunca tuvo pasión',	11CG, fol 193v; *CsXV*, 5: 456.	140, 177.
Carroz Pardo, Francisco:		
6684. 'Estava yo trasportado',	11CG, fol 196r-v; *CsXV*, 5: 461-63.	346.
Cartagena:		
0668. 'No juzgueis por la color',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 232 . LB1, fol 34v; *CsXV*, 1: 171.	292.
0897. 'Es amor donde se esfuerça',	11CG , fol 8[illegible]r-v; *CsXV*, 5: 234. 19*JP, fol 18v; *CsXV*, 6: 311.	65, 67.
0899. '¡O amor lleno de estremos!',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 233.	67.
6120. 'De otras Reinas diferentes',	11CG, fol 87v-88r; *CsXV*, 5: 232.	74.
6404. 'Ved que puede hermosura',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	39.
Chacón, Fernando:		
0797. 'El que se atrevió a pasar',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439. LB1, fol, 34r; *CsXV*, 1: 170.	326.
Coçentaina conde de:		
0809. 'A la muy linda figura',	LB1, fol 35v; *CsXV*, 1: 172.	140.
Cota de Maguaque, Rodrigo de:		
6103. 'Cerrada estava mi puerta',	11CG, fol 72v-75v; *CsXV*, 5: 202-8.	65.
Dueñas, Juan de:		
0369. 'Beati de amores adsit',	MH1, fol 366v-367v; *CsXV*, 1: 465-467.	41, 44.
0369. 'Judica me Deus de amor',	SA10b, fol 129r-130r; *CsXV*, 4: 268-69.	41, 44.

Durango:

1091. '¡Ay de aquél que en sólo veros!',	11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 306. LB1, fol 106v; *CsXV*, 1: 254.	158-59.

Encina, Juan del:

1011. 'Tú amas, triste amador',	LB1, fol 89v-90r; *CsXV*, 1: 237.	
1011. 'Pues amas triste amador',	96JE, fol 93r; *CsXV*, 5: 67-68.	65, 66.
4445. 'De vuestro querer cativo',	96JE, fol 70v; *CsXV* 5: 30-31.	
4450. 'El fingido enamorado',	96JE, 73r-v; *CsXV*, 5: 35.	68.
4456. 'Ya no tengo confianza',	96JE, fol 75r-76v; *CsXV*, 5: 38-41.	75.
4457. 'Buenas nuevas os dé Dios',	96JE, fol 77r-v; *CsXV*, 5: 41-42.	45.
4459. 'Bien sufre el tiempo lugar',	96JE, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 42-44.	75.
4460. 'Señora digo mi culpa',	96JE, fol 79r; *CsXV*, 5: 44-45.	75.
4466. 'Señora de mi vivir',	96JE, fol 80r-81r; *CsXV*, 5: 47.	43.
4469. 'Pues por vós crece mi pena',	96JE, fol 82r-v; *CsXV*, 5: 50.	335.
4529. 'Ningún cobro ni remedio',	96JE, fol 94v; *CsXV*, 5: 70.	335-36.
4929. 'Verba mea siempre son' ,	19*JP, fol 12r-v; *CsXV*, 6: 310.	347. 45.

Estúñiga, Comendador:

0848.* '¿Cómo se puede partir?',	11CG, fol 148r-v; *CsXV*, 5: 362.	164-88, 201, 216-18.

Estúñiga, Tristán de:

6752. 'Soñava que vi justar',	11CG, fol 222r-v; *CsXV*, 5: 512-14.	246, 331.

Fenollete, Francisco:

6695. 'Cuando alguno quiere entrar',	11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467.	165.
6697. 'No sé triste que me diga',	11CG, fol 19[illegible]v; *CsXV*, 5: 468.	174.

Fernández de Córdoba, Pedro:

0798 'Vós traes calças de risa',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	326.

Fernández de Heredia, Juan:
2865. 'Muy mejor prenda quisiera'. MN17, fol 57v; *CsXV*, 2: 96. 353.

Gazul, Mosén:
6707. 'De profundis he clamado', 11CG, fol 203v-204r; *CsXV*, 5: 476. 44.

González de Uceda, Pedro.
0111. 'Vi estar fermosa vista', PN1, fol 126v-127r; *CsXV*, 3: 238-39. 295.

Guevara:
0856. 'El seso turvio pensando', 11CG, fol 102r-v; *CsXV*, 5: 263-64. 20.
2095. 'Bien publican vuestras coplas', MP2, fol 282v-283v; *CsXV*, 2: 459. 333.
6171. 'A vós, amarga, llorosa', 11CG, fol 105r; *CsXV*, 5: 220. 41.
6492. 'Sea señor arriscado', 11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372. 342, 351.

Guillén de Sevilla, Pedro:
1712. *Salmos 1-7*, HH1, fol 406r-v; *CsXV*, 1: 113-14.
11CG, fol 12[illegible]- 16r; *CsXV*, 5: 139-47.
SA10a, fol 44r-50r; *CsXV*, 4: 204-10. 44.

Jiménez, bachiller:
6745. 'De sentir mi mal sobrado', 11CG, fol 217r-218v; *CsXV*, 5: 502-6. 43, 82.
'De ver çerca el chamilote', 16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439. 43.

López de Haro, Diego:
1114. '¡O muy alto dios de amor!', 14CG, fol 49v; *CsXV*, 6: 86-87.
LB1, fol 115r-v; *CsXV*, 1: 263-4. 45.
1125. 'Discretas damas graciosas', 11CG, fol 88[illegible], *CsXV*, 5: 233. 60.
6362. 'Curo partida por medio', 11CG, fol 141r; *CsXV*, 5: 345. 256, 341, 350.

López de Yanguas, Hernán, bachiller:
5035. '¿A quien mirarán señora?', 19*JP, fol 19v-20v; *CsXV*, 6: 312. 43.

Ludueña, Hernando de, comendador:
1895. 'Porque sepáis amadores', 14CG, fol 192v-198r; *CsXV*, 6: 206-18. 54, 60, 319.

Luna, Álvaro:
2602. 'Si Dios a mí tanto quiere', SA7, fol 1v; *CsXV*, 4: 84. 39.

Macías:
0195. 'Pues me falleció ventura', SA7, fol 105r-v; *CsXV*, 4:145. 42.

Manrique, Jorge:
0276. 'Es amor fuerza tan fuerte', 83*1M, fol 87v; *CsXV*, 5: 4. 83*RL, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 6. 65, 68.
0852. 'Porque el tiempo es ya passado', 11CG, fol 98r-v; *CsXV*, 5: 255. 69, 71, 73.
1809. 'Entre bien y mal doblado', 11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372. 342.
4166. 'Yo soy quien libre me vi', 11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350-51. 40.
6152. 'Hame tan bien defendido', 11CG, fol 99r-v; *CsXV*, 5: 257-58. 72.
6834. 'No tardes muerte que muero', 14CG, fol 108v; *CsXV*, 6: 125. 339.

Manuel, Juan:
1106.* 'El menor mal muestra el gesto', LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262. 135-38, 201, 301.
6442. 'Muerto es ya, muerto señora', 11CG, fol 147r; *CsXV*, 5: 359. 70.

Medina-Sidonia, duque de:
0685.* 'Son mis passiones de amor', LB1, fol 38v; *CsXV*, 1: 176. 164-88 [177-79].

Mendoza, Juan de:

0796	'De ver çerca el chamilote',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	326.
0994.	'Vida es esta',	11CG, fol 143r; *CsXV*, 5: 349.	323.

Montoro, Antón de, el ropero:

1784.	'Tras un virote perdido',	11CG, fol 221v-222r; *CsXV*, 5: 512.	241.

Núñez (véase el índice correspondiente a las obras de Nicolás Núñez):

Núñez, Diego:

6262.	'Para ver cual es mi suerte',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	182.
6263.	'Quien quisiere ser librado',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	182.
6557	'Cuan claro de conoscer',	11CG, fol 150r-v; *CsXV*, 5: 385-86.	346.

Núñez, Nicolás (véase el índice correspondiente a las obras de Nicolás Núñez):

Núñez de Quirós:

6813,	'El sí, si el como no sé',	14CG, fol 15r; *CsXV*, 6: 79 .	87.
6909,	'Grandes cosas he passado'.	14CG, fol 187v; *CsXV*, 6: 195-96 .	87.
6910,	'Mirando el bien que perdí'	14CG, fol 187v; *CsXV*, 6: 196.	87.
6911	'Nunca vi descanso cierto',	14CG, fol 188r-v; *CsXV*, 6: 196-97.	87.
6912,	'Muy alto gran capitán,	14CG, fol 188v-189r; *CsXV*, 6: 197-98.	87.

