

LOS POEMAS DE SÁNCHEZ TALAVERA Y MARTÍNEZ MEDINA EN 86* RL: SELECCIÓN Y TRANSMISIÓN* (Sánchez Talavera and Martínez Medina's Poems in 86*RL: Selection and Transmission)

Antonia Martínez Pérez**
Universidad de Murcia

Abstract: In the *Cancionero de Llavía* three poems are included, one of Sánchez de Talavera and two of Gonzalo Martínez de Medina, with the rubric of *dezires* in the *Collectanea's* Prologue. They can be considered «short», compared to the two long ones that precede them. The three of them share a series of common traits, whose analysis can shed light on the selection, as well as its transmission and meaning in the *Cancionero de Llavía*. Hence the documentary importance of these texts in 86*RL, with very complete versions, perfectly structured and with a unified thematic that provides relevant data in this regard.

Keywords: Textual criticism, Printed cancionero poetry, *Dezir*, Religious poetry, Didactic-moralizing poetry, Intellectualist poetry.

Resumen: En el *Cancionero de Llavía* se insertan tres poemas, uno de Sánchez de Talavera y dos de Gonzalo Martínez de Medina, con la rúbrica de *dezires* en el *Prólogo* de la colectánea. Por su extensión, pueden considerarse «breves», frente a la gran diferencia de longitud con los dos extensos que les preceden. Y los tres son coincidentes en una serie de rasgos comunes, cuyo análisis nos puede arrojar luz sobre la selección, así como su transmisión y significado en el *Cancionero de Llavía*. De ahí la importancia documental de estos textos en 86*RL, con versiones muy completas, perfectamente estructuradas y con una *unicidad* temática que aporta datos relevantes al respecto.

* Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i «Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas» (FFI2017-86313-P) y «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiados por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

** **Dirección para correspondencia:** Antonia Martínez Pérez. Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. Campus La Merced. 30001 Murcia (antonmar@um.es).

Palabras clave: Crítica textual, Poesía cancioneril impresa, *Dezir*, Poesía religiosa, Poesía didáctico-moralizante, Poesía intelectualista.

En el *Cancionero de Llavía* se insertan tres poemas, uno de Sánchez de Talavera y dos de Gonzalo Martínez de Medina, con la rúbrica de *dezires* en el *Prólogo* de la colectánea (Benítez Claros 1945). Por su extensión, pueden considerarse «breves», frente a la gran diferencia de longitud con los dos extensos que les preceden, como analicé en un trabajo anterior sobre la delimitación y el estudio de este corpus en 86*RL (Martínez Pérez 2020), que cuenta con un total de cinco especímenes, todos del siglo XV, de una veintena de obras de las que está constituido el *Cancionero*¹. Lo primero que llamaba la atención de este corpus era la gran versatilidad del género que permitía la integración, bajo esta denominación, de poemas de una configuración bastante divergente, en cuanto a la extensión (Chas Aguión 2016: 649). De modo que nos encontramos con textos con una estructura de una gran amplitud, con poemas casi independientes², como las *Coplas* de Jorge Manrique o la *Coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz, favoreciendo el desarrollo de conceptos graves y filosóficos. Y al mismo tiempo contamos con textos cortos, incluso de una brevedad extrema, pero intensos, remitiendo a una condensación del contenido, como el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez –el más corto de todo el *Cancionero*³, de tan solo tres octavas más una *finida*–; prototipo de la mayor aglutinación de ciencia teológica, en el que se condensa una crítica exacerbada y condicionamiento teologal extremos. Seleccionamos, pues, de este corpus, los tres *dezires*, por así decir, «breves», coincidentes en una serie de rasgos comunes, posiblemente por la procedencia de sus autores, presentes en el *Cancionero de Baena*, cuyo análisis nos puede arrojar luz sobre la selección, así como su transmisión y significado en el *Cancionero de Llavía*. Especialmente teniendo en cuenta que, en 86*RL, de «Dime quién eres tu grande anibal», solo se cuenta con otra versión mucho más reducida en el *Cancionero de San Román* (MH1); de «Señora muy linda sabed que os amo», solo otra versión en el *Cancionero de Baena* (PN1), pero sin la *Esparça e fin de la obra*; y que «Por desconoscentia se perdió la luz» es un *unicum* sin más versión. De ahí la importancia documental de estos textos en 86*RL, con versiones muy completas, perfectamente estructuradas y con una *unicidad* temática que aporta datos relevantes al respecto.

El cotejo de estas versiones se ve favorecido por formar parte de este *Cancionero* que ofrece un *corpus* poético didáctico-moral y religioso como objetivo claro y contundente. Como muestra la personalidad del antólogo, que ha seleccionado sus obras con un fin religioso-moralizante muy determinado, claro y concreto, e incluso dirigido a un auditorio femenino, acaso un «¿cancionero de mujeres?», como se interroga López Casas (2020), ofreciendo toda una serie de argumentos confirmativos a este respecto. La misma dedica-

1 Los textos y los cancioneros están citados de acuerdo a las convenciones de Brian Dutton (1990-91). Para el *Cancionero de Llavía* tenemos en cuenta tanto la edición de Rafael Benítez (1945), como el ejemplar del *Cancionero de Llavía* conservado en la Real Biblioteca del Escorial, con signatura 32-I-13 (1º), que contiene íntegramente todos sus folios. Para citar los textos del *Cancionero de San Román* (MH1) seguiré la edición paleográfica de Dutton, (1990-91, vol. I: 430-542).

2 Sobre esta cuestión de la amplitud del *dezir* castellano, como una obra casi independiente, indistintamente de su transmisión, aludiendo al *Cancionero de Baena*, *cf.*: Vicenç Beltran (2016: 529-530).

