

Literatura medieval hispánica

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26
miscelánea 13

Director de la colección: Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente

El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza

El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual

El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar

Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)

Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela

Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE

Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín

Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)

Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco

Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.

Literatura medieval hispánica
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21_17R)
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (<i>Confesión del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	

Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. ^a ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	1125
CARINA ZUBILLAGA	

FIGURAS FEMENINAS Y MUERTE EN UN POEMA DE ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO
Universidad Complutense Madrid

A Paco Lobera

Resumen: Con motivo del fallecimiento del rey Enrique Tercero de Castilla en plena juventud, en 1407, varios son los poetas que escriben cantos de lamentación o alabanza. Entre los autores destaca el *planctus* que a la figura del rey dedica Alfonso Pérez de Villasandino, poema en el que cobran protagonismo tres dueñas, es decir, tres figuras femeninas, siguiendo la tradición grecolatina de las mujeres como principales actantes ante los hechos luctuosos. Estos poemas se reunirán hacia 1445, en el primer *Cancionero* castellano, conocido por el nombre de su recopilador, Juan Alfonso de Baena.

Palabras clave: *Dezir*, dueñas, *plancto*, muerte, visión.

Abstract: On the occasion of the death in 1407 of King Enrique Tercero de Castilla in his youth, several poets wrote songs of lamentation or praise. Highlighted among these authors is the *planctus* that Alfonso Pérez de Villasandino dedicates to the figure of the King, a poem in which three *dueñas*, that is, three female figures, take center stage, following the Greco-Latin tradition of women as principal actants before tragic events. These poems were compiled *circa* 1445, in the first Castilian *Cancionero*, known by the name of its compiler, Juan Alfonso de Baena.

Keywords: *Dezir*, *dueñas*, *plancto*, death, vision.

Varios son los poemas dedicados a la muerte del rey Enrique III de Castilla, que tuvo lugar el 27 de diciembre de 1407, si bien ha de tenerse en cuenta que el Año Nuevo por aquel entonces, se contaba a partir de la Navidad. Estos *dezires*

fueron escritos, entre otros, por Diego de Valencia, Vélez de Guevara o Juan Alfonso de Baena. Pero el *plancto* compuesto por Alfonso Álvarez de Villasandino, autor de mediados del siglo anterior que había comenzado sus andaduras poéticas en gallego (hacia el año 1400 se inicia su obra en castellano) destaca con luz propia:

Puede discutirse si la obra de Villasandino hoy disponible permite caracterizarle o no como un prodigio de fecundidad teniendo en cuenta que la escribió a lo largo de un medio siglo; [...] Sin embargo, pese a sus innegables rarezas, ni existe compilación más rentable para los historiadores de la poesía más antigua de la corte castellana de tiempos postalfonsíes [...] ni hay poeta cancioneril del que hayan llegado más de dos centenares de composiciones. [...] un cuarto de siglo después de la probable fecha de su muerte [...] los versos de Villasandino seguían gozando de fama y reconocimiento (Mota, 1995: 408-409).

Al acontecimiento solemne de aquel fallecimiento real se unía la circunstancia emotiva de ser Enrique III un monarca tan joven, ya que nació en 1379. Fue hijo de Juan I y Leonor de Aragón. Su precaria salud le valió el sobrenombre de «el Doliente» y a su muerte tan sólo contaba con 27 años, aunque ciertamente su breve reinado fue bastante rico en aconteceres políticos¹.

Se ignoran las causas de un desenlace tan temprano. Aunque su apodo resulte suficientemente expresivo, y a pesar de que en las biografías se hablaba de «muerte repentina», cuando estaba preparando una guerra contra el Reino Nazarí, lo cierto es que la salud del rey, siempre delicada, había experimentado en sus últimos meses un deterioro imparable:

su muerte en plena juventud, a los 27 años; el comienzo de sus enfermedades a los diecisiete años: su delgadez y debilidad, su mal color y su carácter melancólico e irritable nos autorizan a pensar que Enrique III fue tuberculoso y murió a causa de dicha enfermedad (Ruiz Moreno, 1946: 124).

Por otra parte, Pérez de Guzmán señala factores como cambios en el rostro y dificultades en el lenguaje. Estudios contemporáneos concluyen que Enrique debió padecer alguna enfermedad, probablemente de carácter neurológico, que sería de evolución lenta pero presentando cuadros clínicos cada vez más frecuentes y con gran deterioro orgánico en cada uno de ellos (Pérez de Guzmán, 1953: 700).