Oliva, conde de

6521.	'Porque contra el mal de amor',	11CG, fol 156v; *CsXV*, 5: 379-80.	345.

Pedraza, García de:

2602.	'Si Dios a mí tanto quiere',	SA7, fol 98v; *CsXV*, 4: 138-39.	39.

Pérez de Guzmán, Fernán:
0090. 'Si no me engaña el efecto', 11CG, fol 34v-36v; *CsXV*, 5: 175. 222.

Pimentel, Alonso:
0795. 'Las vuestras calças senhor', 16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439. 326.

Pimentel, Juan:
0956. 'Falta el medio', LB1, fol 79v; *CsXV*, 1: 225. 314, 318, 324, 349.
2254. 'Mi vida cuando me oías', ME1, fol 87v; *CsXV*, 1: 414. 324.
2254. 'Cuando tú a mí oías', LB2, fol 157v; *CsXV*, 1: 332. 324.
2436. 'Si te plaz çertificar', SA7, fol 17v; *CsXV*, 4: 93. 324.
SA7, fol 6r; *CsXV*, 4: 86-87.
6357. 'Nunca tan nueva manera', 11CG, fol 14[illegible]v; *CsXV*, 5: 344. 324-25.

Pinar:
0756.* 'Maldita seas ventura', LB1, fol 25v; *CsXV*, 1: 159. 65, 104-108, 177, 290, 301.
0757. 'De chica culpa gran pena', LB1, fol 25v; *CsXV*, 1: 159. 107.
6637. 'Tome vuestra megestad', 11CG, fol 18[illegible]r-185r; *CsXV*, 5: 434-39. 105, 108.
6654. 'Quien encendió mis querellas', 11CG, fol 178v; *CsXV*, 5: 444. 74.
0777. 'Como los que van perdidos', LB1, fol 30v-31r; *CsXV*, 1: 166. 141.

Puertocarrero:
0739. 'Pues mi determinación', LB1, fol 23r-v; *CsXV*, 1: 156. 158.

Quirós:
6427. 'La fe de amor encendida', 11CG, fol 145v; *CsXV*, 5: 355. 337.
6464. 'Tanto mi dolor me duele', 11CG, fol 14[illegible]v; *CsXV*, 5: 365. 338.
6520. 'Muy magnífico señor', 11CG, fol 156v; *CsXV*, 5: 379. 345.

6715. 'Es una muy linda torre',	11CG, fol 206v-207v; *CsXV*, 5: 482-84.	245.
Reinosa, Rodrigo de:		
4614. 'Gran deporte es el amor',	17*RJ, fol 3r-v; *CsXV*, 6: 299-30.	65.
5040. '¡O señor! pues te tenemos',	20*RT , fol 1r-2v; *CsXV*, 6: 336-37.	43.
Ribera, Suero:		
0034. 'Amor en nuestros trabajos',	PN 12, fol 51v-54v; *CsXV*, 3: 454-55.	41.
2256. 'Mirad esta ley de amores',	LB2, fol 158v-160r; *CsXV*, 1: 333.	70.
Rodríguez de la Cámara o del Padrón, Juan:		
0192. 'Ante las puertas del templo',	11CG, fol 91r-92r; *CsXV*, 5: 240-42.	40.
6128. 'La primera ora passada',	11CG, fol 92r-93r; *CsXV*, 5: 242-44.	43.
Salazar:		
6919. 'Rey alto a quien adoramos',	14CG, fol 19[illegible]r; *CsXV*, 6: 205-06.	43.
Salazar, Luis de:		
6501. 'Si lo que yo respondiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	339-40.
6508. 'Como lumbre de farón',	1CG, fol 155[illegible]; *CsXV*, 5: 377.	60.
San Pedro, Diego de:		
6184. 'Cercáronme cuando os vi',	11CG, fol 11[illegible]v; *CsXV*, 5:290.	40.
6185. 'Cuando, señora, entre nos',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	40.
6186. 'Nuestro Dios en este día',	11CG, fol 11[illegible]v; *CsXV*, 5: 290.	40.
6187. 'Una maravilla vi',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	40.
Sánchez de Badajoz, Garci:		
0662. 'Como en veros me perdí',	LB1, fol 1r-4r; *CsXV*, 1: 131-34.	41, 177.

0662. 'Caminando en las honduras',	MN14, fol 23-26; *CsXV*, 2: 46-51. 14CG, fol 94v-96v; *CsXV*, 6: 102-6. 1CG, fol 120r-121v; *CsXV*, 5: 297-301.	41, 86.
0677. 'Si yo por caso yo biviere',	14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 127-28.	186.
0700. 'Si de amor libre estuviera',	LB1, fol 9r; *CsXV*, 1: 141.	128, 132.
0712. 'El día del alegría',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 330. 17*RJ, fol 4v; *CsXV*, 6: 301. 17*OM, fol 4r; *CsXV*, 6: 294. LB1, fol 11v; *CsXV*, 1: 144.	67, 120-26, 166, 200, 291, 302.
0728.* 'Estávase mi cuidado',	LB1, fol 13r-v; *CsXV*, 1: 146-47.	67, 113-19, 166, 286-87, 290, 299, 301, 304.
0730.* 'Cuando no queda esperar',	LB1, fol 13v; *CsXV*, 1: 147.	113-19, 166, 200, 299.
1769. 'Pues amor quiere que muera',	11CG, fol 117v-19v; *CsXV*, 5: 229.	39.
Santafe, Pedro de:		
2623. 'Si me só a vós rendido',	SA7, fol 119v-120r; *CsXV*, 4: 146.	241.
Santillana, marqués de:		
0028. 'La fortuna que no cesa',	HH1, fol 78v-82v; *CsXV*, 1: 96.	41.
Silveira, Fernando de (Fernão da, coudel mor):		
0939. 'Tu dolor no tiene cura',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	340-41.
Soria:		
0849.* 'Ved si puede ser mayor',	11CG, fol 129r; *CsXV*, 5: 318-19.	164-88 [187-88], 303.
3671. 'Transeat a me calix iste',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5:240. (A)	38.

4157. 'Sóla sois vós quien podéis',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 351.	38, 42
6631. 'La causa de mi passión',	11CG, fol 182v; *CsXV*, 5: 433.	74.
Sosa, Lope de:		
6196. 'Cuando de vós me partiere',	11CG, fol 117r; *CsXV*, 5: 292.	74.
Tapia:		
0844.* 'Di ventura ¿qué te he hecho?',	11CG, fol 199v; *CsXV* 5: 468.	164-88 [174-76].
1059. 'Allá en la guerra Aníbal',	11CG, fol 176r-v; *CsXV*, 5: 419-20.	35, 39, 73.
1061. 'Mi dios, mi bien, mi salud',	11CG, fol 174v-175r; *CsXV*, 5: 416.	39.
1067. 'Es amor una visión',	11CG, fol 174r; *CsXV*, 5: 415.	65.
1072. 'Ninguno tenga esperança',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 307.	345, 349.
1080. 'Presente pido ventura',	11CG, fol 123v-124r; *CsXV*, 5: 306.	158-59.
	LB1, fol 103r; *CsXV*, 1: 254.	159.
6609. 'Vós, mi dios, por mi ventura',	11CG, fol 177r; *CsXV*, 5: 422.	39.
6610. 'Donzella de aquel dios mío',	11CG, fol 177v; *CsXV*, 5: 422.	39.
6219. 'Gran congoxa es esperar',	11CG, fol 123v; *CsXV*, 5: 305-06 .	159.
Tapia, Juan de:		
0559. 'Sanctus, sanctus, sanctus Deus',	MN54, fol 90v ...; *CsXV*, 2: 333.	42.
Torrella, Pedro:		
1890. 'Si no benigna, cruel',	14CG, fol 71r-v; *CsXV*, 6: 94-95.	65.
Triana, compositor, músico:		
3517. 'Deus in adjutorium',	SV1, fol 85v-86r; *CsXV*, 4: 304.	41.
Urrea y Fernández de Hijar, Pedro Manuel:		
4725. 'Bien quiero dezillo ... ',	13UC, fol 6r-v; *CsXV*, 6: 1-2.	43.