3 Exceptuando, claro está, las dos *esparças* de Juan Álvarez que, por definición, solo constan de una estrofa; y la *esparça* de Torroella.

toría del impreso a la noble, y se supone que virtuosa, dama doña Francisquina de Bardají y Moncayo da una buena pista en este sentido, encomiada por el compilador por ser «tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen» y presentada por tanto como modelo de virtudes a seguir. El *Prólogo* y *Tabla de materias* dan buena muestra de ello, en los que se ofrece el título de cada pieza y su autor correspondiente, y en ocasiones a quiénes van dirigidas las obras, proporcionando una información excepcional sobre su finalidad, estructuración y autoría. De modo que expone tanto la motivación como el procedimiento de selección, «en haver escogido de muchas obras cathólicas puestas por coplas, las más esmeradas e perfectas», y lo va explicitando (Benítez Claros 1945:1):

e haun la mayor gloria que yo de ello spero recibir será que por haver escogido una persona que tanto abulta en este reino, para que auctorizasse e diesse ressollo a la presente obra, siendo vuestra merced tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen, seré tovido a lo menos por hombre de buen juhizio, e quedo besando las manos de vuestra merced.

Es pues ya importante el camino recorrido al formar parte de la organización general del *Cancionero de Llavía*, del que obtienen una gran aportación documental a través de la estructura y la coherencia doctrinal del mismo, esencial en lo concerniente a la selección, transmisión y significado de estos poemas. Se crea, pues, una vía doble de información, como señala J.L. Martos (2013: 384), recíproca entre el poema y el Cancionero, muy fructífera:

L'anàlisi de la tradició textual s'ha de fer des d'una doble via, que es retroalimenta: a partir dels poemes individuals i des de l'anàlisi dels cançoners complets.

Información que, *a posteriori*, puede verse enriquecida por los elementos estructurales adicionales que estos *dezires* finales pueden aportar. En principio subrayar que los tres textos se presentan agrupados de manera consecutiva al final del *Cancionero*, seguidos tan solo del *Diálogo de Fray Gauberte*, tal y como se recoge en la *Tabla de materias*⁴:

I. *Un dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo* [86* RL-19; ID 0511].

Incipit: «Dime quien eres tu grande anibal».

II. *Otro del mismo gonçalo* [86* RL-20; ID 6005].

Incipit: «Por desconoscentia se perdio la luz».

III. *Un otro dezir de fernan sanchez talauera a vna dama fecho por dyalogo e concluye en virtud* [86* RL-21; ID 1664].

Incipit: «Señora muy linda sabed que vos amo».

Los tres son de corta extensión, «*dezires* breves», especialmente ante los dos extensos que le preceden en el impreso, y se sitúan de manera consecutiva, casi a modo de bloque, al final del *Cancionero*. Y es importante subrayar que son los únicos que presentan en su rúbrica el término de género «*dezir*», como lo hemos visto en la *Tabla de materias*, que de algún modo viene a adelantar una unificación de la que daremos cuenta. En principio los tres

4 Las rúbricas son asimismo de esta *Tabla de Materias*.

vienen a constituir un «prototipo» del género como de la manera más genuina nos los encontramos en el *Cancionero de Baena*. Los tres responden al carácter didáctico moralizante del *dezir* doctrinal cuatrocentista, de acuerdo con los parámetros de gravedad y el tono especulativo del mismo; y su estructura en el *Cancionero de Llavía* solo hace confirmar, tanto en la temática como en la forma, las características propias del género, tal y como se configura en su conjunto en esta primera parte del siglo XV; y los tres en bloque cubren todas las expectativas de su representatividad: un objetivo didáctico-moralizante y religioso básico, una cierta especulación socio-moral e intelectual y una finalidad conductual femenina grácil.

En principio los tres se estructuran en *maestría mayor*, adquiriendo, como en los poetas de Baena, una configuración propia, con una finalidad específica, constituyendo el «prototipo de la poesía científica de cancionero» (Beltrán 2016: 528-529). Tanto Talavera como Martínez Medina continúan una práctica intelectualista que –con una misma directriz moralizante, en una vasta y variada fenomenología de intercambio intertextual–, ejercitan una base filosófica y meditativa, manteniendo un claro propósito religioso, didáctico, moralizante y satírico, que ocupa un lugar significativo en la estructuración del poema. Temas teológicos o meditativos, con un *contemptus mundi* subyacente, en torno a la fugacidad de las cosas o la inconstancia de fortuna, la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras», con los que se podía persuadir de manera contundente y exitosa en la línea prevista.

Los dos autores de estos *dezires* cuentan con una considerable presencia literaria en el *Cancionero de Baena*, como se sabe, cantera importante de la que se nutre el *Cancionero de Llavía*. Aun así, solo el poema de Talavera está en *Baena*, mientras que los dos de Gonzalo no, pese a que su obra poética se encuentra prácticamente en su totalidad en él (Dutton, González Cuenca 1993). No hay duda alguna sobre la predilección del antólogo por ella, así como el interés y la difusión que experimentaba en ese momento; y, sin embargo, apenas si está inserta en otros cancioneros manuscritos o impresos⁵. La presencia, pues, de estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía* es de una importancia capital, tanto por constituir los dos únicos especímenes conocidos fuera del *Cancionero de Baena*, como por la luz que su estudio arroja sobre los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra, ofreciendo, en compendio, las claves religioso-didácticas y de información social de su poesía. Estos *dezires* entran a formar parte de un *microcosmos* intertextual plenamente concordante, perfectamente estructurado y con la unívoca finalidad religioso-dotrinal señalada, remarcando el componente religioso y espiritual que lo envuelve; tan decisivo y especialmente significativo en Gonzalo, que tal vez determinó la inserción en este *Cancionero de Llavía*.