1. Entre otras disposiciones, el rey promulgó edictos en contra de la violencia hacia los judíos (1391); inició la colonización de las Islas Canarias (1402) y apoyó las pretensiones pontificias de Benedicto XIII.

De manera que, ante un acontecimiento de tal envergadura, el ceremonial obligado adquiriría todas las variantes posibles del duelo:

Los funerales eran objeto de un complicado ritual que aumentaba en función de la calidad del muerto, llegando a límites inusitados cuando éste era un miembro de la Familia Real. En estos casos extremos de altos dignatarios, el luto y el dolor debían hacerse patentes en todos los ámbitos (Porrás Gil, 1993: 11).

Entre dichas manifestaciones, un importante capítulo venía constituido por los poemas mortuorios, alabando las cualidades del finado, llorando su pérdida o encomendando su alma. Eran los *planctos*, herencia de antigua procedencia latina, que contribuían a la solemnidad del recuerdo, y que los poetas áulicos se apresuraban a componer. Pues bien, Alfonso Álvarez de Villasandino, en un poema necrológico-laudatorio dedicado a la muerte del rey, se remonta a unas imágenes de abolengo clásico como marco y entorno para construir su *plancto*. Se trata de tres figuras femeninas correspondientes a «tres dueñas», un paralelo con una serie de trilogías de mujeres procedentes de la mitología que se ubican en la zona última de la vida del hombre, a ambas orillas de la laguna Estigia. Las de mayor protagonismo son, sin duda, las diosas del Destino, las Moiras o Parcas (Cloto la hilandera, Láquesis la tejedora y Átropos la que corta el hilo de la vida), pero en las riberas del Aqueronte², profusamente descritas en el Libro VI de *La Eneida* también habitan las Greas; las Erinias; las Furias y las Gorgonas (Couceiro, 2012: 451). El simbolismo del número tres es permanente y la presencia mayoritaria de mujeres alrededor del momento de la muerte es habitual, por no decir inexcusable. Esa triple representación femenina, compañera de hechos luctuosos, recoge en el siglo xv fuentes cercanas en el tiempo, como el mundo artúrico (las tres hadas/doncellas de la saga del Grial) pero también muchas veces remite a textos de la Antigüedad, tanto desde referencias griegas³ como incluso desde la simbología cristiana de los ángeles, donde muchas veces coinciden el número y las características. Asimismo, la triple imagen femenina no solo aparece en la literatura sino que está presente en una serie de iconografías de la tradición clásica que, literariamente, van a reconvertirse en un momento dado, en otro concepto de figuras de mujer, en paralelo con las plañideras (Couceiro, 2012: 451n), sin olvidar la frecuente representación cristiana del Calvario, con tres mujeres al pie

2. Las aguas del Paso al Inframundo son mencionadas indistintamente, desde Homero y Hesíodo, como laguna Estigia o río Aqueronte.
3. Ferécates en *Metallica*, describe el reino de Plutón como un «país de las doncellas» (MOROCHO GAYO, 1993, pág. 386).

de la Cruz⁴. La cadena desde lo medieval puede rastrearse, como digo, en las doncellas que acompañaban al rey Arturo en su último viaje pero también, como ejemplo más relevante, en la *Danza de la Muerte* castellana, en la que dos doncellas —o esposas— acompañan a la Muerte protagonista⁵:

Esta mi danza traye de presente
 Estas dos doncellas que vedes fermosas,
 Ellas vinieron de muy mala mente
 A oír mis canciones, que son dolorosas.
 Mas non les valdrán flores e rosas
 Nin las conposturas que poner solían,
 De mi si pudiesen partir se querrian,
 Mas non puede ser, que son mis esposas.