4728. 'Es amor un pensamiento',	13UC, fol 7r; *CsXV*, 6: 3-4.	65.
4772. 'Pues viene tu gran poder',	13UC, fol 26v-27r; *CsXV*, 6: 27-28.	65.
4887. 'Ayer vino un cavallero',	13UC, fol 43r-v; *CsXV*, 6: 62-63.	60.
Valera, Diego de:		
1700. 'Miserere mei Cupido',	SA 10a, fol 3r-v; *CsXV*, 4: 198-99.	44.
1701. 'Oye, Señor, mi oración',	SA10a, fol 3v-4r; *CsXV*, 4: 199.	44.
1702. 'De lo más bajo del suelo',	SA10a, fol 4r-v; *CsXV*, 4: 199-200.	44.
1703. 'Plégate, Señor ,oir',	SA10a, fol 4v-5r; *CsXV*, 4: 200.	44.
1704. '¡Ay soberana señora!',	SA10a, fol 5r-v; *CsXV*, 4: 200.	41.
Velasco, Antonio de:		
0795. 'Las vuestras calças senhor',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.	326.
6264. 'Si el mal que vós me avéis hecho',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	182.
6816. 'Las oras que son passadas',	14CG, fol 50v; *CsXV*, 6: 88.	232.
Villalobos:		
0195. 'Pues me falleció ventura',	MN54, fol 83r; *CsXV*, 2: 529.	42.
Villalpando, Francisco de:		
2484. 'Miserere mei Deus ... ',	SA7, fol 34v-37r; *CsXV*, 4: 102.	44.

ÍNDICE DE COMPOSICIONES DE NICOLÁS NÚÑEZ.[223]

ID	Primer verso	Identificación	Atribución	Página
7510.	'Acabados son mis males',	96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
0842.	'Afuera, afuera deseo',	LB1, fol 43^{r-v}; *CsXV*, 1: 182.	Anónimo	139-42, 290, 301.
7511.	'Assí comiença y finece',	96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
6444.	'Bevir yo sin ver a vós',	11CG, fol 147^{v}; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 205-06.
7507.	'Castidad quedó çelosa',	96NN, fol H5^{r-v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7513.	'Cerró tu muerte a mi vida',	96NN, fol H7^{r}: *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
0848.	'¿Cómo se puede partir?',	11CG, fol 148^{r-v}; *CsXV*, 5: 362. LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183. PS1 37, fol 36^{v}-37^{r}; *CsXV*, 3: 49.	Estúñiga. Núñez.	164-88, 201, 216-18.
7518.	'Con lo que acaba y comiença',	96NN, fol H7^{v}: *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
7516.	'Con tu muerte mi memoria',	96NN, fol H7^{r}: *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
0730.	'Cuando no queda esperar',	11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329. LB1, fol 13^{v}; *CsXV*, 1: 147.	Núñez. Sánchez de Badajoz.	113-19, 166, 200, 299.
6073.	'Dezidnos, Reina del cielo',	11CG, fol 20^{v}; *CsXV*, 5: 156.	Anónimo.	201, 209-15.
6323.	'Dezime vós pensamiento',	11CG, fol 134^{r}; *CsXV*, 5: 329-30. 17*OM, fol 4^{r}; *CsXV*, 6: 294.	Anónimo. Núñez.	120-26, 166, 290, 297, 299, 302, 305-06.
0844.	'Di ventura ¿qué te he hecho?',	11CG, fol 199^{v}; *CsXV*, 5: 468.	AD: Tapia.	164-88[174-76].

223.- Bajo el epígrafe atribuciones he reflejado las de Brian Dutton (*CsXV*, 7: 410-11). La abreviatura 'AD' quiere decir: Atribución dudosa. Dentro de la paginación que ofrezco de las obras de Nicolás Núñez se deben consultar ahora las páginas donde estudio el canon de las obras de Nicolás Núñez (250-74), que por no ser repetitivo omito en esta ocasión.

		LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Núñez.	
		MN14, fol 119; *CsXV*, 2: 66.	Anónimo.	
7506.	'Dio a mi vida mi tristura',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
6321.	'Durmiendo estava el cuidado',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez.	109-12, 289-90, 297, 299.
0712.	'El día del alegría',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	67, 120-26, 166, 200, 291, 302.
		17*RJ, fol 4v; *CsXV*, 6: 301.	Anónimo.	
		17*OM, fol [illegible]; *CsXV*, 6: 294.	Anónimo	
		LB1, fol 11v; *CsXV*, 1: 144.	Sánchez de Badajoz.	
1106.	'El menor mal muestra el gesto',	11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338.		135-38, 201, 301.
		17*RA, fol 4v; *CsXV*, 6: 296.		
		20*DS, fol 3v; *CsXV*, 6: 317.		
		LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262.		
0845.	'El pensamiento que me aquexa',	LB1, fol 43v-44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	164-92 [192], 287, 291, 303.
7503.	'En la firmesa se muestra',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
0840.	'En mi desdicha se cobra',	11CG, fol 136v; *CsXV*, 5: 335.	Nicolás Núñez.	67, 88, 105,127-34, 164-88, 275, 290, 305-07.
		LB1, fol 42v-43r; *CsXV*, 1: 181.	Nicolás Núñez.	
6446.	'Es dolor tan sin medida',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 207-08.
6621.	'Estas oras rezaréis',	11CG, fol 179v-180v; *CsXV*, 5: 426-29.	Nicolás Núñez.	42, 162-63, 224-42, 301, 308, 317.
0728.	'Estávase mi cuidado',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329.	AD: Núñez.	67, 113-19, 166, 286-87, 290, 299, 301, 304.
		LB1, fol 13r-v; *CsXV*, 1: 146-47.	AD: Sánchez de Badajoz.	
7501.	'Fue cresçiendo mi firmeza',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	251.
0841.	'Gran pasión es esperar',	LB1, fol 43r-v; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	139-42, 164-88, 286-87, 290-91, 302, 306-07.

0843.	'La vida sería perdella',	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	66, 83, 88, 164-91,
		LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	[189-91], 298-301.
		14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 128.	Nicolás Núñez.	
6230.	'Llevo un mal que está sin medio',	11CG, fol 124v-125r; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo.	157, 161-63, 291, 317.
6229.	'Llorad, llorad coraçón',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo.	156-60.
0756.	'Maldita seas ventura',	11CG, fol 133v; *CsXV*, 5: 328.	Anónimo.	65, 104-08, 177,
		LB1, fol 13r-v; *CsXV*, 1: 146-47.	Pinar.	290, 301.
		MR1, fol 35v; *CsXV*, 2: 621.	Anónimo.	
7505.	'Más fuerte fue la passión',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7514.	'Más rica sería mi gloria',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	255.
7502.	'Mi passión a mi alegría',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
6325.	'Muere quien bive muriendo',	11CG, fol 134v; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 201, 289, 302.
7504.	'Muy más rica fue mi muerte',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7512.	'No da muerte por servicio',	96NN, fol H6v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
7509.	'No pudo tanto trabajo',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
6322.	'No puede sanar ventura',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez.	109-12, 289.
		17*RJ, fol 4r, *CsXV*, 6: 300.	Nicolás Núñez.	
7515.	'No puede ya el alegría',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	255.
7521.	'No te dé pena penar',	96NN, fol i3v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	83, 196-98.
3679.	'No veros es ver que muero',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 352.	Anónimo.	203-04.
4158.	'No viera mi perdición',	11CG, fol 144r-v; *CsXV*, 5: 352.	Núñez.	203-04.
		MR1, *CsXV*, II: 621.	Núñez.	
-----.	'Norte de los mareantes',	35CG, fol 191v-192r.	Nicolás Núñez.	83, 193-95.
7520.	'¡O si la morte matasse!',	96NN, fol I2r; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	257.
6075.	'¡O Virgen ca Dios pariste!',	11CG, fol 21r-v; *CsXV*, 5: 158.	Nicolás Núñez.	147-49.
6324.	'Para el mal de mi tristeza',	11CG, fol 134r-v; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 290, 302.