Asimismo, la presencia de «Dime quién eres tu grande anibal» en 86*RL permite el cotejo con la versión mucho más reducida en MH1, lo que arroja una información esencial sobre la transmisión del texto, su filiación e interpretación. Así, antes de su inserción en el *Cancionero de Llavía*, debió de experimentar un proceso de transmisión considerable, que podría explicar, entre otras, la gran diferencia de extensión de los dos textos; e incluso la ampliación en *Llavía* de la rúbrica con la apostilla «contra el mundo», que explicita una variación

5 Según las referencias de Dutton (1990-1991, VII: 392), fuera del *Cancionero de Baena*, de Gonzalo Martínez tan solo encontraríamos estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*; y el otro testimonio que se incluye en el *Cancionero de San Román* (MH1), aparece en él atribuido a su hermano Diego.

importante incluso en el mismo tratamiento del tema, y que en cierto sentido lo vincula a la peculiar producción de Gonzalo Martínez. El cotejo entre ambas versiones ofrece una información esencial sobre su estructuración y autoría en *Llavia* (Martínez Pérez 2021a), puesto que el otro testimonio que se incluye en el *Cancionero de San Román* aparece en él atribuido a su hermano Diego. Y no presenta elementos de confirmación autorial, al tratarse de un manuscrito un tanto desestructurado, constituido por un «florilegio heterogéneo, escrito por varias manos con integraciones progresivas, cuyas secciones codicológicas no son fáciles de identificar» (Tomassetti 2015: 56). En MH1 el *dezir* se muestra en una versión mucho más breve, en la sección que agrupa ejemplos de las creaciones de *dezires* de diferentes poetas, que van de los números 236-281, un total de 46; y, aunque 22 de ellos provienen de PN1, como ya hemos señalado, no es el caso de este *dezir*, que no está inserto en *Baena*. En este manuscrito forma parte del conglomerado señalado de *dezires* de diferente procedencia, lo que genera un desplazamiento de la perspectiva autorial a un plano secundario, y conlleva una notable reducción de los ejemplos que integran la obra de cada poeta.

Por su parte en *Llavia* este *dezir* consta de 8 coplas más una *Conclusión*, frente a esta versión reducida en MH1, de 4 coplas más la *finida*. Se duplica en coplas del *Cancionero de San Román* al de *Llavia*, en concreto se amplía en este último con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavia*; más la *ffinida* o *conclusión* en ambos. Pero lo más significativo es que esta diferencia de extensión va acompañada de cierta variación en los contenidos y en el tono del poema, que redirige su sentido hacia otra vertiente y, sobre todo, se muestran unos rasgos particulares de Gonzalo que permiten su filiación, frente a la insegura de *San Román* a su hermano Diego. Como mostré en un trabajo anterior, no hay una duplicidad diferencial del texto en las estrofas comunes, pero sí en las no concomitantes (Martínez Pérez 2021b); versiones, pues, que podrían tal vez encontrarse en los *corpora* de dos autores diferentes, especialmente si son con frecuencia mezclados como ocurre con los hermanos Medina, situados en el lirismo espiritual y religioso de su estirpe (Chas Aguión 2018). Pero, pese a la confusión autorial y la gran variación de extensión, lejos de distanciar estas dos versiones, más bien las aproxima en las coplas concomitantes, y las reconduce, a través de las coplas no coincidentes, a una complementariedad temática.

En «Dime quien eres tu grande anibal» Gonzalo Martínez ofrece un rasgo de su peculiar estilismo en las intensas listas de «casos ejemplares», –de las que también había mostrado su maestría en *Baena*–, núcleo temático del *dezir* aquí presentado y que aparecen de forma conspicua en la obra de Medina; cuya fuente fundamental –señalada por el mismo en su *dezir* 338 y puesta de relieve por Menéndez Pelayo (1944: 403)– es *De Casibus Principum de Boccaccio*. Un apoyo en estos casos del pasado –tanto históricos como mitológicos y, de estos, tanto clásicos como bíblicos– para justificar y dar validez a temores para el futuro. A continuación, Medina exhorta a sus contemporáneos a olvidarse de las glorias de este mundo y a preocuparse por las del otro. En este sentido presenta ya en sus *dezires* en *Baena* a los más grandes personajes de modo inoperante, ante la nimiedad de las cosas mundanas porque todo perece, como ellos mismos, por muy grandes que hayan sido (*dezires* 337, 339, 338, 340, etc...). Bien adoctrinado en el tema en el *Cancionero de Baena*, donde había llevado a cabo la más amplia convocatoria de grandes héroes y personajes de la antigüedad, en

una extensa composición de 22 coplas en octavas más una finida, Gonzalo lo practica una vez más en *Llavia*. Con los mismos personajes históricos y en la misma línea de un *ubi sunt* intensivo y contundente. Se trata de una pieza más de estas caídas de las figuras ejemplares:

Dime quién eres tú, grande Aníbal,
Alexandre, Julio, Darío e Pompeio,
Hércules, Archilles, Pirrus, Asdrúbal,
Príamo, Héctor, Judas Machabeo,
Dándalo, Thauro, el gran Zebedeo,
Catho, Gulies, otrosí Jasón,
Salamón, Vergilio, e otros que son
en las historias pintadas que leo (vv.1-8).