(*Danza de la Muerte*, vv. 65-72)

A lo anterior hay que añadir esa vacilación genérica que viene desde antiguo, entre el «Genio de la Muerte» (masculino) y «La Muerte», propiamente dicha (femenina), que hace difícil delimitar si esa o esas figuras, cuya misión consiste en conducir el alma hasta «la otra orilla», en paralelo con Caronte pero también con la entidad de Thánatos, desde la visión clásica, o bien con la Muerte *sensu stricto* o diablo dantesco desde el cristianismo, pertenece a uno u otro sexo. Igual que los ángeles (cuya identidad sexual da tanto que hablar). Y es que, aunque el *Genio de la muerte* que acabo de mencionar, en la tradición clásica, parece tener carácter masculino —y no solo en Grecia, sino también en vías etruscas— (Díez de Velasco, 1988: 377), y desde luego Thánatos está definido como varón, tenemos por otra parte a Iris, mensajera de Juno, que tiene la potestad de poder cortar el último cabello de unión vital, en una evidente cercanía simbólica con la tercera Parca —Átropos— que es quien de manera mayoritaria, troncha el hilo de la vida. Es decir, dos figuras femeninas directamente relacionadas con la Muerte:

ergo Iris croceis per caelum roscida pennis
 mille trahen sua ríos aduerso sole colores
 deuolat et supra caput astitit. 'hunc ego Dite

4. La iconografía cristiana representa muchas veces un grupo de mujeres, generalmente tres, la Virgen María, María Magdalena y María Salomé, que presencian la Crucifixión de Cristo, el Descendimiento, o incluso el Entierro (en el que estos personajes femeninos se suelen identificar como planideras).
5. En esta misma área de prevención hacia las figuras femeninas con imagen funesta, recuérdese el *Tratado contra las badas* atribuido a Alfonso de Valladolid.

sacrum iussa fero teque isto corpore soluo:
 sic ait et dextra crinem secat, omnis et una
 dilapsus calor atque in uento vita recessit.
 (*Aeneida*, IV, 700-705)

Es sumamente interesante, pues, rastrear esa constante presencia femenina en las manifestaciones de duelo, pero además, hay un punto de interés añadido que, como acabo de mencionar, se manifiesta en una ampliación de duda genérica, de vacilación sexual. Nuestro tristemente desaparecido Víctor Infantes, en su magnífico estudio sobre las *Danzas de la Muerte*, dedica un especial apartado a esta presencia femenina procedente de las fuentes clásicas reconvertida en dueñas, plañideras o sirvientas que adquieren cualidades de personificación simbólica: «El carácter sexual del personaje [la Muerte] suele venir revestido de todos los atributos y símbolos con los que la tradición lo ha ornamentado [...] pero sin la evidencia de su condición masculina o femenina» (Infantes, 1997: 272). Y es que tanto en los poetas de *Cancionero* como en sus émulos posteriores, y un siglo más tarde, en los renovadores petrarquistas, se presenta una serie de coincidencias alrededor del papel que ciertos personajes femeninos protagonizan en los momentos inmediatos a la muerte y, después de que esta tiene lugar, en el área del Paso al Inframundo, para los clásicos, o en el camino hacia la Vida Eterna para los cristianos.

Todo lo anterior se instala, poéticamente hablando, en la larga tradición del *plancto* (en sus variantes de «planto» o «llanto»), focalizando la imagen de la presencia femenina, algo que puede encontrarse con frecuencia en las letras castellanas contemporáneas a Villasandino:

La palabra *llantos* se muestra de uso común en la documentación castellana medieval en contextos asociados a la vivencia de la muerte. *Fazer lloros y llantos* por los muertos es expresión que acogen reiteradamente las crónicas medievales. Se designaban así unas prácticas de duelo en las que, según podemos apreciar, la matriz léxica del llanto irrumpe con plena capacidad nominativa [...] en lo que afecta al campo de las agencias rituales, se hace significativo el protagonismo femenino (Muñoz Fernández, 2009: 109).

En efecto, en autores como Enrique de Villena: «e llaman aquel plancto imbolo e las mugeres que lo cantan llámanle recaherrichen. E por significar aquello dize que fazían sus llantos» (Villena, 1994); *Tristán de Leonís*: «Esta doncella fazia el /mayor planto mas cruel que omne /vio fazer a vna sola persona & ja mas ella plañja & lloraua ansi / mala mente commo ya jamas /Nunca fizo muger & tristan commo vio el planto fuese contra ella & dixo» (Corfis (ed.), 1995);