7522.	'¿Para qué es buena la vida?',	96NN, fol i3^{v}; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	83, 196-98, 201, 268.
6318.	'Partido de mi bevir',	11CG, fol 133^{v}; *CsXV*, 5: 328.	Nicolás Núñez.	104-08, 275, 286-87, 301-07.
6340.	'Por un camino muy solo',	11CG, fol 138^{r}; *CsXV*, 5: 338.	Nicolás Núñez.	68, 135-38, 285, 287, 301, 305.
		17*RA, fol 4[illegible]$^{-v}$; *CsXV*, 6: 295-96.	Nicolás Núñez.	
6447.	'Porque al triste que se parte',	11CG, fol 14[illegible]^{v}; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez.	207-08.
7519.	'¡Qué pena, más en tu pena!',	96NN, fol H7^{v}: *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
0701.	'Que por mayo era, por mayo',	11CG, fol 136^{r-v}; *CsXV*, 5: 334-35.	Anónimo.	127-34, 166, 259, 266, 287, 301.
		20*MM, fol 2^{r}; *CsXV*, 6: 321.	Anónimo.	
6063.	'Querer dar loança do tanto bien sobra',	11CG, fol 16^{v}-17^{r}; *CsXV*, 5: 148.	Nicolás Núñez.	220-23.
6228.	'Rosa, si rosa me distes',	11CG, fol 124^{v}; *CsXV*, 5: 308.	Nicolás Núñez.	153-55, 157, 304.
6622.	'Señor, señor Fenollar',	11CG, fol 180^{v}-181^{r}; *CsXV*, 5: 429-30.	Nicolás Núñez.	243-48, 299-300.
6208.	'Si os pedí dama limón',	11CG, fol 12[illegible]^{v}; *CsXV*, 5: 302-03.	Nicolás Núñez.	150-52, 288, 290, 296.
0847.	'Si por caso yo biviesse',	11CG, fol 124^{r}; *CsXV*, 5: 306-307.	Nicolás Núñez.	88, 164-88 [184-86], 290, 298, 301-03.
		11CG, fol 199^{r}; *CsXV*, 5: 467.	Nicolás Núñez.	
		LB1, fol 24^{r}; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	
7517.	'Si tuviera la vida',	96NN, fol H7^{r}: *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
6074.	'Sois vós, Reina, aquella estrella',	11CG, fol 20^{v}-21^{r}; *CsXV*, 5: 156-58.	Nicolás Núñez.	209-15, 299.
0685.	'Son mis passiones de amor',	11CG, fol 124^{r}; *CsXV*, 5: 307.	AD: Medina Sidonia	164-88 [177-79].
		LB1, fol 38^{v}; *CsXV*, 1: 176.	AD: Medina Sidonia.	
		LB1, fol 43^{v}; *CsXV*, 1: 182-83.	AD: Núñez.	
----.	'Tu firmeza (y) mi congoxa',	96NN, fol H7^{r}.	Nicolás Núñez.	254.
0849.	'Ved si puede ser mayor',	11CG, fol 129^{r}; *CsXV*, 5: 318-19.	AD: Soria.	164-88 [187-88], 303.
		LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183.	AD: Núñez.	
7508.	'Vedes aquí mi congoxa',	96NN, fol H5^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
6445.	'Y puesto que yo pudiesse',	11CG, fol 14[illegible]^{v}; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez.	205-06.

7500.	'Ya está muerta la esperança',	96NN, fol H4^{v}; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	251.
0846.	'Ya no es passión la que siento',	11CG, fol 127^{v}; *CsXV*, 5: 315.	Nicolás Núñez.	67, 88, 164-88,
		LB1, fol 44^{r}; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	[180-83], 288-89,
		MP2; *CsXV*, 2: 381-461.	Nicolás Núñez.	298.
----.	'Ya no puede más doler',	96NN, fol I3^{r}.	Nicolás Núñez.	257.
6265.	'Yo como alcanço lo digo',	11CG, fol 127^{v}-128^{r}; *CsXV*, 5: 315.	Anónimo.	199, 288.

0028.	'La fortuna que no cesa',	HH1, fol 78v-82v; *CsXV*, 1: 96.	Marqués de Santillana.	41.
0034.	'Amor en nuestros trabajos',	PN 12, fol 51v-54v; *CsXV*, 3: 454-55.	Suero de Ribera.	41.
0090.	'Si no me engaña el efecto',	11CG, fol 34v-36v; *CsXV*, 5: 175.	Fernán Pérez de Guzmán	222.
0111.	'Vi estar fermosa vista',	PN1, fol 126v-127r; *CsXV*, 3: 238-39.	Pedro González de Uceda.	295.
0192.	'Ante las puertas del templo',	11CG, fol 91v-92r; *CsXV*, 5: 240-42.	J. Rodríguez del Padrón.	40.
0195.	'Pues me falleció ventura',	MN54, fol 83r; *CsXV*, 2: 529.	Villalobos.	42.
		SA7, fol 105r-v; *CsXV*, 4:145.	Macías.	
0276.	'Es amor fuerza tan fuerte',	83*1M, fol 87v; *CsXV*, 5: 4.	Jorge Manrique.	65, 68.
		83*RL, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 6.	Jorge Manrique.	
0369.	'Beati de amores adsit',	MH1, fol 366v-367v; *CsXV*, 1: 465-467.	Juan de Dueñas.	41, 44.
0369.	'Judica me Deus de amor',	SA10b, fol 129r-130r; *CsXV*, 4: 268-69.	Juan de Dueñas.	41, 44.
0401	'¿Quieres saber como va?',	MH1, fol 315r-v; *CsXV*, 1: 483.	Conde de Mayorga.	324.
0559.	'Sanctus, sanctus, sanctus Deus',	MN54, fol 90v ...; *CsXV*, 2: 333.	Juan de Tapia.	42.
0662.	'Como en veros me perdí',	LB1, fol 1r-4r, *CsXV*, 1: 131-34.	Garci Sánchez de Badajoz.	41, 177.
0662.	'Caminando en las honduras',	MN14, fol 23-26; *CsXV*, 2: 46-51.	Garci Sánchez de Badajoz.	41, 177.
		14CG, fol 94v-96v; *CsXV*, 6: 102-6.	Garci Sánchez de Badajoz.	
		11CG, fol 120r-121v; *CsXV*, 5: 297-301.	Garci Sánchez de Badajoz	
0668.	'No juzgueis por la color',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 232 .		292.
		LB1, fol 34v; *CsXV*, 1: 171.	Cartagena.	
0677.	'Si por caso yo biviere',	14CG, fol 10[illegible]v; *CsXV*, 6: 127-28.	Garci Sánchez de Badajoz.	186.
0685.*	'Son mis passiones de amor',	11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 307.	Núñez.	164-88 [177-79].
		LB1, fol 38v; *CsXV*, 1: 176.	Duque de Medina Sidonia.	
		LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182-83.	Núñez.	
0700.	'Si de amor libre estuviera',	LB1, fol 9r; *CsXV*, 1: 141.	Garci Sánchez de Badajoz.	
0701.*	'Que por mayo era, por mayo',	11CG, fol 136r-v; *CsXV*, 5: 334-35.	Anónimo.	127-34, 166, 259,
		20*MM, fol 2r; *CsXV*, 6: 321.	Anónimo.	266, 287, 301.
0712.*	'El día del alegría',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	67, 120-26, 166,

	17*RJ, fol 4[illegible]; *CsXV*, 6: 301.	Anónimo.	200, 291, 302.
	17*OM, fol [illegible]; *CsXV*, 6: 294.	Anónimo.	
	LB1, fol 11[v]; *CsXV*, 1: 144.	Garci Sánchez de Badajoz.	
0728.* 'Estávase mi cuidado',	11CG, fol 134[r]; *CsXV*, 5: 329.	Núñez.	67, 113-19, 166, 286-87, 290.
	LB1, fol 13[r-v]; *CsXV*, 1: 146-47.	Garci Sánchez de Badajoz.	299, 301, 304.
0730.* 'Cuando no queda esperar',	11CG, fol 134[r]; *CsXV*, 5: 329.	Núñez.	113-19,166, 200,
	LB1, fol 13[v]; *CsXV*, 1: 147.	Garci Sánchez.	299.
0739. 'Pues mi determinación',	11CG, fol 126[r]; *CsXV*, 5: 311.	Anónimo.	158.
	LB1, fol 23[r-v]; *CsXV*, 1: 156.	Puertocarrero.	
0756.* 'Maldita seas ventura',	11CG, fol 13[illegible][v]; *CsXV*, 5: 328.	Anónimo.	65, 104-08, 177.
	LB1, fol 25[v]; *CsXV*, 1: 159.	Pinar.	290, 301.
0757. 'De chica culpa gran pena',	LB1, fol 25[v]; *CsXV*, 1: 159.	Pinar.	107.
0777. 'Como los que van perdidos',	LB1, fol 30[v]-31[r]; *CsXV*, 1: 166.	Pinar.	141.
0795. 'Las vuestras calças senhor',	16RE, fol 161[r-v]; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel.	326.
0796. 'De ver çerca el chamilote',	16RE, fol 161[r-v]; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel	326.
0797. 'El que se atrevió a pasar',	16RE, fol 16[illegible][r-v]; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel.	326.
	LB1, fol, 34[r]; *CsXV*, 1: 170.	Alonso Pimentel.	
0798. 'Vós traes calças de risa',	16RE, fol 16[illegible][r-v]; *CsXV*, 6: 439.	Alonso Pimentel.	326.
0809. 'A la muy linda figura',	LB1, fol 35[v]; *CsXV*, 1: 172.	Conde de Coçentaina.	140.
0823. 'Quien nunca tuvo pasión',	11CG, fol 193[v]; *CsXV*, 5: 456.	Alonso de Cardona.	140, 177.
	LB1, fol 39[r]; *CsXV*, 1: 176.	Anónimo.	
0840.* 'En mi desdicha se cobra',	11CG, fol 136[v]; *CsXV*, 5: 335.	Nicolás Núñez	67, 88, 105, 127-
	LB1, fol 42[v]-43[r]; *CsXV*, 1: 181.	Núñez.	34, 164-88, 275,
	20*MM, fol 2[r-v]; *CsXV*, 6: 321.	Nicolás Núñez.	290, 305-07.
0841.* 'Gran pasión es esperar',	LB1, fol 43[r-v]; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	139-42, 164-88, 286-87, 290- 91, 302, 306-07.