Exactamente el mismo recurso repetitivo de reproducción compacta de estos grandes personajes y héroes de la historia, pasada y contemporánea, o la mitología antigua, y las referencias bíblicas. Pues bien, en el cotejo con la versión reducida en MH1 lo más significativo es que esta diferencia de extensión va acompañada de cierta variación en los contenidos y en el tono del poema, que redirige su sentido hacia otra vertiente y, sobre todo, se muestran unos rasgos particulares de Gonzalo. Las tres estrofas intercaladas aquí, en el impreso de *Llavia*, le otorgan un matiz diferenciador al poema, amplían la versión, trasladando la interrogación de los grandes personajes y sus proezas (*ubi sunt* generalizado), a incidir en lo que ha sido de ellos o lo que les ha ocurrido, en cuestiones más cotidianas y comunes, y en el momento presente, profundizando en tales acontecimientos. De la grandilocuencia de sus evocadores nombres afamados en la historia, a la concreción de su situación cotidiana, de la materialidad de lo obtenido y perdido. Nada ha perdurado, ni los estados, ni las joyas, o palacios, incluso los *dezires*, o sus hazañas o sus grandes hechos, nada se ha mantenido, ni de nada les ha servido. Parece que estas estrofas reconducen el poema hacia lo más próximo y cotidiano. Además, ahora el poeta inquiere a un hipotético «amigo» sobre las preguntas que ha realizado. Se pasa, pues, de la interrogación abstracta y retórica del *ubi sunt* –sin necesidad por tanto de respuesta inmediata–, a una interpelación directa a «ese amigo», que lleva a un estadio más concretizador y cercano la pregunta inicial. El asombro emitido por el poeta, –incrédulo ante esta situación, y por lo tanto insistente en interpelar: «¿que dizes?» –, aumenta la tendencia a la proximidad, así como la alusión a «la tu pregunta»; y conduce a un cierto *diálogo imaginario*, sin lugar a dudas ausente en el *dezir* de *San Román*:

Amigo que dizes que la tu pregunta
si bien cathares se viene juzgada
la cosa finida & que poco multa
no deue ser en tanto preciada
todo es sueño & cosa pesada
de tierra somos a tierra tornamos
los bienes e males que obramos leuamos
da questa ta breue & corta jornada (vv.25-33).

En esta copla inicia la respuesta correspondiente a todo lo preguntado retóricamente con anterioridad. De acuerdo con el tema predominante de este *dezir*, «contra el mundo y sus vanas maneras», el poeta insta a que no se aprecie lo que no es importante, todo es nimiedad, incluso todos esos «reyes que oyste» no existen, sino que más bien somos «cosa cayda».

En este *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia* el poema está reconducido en su amplitud hacia una proximidad propia del *Cancionero*, tal vez con la perspectiva de selección indicada por López Casas, cuando señala la elección de autores o sus poemas lo más alejados de la «complicación retórica», como sucede con los textos aquí insertados de Juan de Mena o de Íñigo de Mendoza, de un estilo más sencillo y un carácter práctico (López Casas 2021: 146-147). Asimismo la combinación del *audivitas* clásico con la cercanía de lo popular es subrayada por Dorothy Severin (2005), a la hora de interpretar el éxito que tuvo el extenso poema de Fernán Pérez de Guzmán de *Vicios y virtudes* –con el que se inicia 86*RL–, tanto en cancioneros manuscritos como impresos (Severin 2005: 240):

Notamos que las rúbricas denotan claramente los distintos grupos de coplas con sus varios temas. Esto nos permitiría sospechas que *Vicios y virtudes* habría sido popular porque su mayor defecto sería también su mayor virtud. Es decir, presentaría al lector estrofas citables sobre un gran número de tópicos morales y políticos. Las estrofas incorporaron tanto aforismos bien conocidos de autores clásicos, como refranes populares. En suma, la obra ofrecía una vena de oro en tanto que compendio de citas que se podrían memorizar y repetir.

Es evidente que este primer *dezir* de Medina se beneficia de su inserción en un impreso como 86*RL, perfectamente localizado y documentado, en el que se reiteran los temas y rasgos esenciales del conjunto de sus *dezires* en el *Cancionero de Baena*, que a modo de *amplificatio*, como se ha visto en las listas de casos ejemplares, se desarrollan en él. Pero que al mismo tiempo el *Cancionero de Llavia* también se ve enriquecido con el «intelectualismo» y una cierta reflexión indagatoria que suele envolver a su producción poética en *Baena*. Así en sus dos *dezires* en *Llavia* se observan conceptualizados, perfectamente definidos y explícitos, los perfiles de un adoctrinamiento sociopolítico y religioso propio de Medina, a través del manejo de estos recursos literarios, sometidos a su interés didáctico-moral; e incluso a su intencionalidad política, como se ha llegado a interpretar (Fraker 1966a y 1966b; Córdor Orduña 1986). Está presente el análisis especulativo que Gonzalo plantea en sus *dezires*, con temas vinculados a la teología nominalista, entre otros, la soberanía absoluta de Dios, conectada con el tema de la Predestinación, en cuanto que Dios es libre respecto a sus criaturas y actúa con total gratuidad en su salvación (vv. 61-64). O como el planteado en la *Conclusión* del *dezir*, en el que se puede observar un elogio de la vida contemplativa⁶, que, como subraya Fraker, es una contraposición a la vanidad de las glorias mundanas. Así el mismo recurso de las caídas de figuras ejemplares, con las que se abre el poema, es interpretado por Fraker como una manera de oponerse a la gloria mundana con una forma

6 Jerónimo, amigo, el predicante,
Bernardo, Francisco en la su mongía,
cree que viven en más alegría
sin temor de llamas e fuego quemante (vv. 65-68).

de vida más excelente (1966b: 200). Se sitúa en este sentido a Medina en una religiosidad cercana a la marcada por la corriente de la *devotio moderna*, basada en el esfuerzo por reanimar a los laicos y al clero con la vitalidad espiritual, extraída con los antiguas enseñanzas de los padres latinos; subrayando la impotencia de la mente humana y la necesidad de una fe simple (Fraker 1966b: 206-207).