La Teseida: «después que sopieron la nobleza de aquellas dueñas y la causa del su planto, houieron mucha piedad de las ver en tan gran tormento». (Gerli (ed.), 1991); «E a las dueñas a las quales fuyste ocasión de duelo e llanto, será el tu cuerpo dado para que dél fagan a todo su plazer e así la tu soberuia, que al responderme fue desdeñosa, será abaxada» (*Ibid.*); «nascidas asi commo en el desierto o /en los montes & las cosas pastoriles /disrumpidas. & rrasgaron sus uestiduras /& llantearon de grand llanto /& pusieron çenisa sobre su cabeça /& cayeron sobre la cara en tierra /& clamaron fasta el çielo» (*Biblia romanceada*, 1995); «E la rreyna doña maria su muger con las dueñas fizo tan gran llanto que vos non podría omne contar quan grande era» (*Crónica de Sancho IV*, 2004); o Pedro del Corral: «E dueñas e donzellas de la cibdad fazían tan grand llanto qual nunca fue fecho por onbre que moriese» (Corral, 2001). Pero incluso antes de la eclosión cancioneril, el motivo aparece en varios casos, como en este fragmento de un *Anónimo* del año 1350:

commo quier que asaz ovo muertos
E alli veriades muchos llantos
& duelos por muchas altas duennas
& donzellas
& por otras asaz presonas

Y ya en el propio *Cancionero de Baena*:

Dolorosas voces davan
las que de aquí partían,
unas donzellas choravan,
otras grand planto fazían.
Chamando: «¡Qué negra vía!»
De la montaña partía.

(Fernández de Gerena, *Poesía*)

La presencia, pues, de mujeres representadas como hadas, doncellas o dueñas en grupos de dos o tres vemos que se mantiene a lo largo de toda la tradición medieval. Destacaré tres ejemplos en el *Cancionero de Baena* aludido, pertenecientes a Ruy Páez de Ribera, y asimismo, dedicados a Enrique III, en los que, como en Villasandino, se focaliza la alcurnia de las mujeres:

Llorad conmigo las grandes
duennas que avedes marido & fijos
(Páez de Ribera, *Poesía*)

y que, en vía de comparación, se remite a fuentes ovidianas, ahora con la triple figura añadida de las Gorgonas:

Asi recordado / mire do sonaua
 el clamoso duelo / e ui quatro duennas
 cuyo aspecto / muy bien demostraua
 ser quasi deessas / o magnas personas
 vestidas de negro / e alas tres coronas
 llamando ala muerte / con tantas querellas
 que dubdo si fueron / tamannas aquellas
 que ouidio toca / delas tres gorgonas.

(Páez de Ribera, *Poesía*)

En el tercer ejemplo de Ribera se añade la descripción de un paisaje propio de la entrada al Hades grecolatino, que no solo proviene de Virgilio, sino que está presente en Dante: «bollia là giuso una pegola spessa, /che´naviscava la ripa d’ogne parte» (Dante, 1998: 408-409), ahora en paralelo con toda una tradición europea de aguas infernales que hierven, y cuyos antecedentes castellanos más directos se encuentran en Juan de Padilla, que habla de «hedor sulfúreo» en *Los doze triumphos de los doze apóstoles*. En cuanto a las presencias en vía femenina, se ofrecen cuatro personificaciones, dos de las cuáles, «Dolençia», «Vejez», «Destierro» y «Pobreza», están en Virgilio: «pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus» (*Eneida*, VI, v. 275):

de un lago firviente, espantoso,
 turbio, muy triste, mortal, dolorido,
 oí quatro dueñas faziendo roído,
 estar departiendo a muy grant porfia [...]
 e lleguéme al lago sin otra pereza
 por les preguntar en qué porfiavan,
 e ellas me dixieron que assí les llamavan:
 Dolençia e Vejez, Destierro e Pobreza.

(Páez de Ribera, *Poesía*)

Antes de entrar en el comentario específico del *Dezir* de Villasandino, veamos cómo este mismo motivo de las tres dueñas, dedicado al mismo destinatario, Enrique III, aparece en otro par de ejemplos, asimismo incluidos en el *Cancionero de Baena*. El primero pertenece a Diego de Valencia y se advierte que los tres elementos simbólicos que portan las dueñas ostentan el mismo triple significado: la Corona, la Espada y la Cruz. El esparto —que también estará en Villasandino—,

así como la Cruz *de palo*, remiten a los materiales innobles que se utilizaban frecuentemente en los duelos⁶, en este caso, ¿quizá como símbolo de una Corona degradada?:

Por ende declaro, la dueña primera
que trae corona de esparto muy vil; [...]
la dueña segunda que trae espada.[...]
la dueña tercera, su gesto de reina
que traía cruz de palo en sus manos...