0842.* 'Afuera, afuera deseo',	LB1, fol 43r-v; *CsXV*, 1: 182.	Anónimo.	139-42, 164-88, 290, 301.
0843.* 'La vida sería perdella',	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Nicolás Núñez.	66, 83, 88, 164-91, [189-91], 298-301.
	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	
	14CG, fol 109v; *CsXV*, 6: 128.	Nicolás Núñez	
0844.* 'Di ventura ¿qué te he hecho?',	11CG, fol 199v; *CsXV*, 5: 468.	Tapia	164-88 [174-76].
	LB1, fol 43v; *CsXV*, 1: 182.	Núñez.	
	MN14, fol 119; *CsXV*, 2: 66.	Anónimo.	
0845.* 'El pensamiento que me aquexa',	LB1, fol 43v-44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	164-92 [192], 287, 291, 303.
0846.* 'Ya no es passión la que siento',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Nicolás Núñez.	67, 88, 164-88, [180-83], 288-89, 298.
	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	
	MP2, *CsXV*, 2: 381-461.	Falta.	
0847.* 'Si por caso yo biviesse',	11CG, fol 12[illegible]r; *CsXV*, 5: 306-307.	Nicolás Núñez.	88, 164-88 [184-86] 290, 298, 301-03.
	11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467.	Nicolás Núñez.	
	LB1, fol 24r; *CsXV*, 1: 183.	Nicolás Núñez.	
0848.* '¿Cómo se puede partir?',	11CG, fol 148r-v; *CsXV*, 5: 362.	Comendador Estúñiga.	164-88, 201, 216-18.
	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Núñez.	
	PS1 37, fol 36v-37r; *CsXV*, 3: 49.	Estúñiga.	
0849.* 'Ved si puede ser mayor',	11CG, fol 12[illegible]r; *CsXV*, 5: 318-19.	Soria.	164-88 [187-88], 303.
	LB1, fol 44r; *CsXV*, 1: 183.	Núñez.	
0852. 'Porque el tiempo es ya passado',	11CG, fol 98r-v; *CsXV*, 5: 255.	Jorge Manrique.	69, 71, 73.
0856. 'El seso turvio pensando',	11CG, fol 10[illegible]r-v; *CsXV*, 5: 263-64.	Guevara.	20.
0897. 'Es amor donde se esfuerça',	11CG , fol 88r-v; *CsXV*, 5: 234.	Cartagena.	65, 67.
	19*JP, fol 18v; *CsXV*, 6: 311.	Cartagena	
0899. '¡O amor lleno de estremos!',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 233.	Cartagena.	67.
0939. 'Tu dolor no tiene cura',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	Fernando de Silveira.	440-41.
0944. 'Ninguna gloria consuela',	11CG, fol 130v-131r; *CsXV*, 5: 322.	Anónimo.	159.
	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	Mosén Barcellá.	

0945.	'Echásteisme la varaja',	LB1, fol 78r; *CsXV*, 1: 224.	Conde de Benavente.	324, 331.
0956.	'Falta el medio',	LB1, fol 79v; *CsXV*, 1: 225.	Juan Pimentel.	314, 318, 324, 349.
0970.	'Si el no poder mudar',	11CG, fol 142v; *CsXV*, 5: 348.	Anónimo.	330.
0994.	'Vida es esta',	11CG, fol 143r; *CsXV*, 5: 349.	Juan de Mendoza.	323.
1048.	'Tú, pobrezico romero',	11CG, fol 111v-112r; *CsXV*, 5:283-84.	Juan Álvarez Gato.	39.
1059.	'Allá en la guerra Aníbal',	11CG, fol 176r-v; *CsXV*, 5: 419-20.	Tapia.	35, 39, 73.
1061.	'Mi dios, mi bien, mi salud',	11CG, fol 174v-175r; *CsXV*, 5: 416.	Tapia.	39.
1067.	'Es amor una visión',	11CG, fol 174r; *CsXV*, 5: 415.	Tapia.	65.
1072.	'Ninguno tenga esperança',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 307.	Tapia.	345, 349.
1011.	'Tú amas, triste amador',	LB1, fol 89v-90r; *CsXV*, 1: 237.	Juan del Encina.	65, 66.
1011.	'Pues amas triste amador',	96JE, fol 93r; *CsXV*, 5: 67-68.	Juan del Encina.	65, 66.
1080.	'Presente pido ventura',	11CG, fol 123v-124r; *CsXV*, 5: 306.	Tapia.	158-59.
1091.	'¡Ay de aquél que en sólo veros!',	LB1, fol 103r; *CsXV*, 1: 254.	Tapia.	
		11CG, fol 124r; *CsXV*, 5: 306.	Durango.	158-59.
1106.*	'El menor mal muestra el gesto',	LB1, fol 106v; *CsXV*, 1: 254.	Durango.	
		11CG, fol 133r; *CsXV*, 5: 338.		
		17*RA, fol 4v; *CsXV*, 6: 296.	Núñez.	135-38, 201, 301.
		20*DS, fol 3v; *CsXV*, 6: 317.	Núñez.	
1114.	'¡O muy alto dios de amor!',	LB1, fol 110r; *CsXV*, 1: 262.	Ávila, comendador.	
		14CG, fol 49v; *CsXV*, 6: 86-87.	Diego López de Haro.	45.
1125.	'Discretas damas graciosas',	LB1, fol 115r-v; *CsXV*, 1: 263-4.	Diego López de Haro.	
1131.	'Señora pues se muda',	11CG, fol 88r; *CsXV*, 5: 233.	Diego López de Haro.	60.
1700.	'Miserere mei Cupido',	LB1, fol 121r; *CsXV*, 1: 271.	Vizconde de Altamira.	43.
1701.	'Oye, Señor, mi oración',	SA 10a, fol 3r-v; *CsXV*, 4: 198-99.	Diego de Valera.	44.
1702.	'De lo más bajo del suelo',	SA10a, fol 3v-4r; *CsXV*, 4: 199.	Diego de Valera.	44.
1703.	'Plégate, Señor ,oir',	SA10a, fol 4r-v; *CsXV*, 4: 199-200.	Diego de Valera.	44.
1704.	'¡Ay soberana señora!',	SA10a, fol 4v-5r; *CsXV*, 4: 200.	Diego de Valera.	44.
1712.	*Salmos 1-6*,	SA10a, fol 5r-v; *CsXV*, 4: 200.	Diego de Valera.	41.
		HH1, fol 406r-v; *CsXV*, 1: 113-14.		44.