Es de destacar en Medina –en este nuevo sentido político-religioso–, la desconfianza en la razón, en una fortuna astralmente determinada, para sustituirla por la idea de la absoluta soberanía de Dios en su creación, pero ello también implica que los males del mundo sobrevienen y existen con permiso de dicha providencia. Crítica exacerbada y condicionamiento teológico que toma mayor contundencia en el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia* –sigue «Otro dezir del mesmo gonçalo martinez». Pese a su brevedad, en este *dezir* se aglutina la mayor cantidad de ciencia teológica; o tal vez la negación de la práctica de la misma, puesto que en cierta medida queda censurado el deseo indagatorio, exhorta a dejar tal actuación, que puede pecar de soberbia (vv.1-4). Este es uno de los temas más importantes en el pensamiento de Medina, la desconfianza de la especulación, el deseo de limitar el alcance de la razón al confrontar los datos de la revelación, que en cierto modo también está presente en el *Cancionero de Baena*. Es una actitud de soberbia, poder y riqueza no son más que una consecuencia, tanto más insegura cuanto que depende de la mudable fortuna. Se intenta persuadir al buen cristiano para que no pierda su alma contaminada por ella, pues ha sido la causa de los mayores males y las penas del infierno: «el grand Lucifer en llamas ardientes» (v.16). Es evidente que se trata de un *dezir* tan corto pero a la vez tan contundente contra la razón en la cuestión religiosa; deja muy claro aquí –como en la mayor parte de su obra– que el razonamiento intelectual no resuelve tales cuestiones, como la ininteligibilidad de los misterios y la incapacidad de la razón para efectuar cualquier escrutinio. De modo que, a través de estos poemas, se puede vislumbrar el pensamiento teológico de Medina cercano a la nueva tendencia religiosa de la *devotio moderna*, que en cierta manera viene a cumplir los ideales nominalistas, como subraya Fraker: la docta ignorancia, el biblicismo, la libertad de Dios ante sus criaturas (1966b: 217); y al mismo tiempo lo ejercita en el plano político.

El inmovilismo que persigue se ha evidenciado en el hecho de que, a través de la crítica de los males morales, en realidad se ataca a quienes se oponen al monarca y su sistema sociopolítico, buscando en la rebeldía al rey la causa del desorden institucional. En este sentido las vanidades de las cosas mundanas, y por tanto el desprecio del mundo y sus bienes, puede asimismo querer incidir en la inoperancia de todo esfuerzo por proponerse ascender o cambiar de papel social, y el interés de que todo quede en su estado actual. Su misma recurrencia al sueño, tan presente en el barroco, mostraría la inutilidad de querer cambiar nada, puesto que, como todo es aparente, transitorio –como el mismo sueño–, no merece la pena el esfuerzo para intentar transformarlo, la muerte lo igualaría todo y por lo tanto se busca el inmovilismo total⁷. Incluso el recurso del *dezir* anterior, las listas de los casos

7 Nos encontramos con una seña más de identidad de su estilismo con el recurso al «sueño», que de un modo sutil aparecía en *Baena* y que aquí constituye una de las particularidades que le han sido atribuidas directamente a Gonzalo Martínez, y cuyas huellas se dejan sentir hasta el barroco. En este sentido son citados por Lapesa (1957: 230) los versos de Gonzalo en este *dezir* («*todos los imperios e glorías que ovimos, / [son] como sueño e sombra que passa*»), como antecedente de los del Marqués de Santillana, al hablar asimismo de glorias mundanas caducas, como destino común de los hombres:

ejemplares, tendría también una función evidente, en relación con su postura sociopolítica, en cuanto que se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, seguros y durables. Por lo tanto, la inserción de estos dos *dezires* de Gonzalo en el *Cancionero de Llavía* son de una vital importancia, no solo por constituir la única versión, completa de uno y la mitad del otro, que se tiene de ellos, sino por reproducir y fundamentar su peculiar estilismo, tal y como se había conformado en el *Cancionero de Baena*.

Se seleccionan sus *dezires* en esta línea de su representatividad, y tal vez en Medina no cabe una segunda opción más «asequible» por así decir, en este *Cancionero*, como sí se podría haber ejercitado en la elección de textos de otros autores, como ya lo hemos mencionado a propósito de Juan de Mena o de Íñigo de Mendoza (López Casas 2021: 146-147). Por el contrario, este segundo *dezir* de Medina, por sí mismo, representa cerrazón y un cierto oscurantismo, este *unicum* que parece serlo no solo por su edición, sino probablemente por su exacerbada concentración teológica e incluso de estilo en este *Cancionero*. Tal vez por ello su presencia aquí sea todavía más importante y explicada por Benítez cuando lo señala, citando las palabras de Baena en su *Rúbrica*, de «omne muy sutil e intrincado en muchas cosas e buscador de sotiles invenciones» (Baena, *Rúbrica*, 1993: 587), mérito por el que sería afamado y estaría aquí presente.

La misma aportación enriquecedora, y con la misma estructura y alcance, nos encontramos en el tercer *dezir* breve señalado en el *Cancionero de Llavía*, el de Fernán Sánchez de Talavera: «Señora muy linda sabed que os amo». Es el más extenso de los tres, compuesto de diez coplas de dodecasílabos en octavas, pero manteniendo la misma combinación de rima ABAB: BCCB en estrofas doblas (Rodado y Crosas 2016: 687). Lo interesante del *dezir* es que, aun manteniendo las mismas características intelectualistas y didáctico-moralizantes que hemos señalado para los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina, ahonda en la vertiente por así decir «femenina» del *Cancionero*, ejercitando tal propósito a través de la temática amoroso-cortesana. Destacado representante de la aportación del *dezir* intelectualista a la poética cuatrocentista, Talavera, justo en el *dezir* aquí seleccionado, podría parecer que se aleja más de esta práctica con la temática indicada. Pero un análisis minucioso del mismo nos muestra que, efectivamente, se desarrolla una relación de requerimiento amoroso, pero puesta al servicio, no del disfrute del amor, sino de la fustigación moral. El autor exhorta a la Dama a que no ceda a la petición del caballero ante tal requerimiento, presentando las ventajas de no hacerlo y, por el contrario, la penalización de sucumbir. En este sentido, estaría cerca del poema moral anterior de D. Íñigo de Mendoza, las *Coplas a las mujeres* (ID 0271 86*RL-10), en el que presenta una doble vertiente, según el proceder adecuado o no de las mujeres. Así ofrece 12 estrofas en alabanza de las buenas, y 12 en vituperio de las malas,

Así como sombra o sueño
son nuestros días contados...
... quanto vistes, queanto ví,
fantasmas fueron e antojos.