(Diego de Valencia, *Poesía*)

En el segundo ejemplo, el *Dezir* a la muerte del rey Enrique, de Juan Alfonso de Baena, el simbolismo queda bastante más diluido, por lo que, aunque la Corona sí aparece representada por la figura de la reina, la Iglesia sólo esta veladamente sugerida por esas «preces e inojos», y la Justicia aún mucho más diluida, por la mención a Diego López de Estúñiga, que era a la sazón el Justicia Mayor del rey. Además, el número de las doncellas aquí queda indeterminado por la cláusula «las otras» o bien por «las dueñas ancianas»⁷:

La reina muy alta, plañendo sus ojos,
de lágrimas cubre su noble regaço,
las otras doncellas se fagan retaço
los rostros e manos e tomen enojos;
las sus vías sean por sendas de abrojos,
vestidas con luto de roto pedaço,
las dueñas ancianas la tomen de braço
e lloren con ella de preces e inojos.
[...]

En pos de los dichos, el noble Almirante,
luego responda con boz espantable;
e Diego López con boz honorable...

(Juan Alfonso de Baena)

6. Páez de Ribera también se detiene en este tipo de detalles ásperos, en una expresiva imagen: vestidas de duelo, las caras rompidas, / coronas d'esparto e sogas çeñidas, / descaldas e rotas e descabelladas, / e tristes, amargas e desconsoladas, / e huérfanas, solas, cuitadas, perdidas. (*vid. supra*).
7. Cabría señalar que en las estrofas cinco y seis de este mismo poema, Baena construye una condensada *Danza de la Muerte*, por medio de una serie de enumeraciones: «Los otros señores assaz de Castilla / llorando muy fuerte se llamen cuitados / vasallos, fidalgos, obispos, letrados, / doctores, alcaldes con pura manzilla, aquéstos con otros llamando: '¡Mesilla!' / e guayen donzeles, sus lindos criados».

De manera que Villasandino hereda una dilatada tradición en lo que se refiere a ese marco escénico de las tres dueñas afligidas frente a la muerte. Vayamos ya pues, al *Dezir* motivo-vector de estas páginas. Con respecto a la forma estrófica, tanto los dos últimos poetas citados como el propio Villasandino utilizan para sus *planctos* respectivos la misma formulación en versos de Arte Mayor. El poema aparece, como ya dije, en el *Cancionero de Baena*, en nueve coplas (72 versos), precedidas de una presentación a cargo del propio recopilador cancioneril:

*Este decir fizo el dicho Alfonso Alvarez quando el dicho Señor Rey
Don Enrique finó en la cibdad de Toledo el domingo de Navidad
del año de mil e quatrocientos e siete, el qual decir es muy bien fecho
e de sutil invención; e adelante de este dicho dezir están otros dezires
los cuales tratan del dicho finamento del señor Rey.*

Frente a la noticia que certifica la fecha, eso sí, por perífrasis, el poeta entra en una especie de estado intermedio del ánimo, al acudir a uno de los tópicos retóricos más frecuentes: el sueño o —como en este caso— la visión⁸, combinando muy hábilmente el frío dato cronístico con la evanescencia de lo soñado o imaginado. Tres mujeres —tres dueñas— lamentan la pérdida del rey Enrique:

La noche terçera de la Redempçion
del año de mill quatroçientos e siete
;non sé en qual guisa mis manos apriete!
tan grant pavor ove de una vision,
que vi, en figura de revelacion,
a tres dueñas tristes que llanto fazían,
que en los semblantes biudas paresçían,
cubiertas de duelo e tribulacion. (vv. 1-8).

Estas dueñas ofrecen un triple valor simbólico: el Reino, representado por la Corona; la Justicia, representada por la Espada y la Iglesia, representada por la Cruz.