		11CG, fol 12v- 16r; *CsXV*, 5: 139-47.		44.
1731.	'Venid amadores veréis maravilla',	SA10a, fol 44r-50r; *CsXV*, 4: 204-10.	Pedro Guillen de Sevilla.	44.
1769.	'Pues amor quiere que muera',	RC1, fol 63v-65v; *CsXV*, 3: 25-26.	Anónimo.	65.
1784.	'Tras un virote perdido',	11CG, fol 117v-19v; *CsXV*, 5: 229.	Garci Sáchez de Badajoz.	39.
1809.	'Entre bien y mal doblado',	11CG, fol 221v-222r; *CsXV*, 5: 512.	Antón de Montoro.	241.
1890.	'Si no benigna, cruel',	11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.	Jorge Manrique.	342.
1895.	'Porque sepáis amadores',	14CG, fol 71r-v; *CsXV*, 6: 94-95.	Pedro Torrella.	65.
1955.	'Justa fue mi perdición',	14CG, fol 192v-198r; *CsXV*, 6: 206-18.	Comendador Ludueña.	54, 60, 319.
2095.	'Bien publican vuestras coplas',	11CG, fol 125r; *CsXV*, 5: 308-09.	Anónimo.	73.
2254.	'Mi vida cuando me oías',	MP2, fol 282v-283v; *CsXV*, 2: 459.	Guevara.	333.
2254.	'Cuando tú a mí oías',	ME1, fol 87v; *CsXV*, 1: 414.	Juan Pimentel.	324.
		LB2, fol 157v; *CsXV*, 1: 332.	Juan Pimentel.	324.
2256.	'Mirad esta ley de amores',	SA7, fol 6r; *CsXV*, 4: 86-87.	Juan Pimentel.	
2337.	'Mengua mi bien pues queréis',	LB2, fol 158v-160r; *CsXV*, 1: 333.	Suero de Ribera.	70.
2385.	'Sobre las aguas del amor',	NH2, fol 50; *CsXV*, 3: 2-3.	Conde de Benavente.	324.
2436.	'Si te plaz çertificar',	TP2, fol 390v; *CsXV*, 4: 319.	Anónimo.	44.
2484.	'Miserere mei Deus ... ',	SA7, fol 17v; *CsXV*, 4: 93.	Juan Pimentel.	324.
2602.	'Si Dios a mí tanto quiere',	SA7, fol 34v-37r; *CsXV*, 4: 102.	Francisco de Villalpando.	44.
		SA7, fol 1v; *CsXV*, 4: 84.	D. Álvaro de Luna.	39.
2623.	'Si me só a vós rendido',	SA7, fol 98v; *CsXV*, 4: 138-39.	García de Pedraza.	
2861.	'Si vuestra merced desea'.	SA7, fol 119v-120r; *CsXV*, 4: 146.	Pedro de Santa Fe.	241.
2865.	'Muy mejor prenda quisiera'.	MN17, fol 51v; *CsXV*, 2: 94.	Alexandre.	353.
2995.	'Discreto fraile, señor',	MN17, fol 57v; *CsXV*, 2: 96.	J. Fernández de Heredia	353.
3517.	'Deus in adjutorium',	11CG, fol 170r-170v; *CsXV*, 5: 406-08.	Anónimo.	246.
3671.	'Transeat a me calix iste',	SV1, fol 85v-86r; *CsXV*, 4: 304.	Triana.	41.
3679.*	'No veros es ver que muero',	11CG, fol 14[illegible]r; *CsXV*, 5:240.	Soria.	38.
4144.	'Más quiero "buitre bolando"',	11CG, fol 14[illegible]r; *CsXV*, 5: 352.	Anónimo.	203-04.
		11CG, fol 140v; *CsXV*, 5: 344.	Conde de Benavente.	324.

4156.	'Ecce Homo como viste',	14*MA ; *CsXV*, 6: 241.	Anónimo	42.
4157.	'Sóla sois vós quien podéis',	11CG, fol 144r; *CsXV*, 5: 351.	Soria.	38, 42.
4158.*	'No viera mi perdición',	11CG, fol 144r-v; *CsXV*, 5: 352.	Diego Núñez.	203-04.
		MR1, *CsXV*, 2: 621.	Falta.	
4166.	'Yo soy quien libre me vi',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350-51.	Jorge Manrique.	40.
4445.	'De vuestro querer cativo',	96JE, fol 70v; *CsXV*, 5: 30-31.	Juan del Encina.	68.
4450.	'El fingido enamorado',	96JE, 73r-v; *CsXV*, 5: 35.	Juan del Encina.	75.
4456.	'Ya no tengo confianza',	96JE, fol 75r-76v; *CsXV*, 5: 38-41.	Juan del Encina.	45.
4457.	'Buenas nuevas os dé Dios',	96JE, fol 77r-v; *CsXV*, 5: 41-42.	Juan del Encina.	75.
4459.	'Bien sufre el tiempo lugar',	96JE, fol 78r-v; *CsXV*, 5: 42-44.	Juan del Encina.	75.
4460.	'Señora digo mi culpa',	96JE, fol 79r; *CsXV*, 5: 44-45.	Juan del Encina.	43.
4466.	'Señora de mi vivir',	96JE, fol 80r-81r; *CsXV*, 5: 47.	Juan del Encina.	335.
4469.	'Pues por vós crece mi pena',	96JE, fol 82r-v; *CsXV*, 5: 50.	Juan del Encina.	335-36.
4529.	'Ningún cobro ni remedio',	96JE, fol 94v; *CsXV*, 5: 70.	Juan del Encina.	347.
4614.	'Gran deporte es el amor',	17*RJ, fol 3r-v; *CsXV*, 6: 299-30.	Rodrigo de Reinosa.	65.
4688.	'Padre nuestro poderoso',	SA4, fol 69v-70v,bis; *CsXV*, 4: 82.	Anónimo.	43.
4725.	'Bien quiero dezillo ... ',	13UC, fol 6r-v; *CsXV*, 6: 1-2.	Pedro Manuel de Urrea.	43.
4728.	'Es amor un pensamiento',	13UC, fol 7r; *CsXV*, 6: 3-4.	Pedro Manuel de Urrea.	65.
4772.	'Pues viene tu gran poder',	13UC, fol 26v-27r; *CsXV*, 6: 27-28.	Pedro Manuel de Urrea.	65.
4887.	'Ayer vino un cavallero',	13UC, fol 43r-v; *CsXV*, 6: 62-63.	Pedro Manuel de Urrea.	60.
4929.	'Verba mea siempre son' ,	19*JP, fol 12r-v; *CsXV*, 6: 310.	Juan del Encina.	45.
5035.	'¿A quien mirarán señora?',	19*JP, fol 19v-20v; *CsXV*, 6: 312.	F. López de Yanguas.	43.
5040.	'¡O señor! pues te tenemos',	20*RT , fol 1r-2v; *CsXV*, 6: 336-37.	Rodrigo de Reinosa.	43.
6063.*	'Querer dar loança do tanto bien sobra',	11CG, fol 16 -17r; *CsXV*, 5: 148.	Nicolás Núñez.	220-23.
6073.*	'Dezidnos, Reina del cielo',	11CG, fol 20v; *CsXV*, 5: 156.	Anónimo.	201, 209-15.
6074.*	'Sois vós, Reina, aquella estrella',	11CG, fol 20v-21r; *CsXV*, 5: 156-58.	Nicolás Núñez.	209-15, 299.
6075.*	'¡O Virgen ca Dios pariste!',	11CG, fol 21r-v; *CsXV*, 5: 158.	Nicolás Núñez.	147-49.
6103.	'Cerrada estava mi puerta',	11CG, fol 72v-75v; *CsXV*, 5: 202-8.	Rodrigo Cota.	65.