A continuación Lapesa (1957: 230) cambia al *Cancionero de Baena*, para seguir mostrando la incidencia sobre este tema. Señala su famoso *dezir* 340 –al que ya hemos aludido–, para seguir ilustrando sobre la presencia del sueño en sus textos:

quanto más avemos tenemos más poco,
assí como sueño e sombra de luna; (vv.187-188).

indicando, con estilo sencillo y directo, cuál debe ser la conducta a seguir, promoviendo la virtud de las mismas y por lo tanto constituyendo un manual conductual, tanto desde los ejemplos a seguir como a evitar. En el *dezir* pues se produce esta severa amonestación a la dama para que no caiga ante las alabanzas del enamorado; sino que lo rechace con contundencia, e incluso altivez e indiferencia, pues, como expresa, «quien cree al varon / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X, 7-8). Así, la solemnidad de la dama en sus respuestas y la solidez moral, religiosa e intelectualista en las argumentaciones de su rechazo, hacen ver al enamorado cómo el enemigo que le puede hacer perder la honra e incluso arrastrarla a la condenación eterna, encarneciéndose el debate.

En este sentido Amor, así como Muerte, Fortuna, etc., también eran fuente inagotable de matices moralizantes, con los que se intentaba un adoctrinamiento con desarrollos temático-formales influenciados por la retórica. En definitiva, es muy evidente la singularidad del *dezir*, su clara divulgación y su estructuración perfectamente encuadrada, dentro del marco amoroso-cortesano, pero en la línea de los *dezires* con clara intencionalidad religioso-moralizante. Su intelectualismo venía perfectamente acreditado por su autor, maestro en estas lides; pero al mismo tiempo la reprimenda de la dama al caballero por su intento de seducción, es grácil y expresiva, las razones de su rechazo, sentidas, pues no le lleva a ello la posible altanería de la *Belle Dame sans Mercy* (Le Gentil 1981, Vol. I: 499 y ss.), sino la pérdida de su salvación, con unas argumentaciones de sólida base religiosa y moral, lo que la dota de un sentimiento humano fácilmente comprensible. La elección de este poema para finalizar el *Cancionero* está, pues, en perfecta armonía con el tono del mismo, sigue su predicamento religioso y moral, pero teniendo en cuenta su orientación hacia las nobles damas, eligiendo, del Talavera intelectual y filosófico, un poema menos metafísico, sino uno de los cuatro *dezires* con los que utiliza a Amor para recriminar a las damas el sucumbir ciegamente ante sus requerimientos. Este carácter parenético también se conserva en el extenso poema con el que se cierra el *Cancionero*, el *Diálogo de Fray Gauberte*, elogiando Benítez Claros (1945: XXIV) la elección de Llavía al terminar con dos diálogos de amonestación esta recopilación:

Los razonamientos finales de Fernán Sánchez Talavera y Fr. Gauberte cierran el Cancionero con dos diálogos hábilmente elegidos. Una doncella antes, y un joven caballero después, van a recibir la postrer amonestación. El meditabundo y sentencioso Talavera pone el hábito pardo de su pesimismo sobre la carne de una muchacha intacta. Fr. Gauberte, sin levantar la vista, deja caer a gotas de seis versos, la más áspera de las reconvenciones. El espíritu que animó a Ramón de Llavía a componer su Cancionero, no pudo hallar nada mejor con que acabarlo.

Es, pues, evidente que la selección de este *dezir* es plenamente premeditada, se amonesta tanto a la doncella, como después al joven caballero de un proceder erróneo; y con el diálogo de ambos se da la oportunidad de una respuesta y se les implica en el comportamiento a tener en cuenta. «Señora muy linda sabed que os amo» viene pues a cubrir esta parte grácil y «femenina» por así decir de la compilación, pero con clara amonestación moralizante.

Una cuestión importante a dilucidar, en cuanto a la transmisión del poema, es la importancia de esta versión en 86*RL, que en cierto modo moderniza y a veces reorga-

niza el sentido del verso. Respecto al manuscrito, el texto impreso es más cuidadoso y ofrece una lectura más correcta y completa. Esta consideración ha sido puesta de relieve por Briam Dutton quien indica de este *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera «Señora muy linda sabed que os amo» que «La versión impresa es sorprendente (sic) buena», con respecto a la inserta en PN1 (Dutton y González Cuenca 1993: 410). Asimismo el hecho de que en *Baena* no esté la *esparça* nos pone sobre la pista de que no pertenezca a este *dezir*. A esta versión impresa que se le ha ido asignando la *esparça*, en un trabajo reciente muestro los elementos que la disocian de este, puesta ahí sencillamente para cerrar la caja de escritura.

Una de las primeras muestras de más calado que manifiesta la disociación entre la *esparça* y el *dezir* de Talavera es su contenido, que claramente se contrapone a él. El mensaje de la *esparça* exhortando a la dama a que disfrute de los gozos del amor, sin preocuparse por los contratiempos, está en desacuerdo con el contenido del poema en 86*RL. Aquí queda más confusa esta idea y, sobre todo, se opone al mensaje expresado en el *dezir* de amonestación a la dama, para que no sucumba ante el requerimiento del enamorado. Por el contrario, en el cotejo de esta *esparça* con la versión que se da en BM1 vemos que el mensaje es el mismo, y por lo tanto la filiación más coherente, en cuanto que en ambas se insta a la dama a que ceda ante los requerimientos del enamorado.