6120.	'De otras Reinas diferentes',	11CG, fol 87v-88r; *CsXV*, 5: 232.	Cartagena. 74.
6128.	'La primera ora passada',	11CG, fol 92r-93r; *CsXV*, 5: 242-44.	J. Rodríguez del Padrón. 43.
6152.	'Hame tan bien defendido',	11CG, fol 99r-v; *CsXV*, 5: 257-58.	Jorge Manrique. 72.
6171.	'A vós, amarga, llorosa',	11CG, fol 105r; *CsXV*, 5: 220.	Guevara. 41.
6184.	'Cercáronme cuando os vi',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5:290.	Diego de San Pedro. 40.
6185.	'Cuando, señora, entre nos',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro. 40.
6186.	'Nuestro Dios en este día',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro. 40.
6187.	'Una maravilla vi',	11CG, fol 114v; *CsXV*, 5: 290.	Diego de San Pedro. 40.
6196.	'Cuando de vós me partiere',	11CG, fol 117r; *CsXV*, 5: 292.	Lope de Sosa. 74.
6208.*	'Si os pedí dama limón',	11CG, fol 122v; *CsXV*, 5: 302-03.	Nicolás Núñez. 150-52, 288, 290, 296.
6219.	'Gran congoxa es esperar',	11CG, fol 123v; *CsXV* 5: 305-06.	Tapia. 159.
6220.	'Queréis mis males sabellos',	11CG, fol 123v; *CsXV* 5: 306.	Anónimo. 159.
6228.*	'Rosa, si rosa me distes',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	Nicolás Núñez. 153-55, 157, 304.
6229.*	'Llorad, llorad coraçón',	11CG, fol 124v; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo. 156-60.
6230.*	'Llevo un mal que está sin medio',	11CG, fol 124v- 125r; *CsXV*, 5: 308.	Anónimo. 157, 161-63, 291, 317.
6262.	'Para ver cual es mi suerte',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Diego Núñez'. 182.
6263.	'Quien quisiere ser librado',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Diego Núñez 182.
6264.	'Si el mal que vós me avéis hecho',	11CG, fol 127v; *CsXV*, 5: 315.	Antonio de Velasco. 182.
6265.*	'Yo como alcanço lo digo',	11CG, fol 127v-128r; *CsXV*, 5: 315.	Anónimo. 199, 288.
6318.*	'Partido de mi bevir',	11CG, fol 133v; *CsXV*, 5: 328.	Nicolás Núñez 104-08, 275, 286-87, 301-07.
6321.*	'Durmiendo estava el cuidado',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329.	Nicolás Núñez. 109-12, 289-90, 297, 299.
6322.*	'No puede sanar ventura',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329. 17*RJ, fol 4r; *CsXV*, 6: 300.	Nicolás Núñez. 109-12, 289.
6322.*	'No puede sanar ventura',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329. 17*RJ, fol 4r; *CsXV*, 6: 300.	Nicolás Núñez. Nicolás Núñez. 109-12, 289.

6323.* 'Dezime vós pensamiento',	11CG, fol 134r; *CsXV*, 5: 329-30. 17*OM, fol 4r; *CsXV*, 6: 294.	Anónimo. Núñez.	120-26, 166, 290, 297, 299, 302, 305-06.
6324. 'Para el mal de mi tristeza',	11CG, fol 134r-v; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 290, 302.
6325.* 'Muere quien bive muriendo',	11CG, fol 134v; *CsXV*, 5: 330.	Anónimo.	143-44, 201, 289, 302.
6340.* 'Por un camino muy solo',	11CG, fol 138r; *CsXV*, 5: 338. 17*RA, fol 4r-v; *CsXV*, 6: 295-96.	Nicolás Núñez. Nicolás Núñez.	68, 135-38, 285, 287, 301, 305.
6357. 'Nunca tan nueva manera',	11CG, fol 140v; *CsXV*, 5: 344.	Juan Pimentel.	32-25.
6362. 'Curo partida por medio',	11CG, fol 141r; *CsXV*, 5: 345.	Diego López de Haro.	256, 341, 350.
6376. 'Una en la vida',	11CG, fol 142r; *CsXV*, 5: 347.	Conde de Benavente.	325.
6404. 'Ved que puede hermosura',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	Cartagena.	39.
6427. 'La fe de amor encendida',	11CG, fol 145v; *CsXV*, 5: 355.	Quirós.	337.
6442. 'Muerto es ya, muerto señora',	11CG, fol 147r; *CsXV*, 5: 359.	Juan Manuel.	70.
6444.* 'Bevir yo sin ver a vós',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 205-06.
6445.* 'Y puesto que yo pudiesse',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez.	205-06.
6500. 'El gran dolor que me hiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	Rodrigo de Ávalos.	339.
6508. 'Como lumbre de farón',	1CG, fol 155r; *CsXV*, 5: 377.	Luis de Salazar.	60.
6520. 'Muy magnífico señor',	11CG, fol 156v; *CsXV*, 5: 379.	Quirós.	345.
6521. 'Porque contra el mal de amor',	11CG, fol 156v; *CsXV*, 5: 379-80.	Conde de Oliva.	345.
6557 'Cuan claro de conoscer',	11CG, fol 159r-v; *CsXV*, 5: 385-86.	Diego Núñez.	346.
6609. 'Vós, mi dios, por mi ventura',	11CG, fol 177r; *CsXV*, 5: 422.	Tapia.	39.
6610. 'Donzella de aquel dios mío',	11CG, fol 177v; *CsXV*, 5: 422.	Tapia.	39.
6631. 'La causa de mi passión',	11CG, fol 182v; *CsXV*, 5: 433.	Soria.	74.
6446.* 'Es dolor tan sin medida',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Anónimo.	201, 207-08.
6447.* 'Porque al triste que se parte',	11CG, fol 147v; *CsXV*, 5: 360.	Nicolás Núñez.	207-08.
6464. 'Tanto mi dolor me duele',	11CG, fol 149v; *CsXV*, 5: 365.	Quirós.	338.
6492. 'Sea señor arriscado',	11CG, fol 153r; *CsXV*, 5: 372.	Guevara.	342, 351.
6501. 'Si lo que yo respondiere',	11CG, fol 154v; *CsXV*, 5: 375.	Luis de Salazar.	339-40.

6556.	'Preguntaros yo a mi ver',	11CG, fol 159r; *CsXV*, 5: 385.	Anónimo.	346.
6621.*	'Estas oras rezaréis',	11CG, fol 179v-180v; *CsXV*, 5: 426-29.	Nicolás Núñez.	42, 162-63, 224-42, 301, 308, 317.
6622.*	'Señor, señor Fenollar',	11CG, fol 180v-181r; *CsXV*, 5: 429-30.	Nicolás Núñez.	243-48, 299-300.
6637.	'Tome vuestra megestad',	11CG, fol 183r-185r; *CsXV*, 5: 434-39.	Pinar.	105, 108.
6654.	'Quien encendió mis querellas',	11CG, fol 178v; *CsXV*, 5: 444.	Pinar.	74.
6684.	'Estava yo trasportado',	11CG, fol 196r-v; *CsXV*, 5: 461-63.	Francisco Carroz Pardo.	346.
6695.	'Cuando alguno quiere entrar',	11CG, fol 199r; *CsXV*, 5: 467.	Francisco Fenollete.	165.
6697.	'No se triste que me diga',	11CG, fol 199v; *CsXV*, 5: 468.	Francisco Fenollete.	174.
6707.	'De profundis he clamado',	11CG, fol 203v-204r; *CsXV*, 5: 476.	Gazul	44.
6715.	'Es una muy linda torre',	11CG, fol 206v-207v; *CsXV*, 5: 482-84.	Quirós	245.
6745.	'De sentir mi mal sobrado',	11CG, fol 217r-218v; *CsXV*, 5: 502-6.	Bachiller Jiménez.	43, 82.
	'De ver çerca el chamilote',	16RE, fol 16[illegible]r-v; *CsXV*, 6: 439.		
6752.	'Soñava que vi justar',	11CG, fol 222r-v; *CsXV*, 5: 512-14.	Tristán de Zúñiga.	246, 331.
6816.	'Las oras que son passadas',	14CG, fol 50v; *CsXV*, 6: 88.	Antonio de Velasco.	232.
	'Las vuestras calças senhor',	16RE, fol 161r-v; *CsXV*, 6: 439.		
6813,	'El sí, si el como no sé',	14CG, fol 15r; *CsXV*, 6: 79 .	Núñez de Quirós	87.
6834.	'No tardes muerte que muero',	14CG, fol 108v; *CsXV*, 6: 125.	Jorge Manrique.	339.
6909,	'Grandes cosas he passado'.	14CG, fol 187v; *CsXV*, 6: 195-96 .	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6910,	'Mirando el bien que perdí'	14CG, fol 187v; *CsXV*, 6: 196.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6911	'Nunca vi descanso cierto',	14CG, fol 188r-v; *CsXV*, 6: 196-97.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6912,	'Muy alto gran capitán,	14CG, fol 188v-189r; *CsXV*, 6: 197-98.	N. de Quirós (Sevilla)	87.
6919.	'Rey alto a quien adoramos',	14CG, fol 192r; *CsXV*, 6: 205-6.	Salazar.	43.
6987.	'Yo sin vós, sin mí, sin Dios',	11CG, fol 143v; *CsXV*, 5: 350.	Anónimo.	39.
7500.*	'Ya está muerta la esperança',	96NN, fol H4[illegible]; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	251.
7501.*	'Fue cresçiendo mi firmeza',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	251.
7502.*	'Mi passión a mi alegría'.	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7503.*	'En la firmesa se muestra',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7504.*	'Muy más rica fue mi muerte',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.