Pero, pese a esta contradicción del mensaje emitido en la *esparça* con el *dezir* precedente, lo cierto es que el hecho de que Briam Dutton, en las ediciones del *dezir*, no desvincule esta *esparça* del *dezir* de Talavera –aun evidenciando la autoría de Pere Torroella– ha contribuido a que se siga manteniendo una cierta confusión al respecto.

Dutton constata la pertenencia de esta estrofa a Torroella, indicando que en BM1 se le atribuye a él (ID3626) (1993: 412). No obstante, cuando edita esta versión en *Llavia* le asigna el mismo identificador, con dos partes [ID1664, 86*RL-21 y 86*RL-21D], al *dezir* y a la *esparça* (Vol. V: 7-8); e incluso señala literalmente que esta *esparça* es una «Desfecha de 1664: 86*RL-21D» (Vol. VII: 160), que aquí la considera anónima. Así lo mantiene en la edición del *Cancionero de Baena*, señalando que, tras la última copla del *dezir*, «viene al final la desfecha ID3626» (1993: 412); y así lo tuvo que considerar también *Llavia*, como lo señala López Casas, «El hecho de que no figure en la tabla también induce a pensar que para *Llavia* formaba parte de la obra de Talavera» (2020: 157). Se la considera, pues, parte del *dezir* o al menos no hay pronunciamiento sobre su vinculación veraz o no con el *dezir*, lo que sí hacen los editores posteriores de Torroella, como Francisco Rodríguez, quien señala que la diferencia que se da en la versión de esta *esparça* en BM1 y 86*RL se debe a una interesante reelaboración métrica entre los versos 5-9:

86*RL
Esparça & fin dela obra

Haue con los hombres paz
& batalla con los vicios
e quantos **puwieres** faz
plazerer & **beneficios**

BM1
Sparça del mesmo

Ave con los hombres paç
hi batalla con los vicios;
a quantos **puwieres** faç
plaszierer hi **beneficios**,

(jamás se pierden serucios)
ca si alguno es ingrato
en muy poco viene vno
 que lo paga de **consuno**
todo junto en vn rato

(.....)
ca si por ventura alguno
 es ingrato,
quando no piensas vient uno
 en un rato.

Subraya Rodríguez que este esquema métrico con quebrados, en una *esparça* de 9 versos, es inédito en la poesía castellana, y que por ello tal vez sea lo que justifique que en 86*RL se dé una reelaboración en los últimos versos para regularizar los tetrasílabos (2011, I, 146-147). Será la misma idea de bloque y completar página la que sitúe esta *esparça* tras el *dezir*, pero sin vinculación directa con él, sino como poema independiente.

Y ahondando en esta idea de bloque, habría que extenderla igualmente a la introducción de estos tres *dezires* en el impreso, el de Talavera y los dos de Gonzalo Martínez. Es importante subrayar que los poemas están dispuestos en dos columnas, y constan todos de estrofas de ocho versos, y con la tendencia de cuatro estrofas por plana, quedando contrapuestas simétricamente. E incluso con esta misma estructura, antecede a estos tres *dezires* – los dos de Gonzalo Martínez de Medina y este de Talavera– la extensa composición de *La coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz de Sevilla [86*RL-18; ID 0116], de 53 octavas; con lo que se mantiene una misma caja de escritura en una gran extensión del *Cancionero*. De hecho, «Señora muy linda sabed que os amo» comparte el folio 89r con el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez de Medina (Martínez Pérez, en prensa), este *unicum* tan breve que ocupa justo la columna de la izquierda y se contrapone con las mismas octavas de dodecasílabos al *dezir* de Talavera, que completa el versos del folio, cuyo hueco final lo cubriría esta *esparça* que hemos señalado atribuida erróneamente al poema. Colocada así al final de un folio en *versus*, encaja perfectamente en el hueco del impreso y queda conformado el folio 89r-v. De este modo, el *Diálogo de Fray Gauberte* (ID 6006, 90r-97r), con una estructura estrófica distinta y visiblemente diferenciadora –con 197 estrofas de seis versos y dos quebrados–, se distancia de estas estructuras e inicia separadamente el folio 90 –con la *Rúbrica, Razonamiento de fray Gauberte del monge con el cauallero sobre la vida venidera*–, hasta el final del libro.

Así es lógico pensar que el interés en cerrar espacios en blanco –o sencillamente el equívoco al cerrarlos– es lo que llevaría a situar en el folio *versus* la *Esparça e fin de obra*, tras el *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera, y, por ello, que quede vinculado a este autor, cuando en realidad no es así. Es, pues, una razón más para seguir pensando que se trata de una adición errónea del impreso, y que viene a completar el espacio del folio; con ello el conjunto de los tres *dezires* queda perfectamente cerrado. La coherencia y la perfección de la versión de «Señora muy linda sabed que os amo», indicada anteriormente, respecto al manuscrito, remite a la tónica general del *Cancionero de Llavía* que suele presentar las versiones más completas, y de mayor claridad en la expresión. Así, por ejemplo, se ha puesto de relieve a propósito de las *Coplas de Jorge Manrique*, versión catalogada por Benítez como indispensable por la «pureza con que se conservan» (1945: XXIII). Asimismo, *La coronación de Nuestra Señora*, otro *dezir* del corpus, presenta su versión más larga en *Llavía*; puesto que el otro testimonio existente, concretamente en PN6, solo contiene casi una tercera parte de las

coplas; ofrece 19 del total de 53 en 86*RL. O la misma *Confesión rimada de Fernán Pérez de Guzmán*, con el total de sus 189 coplas y, como señala Díez Garretas, el texto en 86*RL «es más conservador y cuidadoso» (2014: 32). Por tanto podemos concluir que no se trataría de un caso aislado este *dezir* de Talavera, sino que parece un proceso más generalizado en el *Cancionero de Llavía*, en el que son otros más los que se versionan aquí de manera más completa.

Esta idea de coherencia y perfección es evidente que presidiría la selección de estos *dezires* en armonía con el elitismo del *Cancionero de Llavía*, impreso religioso, que se abastece básicamente de un corpus reiterativo y limitado de poemas; con una continuidad temática y formal que proporciona una gran información sobre los *dezires* aquí insertos. Y los tres, perfectamente conectados en el «microcosmos intertextual» del *Cancionero*, muestran la gran habilidad de sus autores en la construcción del *dezir* y su estilismo. Disfrutaban de su elitismo selectivo, afamados y con una certificación autorial clara y contundente fuera de PN1. La copia en bloque de los tres, en una homogeneidad temática y formal, les permite beneficiarse de toda la contextualización externa indicada; y mostrarse estos *dezires* como un grupo poético, que mantiene la continuidad literaria y la coherencia doctrinal de 86*RL.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAN, Viçenc (2016): «Poesía cortesana». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 444-998.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael (ed.) (1945): *El Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- El Cancionero de Ramón de Llavía*, Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º). Consulta microfilm.
- El Cancionero de San Román*, edición on-line de la Real Academia de la Historia: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=67> (febrero 2019).
- CÓNDOR ORDUÑA, María (1986): «La obra de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Baena*», *Revista de Literatura*, 48, 315-349.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2016): «Poesía cortesana. (“Los decires”)». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 649-667.
- (2018): «Diego y Gonzalo Martínez de Medina. Escollos biográficos»: *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*. Berlín: Peter Lang, 75-94.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús (2014): «La *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 3, 1-131.
- (2016): «Descripción codicológica del *Cancionero de Martínez de Burgos* (MN23 y MN33). Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 7329 y ms. 11151», *Descripciones codicológicas. Cancioneros Impresos y Manuscritos*. MARTOS, Josep

- Lluís (coord.). Alicante: Universidad de Alicante. Consulta: <http://www.cancioneros.org/adjuntos/MN23-MN33.pdf> [Consulta: 02/06/2020]
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV:c.1360-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 9 vols.
- DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso adrid*: Visor.
- FRAKER, Charles (1966a): *Studies on the Cancionero de Baena*, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 1966a.
- (1966b): «Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the Devotio Moderna», *Hispanic reiew*, XXXIV-3, 197-217.
- LAPESA, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- LE GENTIL, Pierre (1981): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Genève-Paris : Slatkine, 2 Vols. (reimpresión ed. de Rennes 1949-1953).
- LOPEZ CASAS, Maria Mercè (2020), «Materialidad y estructura de un temprano cancionero colectivo incunable (86*RL)», *Revista de Poética Medieval*, 34, 131-158.
- (2021): «Los poemas de 86*RL, criterios de selección y relación con otros incunables poéticos: variación y variantes», *Criticón*, 141, 133-156.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (2020): «Los decires del *Cancionero de Llavía*: delimitación y estudio del corpus», *Revista de Poética Medieval*, 34, pp.131-158.
- (2021a): «La poesía de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía*: de la variación al testimonio único», *Criticón*, 141, pp.157-176.
- (2021b): «La estructuración de los dezires de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Ramón de Llavía y de San Román*». SIMÓ, Meritxell (coord.). “Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”. Creació, recepció i representació de la literatura medieval. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 577-591.
- (en prensa): «Variantes y variaciones del *dezir* de Fernán Sánchez Talavera en el *Cancionero de Llavía*: la “esparça y fin de obra” (ID3626 e ID 1664)».
- MARTOS, Josep Lluís (2013): «*STEMMATA CODICUM* i filologia material: eines i mètodes per a la fixació textual de la poesia de cançoner?», *eHumanista/IVITRA*, 4, 383-393.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol.1.
- RODADO, Ana y CROSAS, Francisco (2016): «La métrica del *Cancionero de Baena*». GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.). *Historia de la Métrica Medieval Castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 670-698.
- SEVERIN, Dorothy (2005): «Política y poesía en la corte de Isabel la Católica». PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed). *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Marquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 239-248.
- TOMASSETTI, Isabella (2015): «Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de san Román* (MH1)», *Studi Romanzi*, XI, 53-74.
- TORROELLA, Pere (2006): *Obra Completa*. ARCHER, Robert (ed.). Catanzaro: Rubbetino.
- (2011): *Obra Completa*. RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco (ed.). Barcelona: Editorial Barcino.

PERFIL ACADÉMICO-PROFESIONAL

Antonia Martínez Pérez es Catedrática de Filología Románica en la Universidad de Murcia. Sus líneas de investigación giran en torno a los textos medievales y su literatura: historiografía genérica, traducción de textos literarios; así como literatura de viaje, literatura de inspiración urbana, y poesía de cancionero, sobre los que ha publicado diversos libros y trabajos científicos. Ha participado y organizado asimismo numerosos Encuentros Científicos Nacionales e Internacionales, dentro de diversos proyectos de Investigación I+D. Entre sus aportaciones más recientes cabe destacar libros como *La transformación de la Lírica Francesa Medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (S.XIII)*, Universidad de Granada, 2013; así como traducciones de textos literarios medievales, *Rutebeuf*, Gredos, 2002; o el último sobre los *Versos de la Muerte. Robert le Clerc d'Arras y Adam de la Halle*, Disbalelia, 2016. Centrada en la actualidad en poesía de cancionero, especialmente en el *dezir*, ha publicado recientemente sobre este tema en Revistas de reconocido prestigio como *Cultura Neolatina*, *Poética Medieval*, *Filología Románica*, y *Literatura medieval*, entre otras, en el marco del Proyecto de Investigación *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas*.

Fecha de envío: 15-06-2022

Fecha de aceptación: 17-01-2023