7505.* 'Más fuerte fue la passión',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7506.* 'Dio a mi vida mi tristura',	96NN, fol H5r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	252.
7507.* 'Castidad quedó çelosa',	96NN, fol H5r-v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7508.* 'Vedes aquí mi congoxa',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7509.* 'No pudo tanto trabajo',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7510.* 'Acabados son mis males',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7511.* 'Assí comiença y finece',	96NN, fol H5v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	253.
7512.* 'No da muerte por servicio',	96NN, fol H6v; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
7513.* 'Cerró tu muerte a mi vida',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
7514.* 'Más rica sería mi gloria',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	254.
7515.* 'No puede ya el alegría',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 87.	Nicolás Núñez.	255.
7516.* 'Con tu muerte mi memoria',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
7517.* 'Si tuviera la vida',	96NN, fol H7r; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
7518.* 'Con lo que acaba y comiença',	96NN, fol H7v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	255.
7519.* '¡Qué pena, más en tu pena!',	96NN, fol H7v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
7520.* '¡O si la morte matasse!',	96NN, fol I2 *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	256.
7521.* 'No te dé pena penar',	96NN, fol i3v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	257.
7522.* '¿Para qué es buena la vida?',	96NN, fol i3v; *CsXV*, 5: 88.	Nicolás Núñez.	83, 196-98, 256.
-----.* 'Norte de los mareantes',	35CG, fol 191v-192r.	Nicolás Núñez.	83, 196-98, 201, 257, 268.
----. * 'Tu firmeza (y) mi congoxa',	96NN, fol H7r.	Nicolás Núñez.	83, 193-95.
----. * 'Ya no puede más doler',	96NN, fol I3r.	Nicolás Núñez.	254.
		Nicolás Núñez.	257.

ÍNDICE DE PLIEGOS SUELTOS USADOS. [224]

Nº **Primeras palabras del Pliego suelto.**

45 'Las maldiciones dichas clara escura' (*Diccionario*, 45: 151-52. Colón, *Abecedarium*, núm 7723. ***BPO***: x-3-26). Rodríguez-Moñino cataloga este pliego suelto y los dos siguientes en la parte *I: Autores* bajo el nombre de Garci Sánchez de Badajoz.
4°, 2 hojas, letra gótica. [Toledo, Juan de Villaquirán, 1512-13].

46 'Las maldiciones dichas clara escura' (*Diccionario*, 46: 152. Bibliothèque National de Paris).
4°, 2 hojas, letra gótica, s. i. t. . [Toledo, Juan de Villaquirán, 1512-13].

47 'Las maldiciones dichas clara escura' (*Diccionario* 47: 152. ***PBNV***, I: 24-28; ***PBNV***, II: 99-100).
4°, 2 hojas, letra gótica.

178 'Égloga nuevamente trobada por Juan del Encina' (*Diccionario*, 178: 203-204 [203]. [***BNM***]. **19*JP**). Catalogado en la parte *I: Autores* bajo el nombre de Juan del Encina.
4°, 20 fols., letra gótica, a dos columnas.

464 'Aquí comiençan unas coplas que se dizen si te vas a bañar juanica'. (*Diccionario*, 464: 315. [***BPO***]: x-3-26. ***17*RJ***). Catalogado bajo el nombre de Rodrigo de Reinosa.
4°, 4 hojas, letra gótica, a dos columnas. [Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1515-20].

251 'Dechado de Colores. Cancionero de amadores y dechado de colores' (Diccionario, 251: 232. [***PBAM***]. El dechado de colores lo hemos cotejado en el facsímile ***PBAM***: 104-05). Catalogado bajo el nombre Melchor de Horta.
8°, 8 hojas, letra gótica.

654. 'Aquí comiençan ciertos romances con glosas y sin ellas'(*Diccionario*, 654: 397-98. ***PUP***, I: 48-56 [54-55]). Catalogado en la parte *II: Anónimos*.
4°, 4 hojas, letra gótica.

658 'Aquí comiençan diez maneras de romances con sus villancicos'. (*Diccionario*, 658: 399-400. ***BNM***: R / 2298). Anónimo.
4°, 4 hojas. Parece impreso sevillano de hacia 1530.

667 'Aquí comiençan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos auctores'

---

[224].- Indico el título, número y página tal como aparece en el *Dicccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Rodríguez-Moñino 1970). Después del número identificatorio, en negrita, cito las primeras palabras con que comienza el pliego; a continuación, entre paréntesis la identificación en el *Diccionario*, tras los dos puntos *(:)* doy la página del *Diccionario*. Inmediatamente después apunto diversas referencias en donde se encuentra dicho pliego.

(*Diccionario*, 667: 404. *PBC*, núm 308: 154-55 [155]. [*BNM*]: R / 3662). Anónimo.
4°, 4 hojas, letra gótica, ejemplar de Salvá.

668 'Aquí comienzan onze maneras de romances' (*Diccionario*, 668: 405. [*PBL*]).
4°, 4 hojas, letra gótica.

706 'Aquí comienza un romance del conde Guarinos' (*Diccionario*. 706: 423. ***PUP***, II: 273-280).
4°, 4 hojas, letra gótica.

707 'Aquí comiença un romance de un desafío entre don Urgel y Bernardo de Carpio' (*Diccionario*, 707: 424. *PUP*, I: 1-10).
4°, 4 hojas, letra gótica.

771 'Comiença el romance del rey Ramiro, con su glosa' (*Diccionario*, 771: 453. ***PUP***, II: 41-48 [41]).
4°, 4 hojas, letra gótica.

870 'Espejo de enamorados' (*Diccionario*, 870: 495-97 [496]. *Abecedarium*, núm. 12298. *PBC*, 98: 60-63. ***PBN***, I: 48-49 y 77-83; II: 216-248 [230-231. 243]).

879 'Fuera, fuera don Rodrigo' (*Diccionario* 879: 499. *Abecedarium*, núm. 13096).

885 'Glosa del Romance que dize' (*Diccionario*, 885: 502. *Abecedarium*, núm 12388. ***PBC***, 287: 144. ***PUP*** II: 121-24. *Cancionero de romances s. a.* fol. 157).
4°, 4 hojas, letra gótica.

936 'Libro en el cual se contiene cincuenta romances con sus villancicos y desechas' (*Diccionario*, 936: 527-28, *Abecedarium*, núm. 14870. ***PBC***, 291: 145-46).
4°, 4 hojas, letra gótica. Fragmento de un volumen mayor. Barcelona, por Carles Amorós, hacia 1525.

990 'Romance de Amadís y Oriana y otro del rey Malsín' (*Diccionario*, 990: 546. *Cambridge University Library*. ***17*RA***).
4°, 4 hojas, letra gótica. probablemente impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, hacia 1515-17. Perteneció a Carlos Nodier.

1007 'Romance de Durandarte con la glosa de Soria y otros diversos romances' (*Diccionario*, 1007: 552. *Abecedarium*, núm. 12498. *PBC*, 89, p. 56. *PUP*, I: 137-144 [142]. 20*DS).
4°, 4 hojas, letra gótica.

1011 'Romance de la mora Moraima' (*Diccionario*, 1011: 554. *Abecedarium*, núms. 12219, 13095. ***PUP***, I: 288-96. ***PUP***, I: 291-92. [*PUC*, 204: 108. *20*MM*).
4°, 4 hojas, letra gótica.

1035 Romance del rey Ramiro con su glosa' (*Diccionario* 1035: 565, Colón, *Regestrum*, núm. 4106)

1038 'Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar' (*Diccionario*, 1038: 566. *Abecedarium*, núm. 12379. ***PBNV***, III: 149-56 [151]. ***PBC***[, 251: 127-28. *PBNV*, I: 30-35 [34-35]; II: 153-54).
4°, 4 hojas, letra gótica.

1039 'Romances de rosa fresca con la glosa de Pinar' (*Diccionario*,1039: 567. ***PUP***, II: 273-280 [275]. ***PBC***, 251: 127-28. *Abecedarium*, núm. 12379. ***PUP***, II, 273-80 [277]).
4°, 4 hojas, letra gótica.

1051 'Romance que dize: Por la matança va el viejo por la tanza adelante' (*Diccionario*, 1051: 572. ***PUP***, II: 231-32).
4°, 4 hojas, letra gótica.

1072 'Síguense tres romances' (*Diccionario*, 1072: 581-82. ***PUP***, II: 153-60 [156]).
4°, 4 hojas, letra gótica.

UNIV. OVIEDO