En la segunda estrofa, podemos advertir el mismo simbolismo que ya vimos en Valencia y Baena. En este caso, Villasandino pinta con crudeza la escena en la

8. Junto con el sueño, la visión es un recurso de primer orden para las literaturas medievales, a partir, tanto de las fuentes clásicas como de las bíblicas. En este sentido, debe recordarse que Hypnos (el Sueño) es hermano de Thánatos (la Muerte).

que no falta la sangre, el óxido, las heridas del rostro, costumbre ésta inveterada de la época, que aún permanece vigente en algunas tradiciones orientales⁹:

La una traía corona de esparto,
su cara fermosa rompida e sangrienta;
la otra una espada desnuda, orinienta,
la mançana ayuso, quebrado el un quarto;
la otra gemía como dueña en parto,
teniendo en sus manos una cruz de palo.
E ivan diziendo: «¡Ay, mundo vil, malo,
de tus movimientos me quito e me parto!» (vv. 9-16).

El poeta es consciente enseguida del alto linaje de las tres damas, lo que le permite hincar la rodilla ante ellas para inquirir la causa de tamaña aflicción. Frente a la estrofa anterior, Villasandino —que no deja de mencionar la alta alcurnia de las dueñas—, desecha las manifestaciones gestuales para destacar ahora el llanto como máximo culmen del dolor:

Yo quando las vi, maguera llorosas,
sentí que eran dueñas de muy alta guisa,
e con reverençia, como quien se avisa,
finqué los finojos diziendo: «Fermosas,
¿qué nuevas son éstas atán dolorosas,
o por quién fazedes llanto tan esquivo,
o cómo diré allí donde bivo,
cuáles son los nombres de tales tres cosas» (vv. 17-24).

La reina viuda, Catalina de Lancaster¹⁰, es la primera en responder, pero llama la atención que, en esos momentos tan dolorosos, junto al lamento por la pérdida de su marido, acuda como duelo comparativo al prosaico hecho de tener que utilizar a partir de ese momento, una vajilla vulgar, en vez de la lujosa que

9. «Assí que algunos había que non querían comer nin beber fasta que morían, e otros que se mataban con sus manos, e otros que tanto ponían el duelo en el corazón que perdían el seso, e los que menos desto fazían mesaban los cabellos, e tajabanlos e desfazían sus caras, cortándolas e rascándolas». Comprobamos cómo en este texto aparecen asociadas al duelo dos acciones bien definidas, mesar cabellos y arañar el rostro» (MUÑOZ FERNÁNDEZ, 2009).
10. Catalina de Lancaster contrajo matrimonio con Enrique III en 1388. Al morir el rey, ejerció la Regencia de Castilla (junto con su cuñado, Fernando de Antequera), durante la minoría de edad de su hijo, el futuro Juan II, de apenas un año de edad.

acostumbraba, lo que, más allá de la figura simbólica, junto a la queja por su nuevo estado, no deja de parecer una concesión a lo meramente material:

La primera dixo con muy grant manzilla:
 «¿E tú non me ves que só la muy triste
 doña Catalina que tú ayer viste
 assaz consolada reina de Castilla?
 E agora me vees llamando: «¡Mesilla!»
 Perdí mi marido, mi Rey, mi señor:
 assí que jamás bivré con dolor
 poniendo mi mesa sin rica baxilla» (vv. 25-32).

Aunque dada la época, podría tener una explicación coherente, como señala Porras Gil:

en el siglo xv, el concepto del mundo y del hombre había entrado en una fase de profundo cambio, y mientras seguían presentes valores como la muerte y el más allá, comenzó a verse un deseo de no desprenderse de la tierra. [...] Precisamente en la medida en que el hombre empezó a sentirse más de la tierra, sus temores sobre la muerte crecieron. No obstante, el gran peso medieval existente dio como resultado la convivencia del hombre del s. xv con ambas posturas (Porras Gil, 1993: 15).

El *dezir* presenta a continuación la intervención de la segunda dueña, cuya mano empuña la espada real. De nuevo destaca la queja personal, ya que indica cómo, con la pérdida del rey, su misión se verá relegada a lugares alejados del boato de Palacio, por lo que, como en el caso anterior, la tristeza se bifurca entre lo ilustre del hasta ahora su cometido y el desagrado que le produce abandonar la Corte¹¹:

La segunda dixo: «Yo só la Justiçia,
 señera e amarga, sin todo abrigo,
 perdí mi pilar, mi Rey, mi amigo,
 que me sostenía sin toda malicia;

11. Se trata de una inversión del tópico literario que supone estar en contra de la vida de la ciudad para volcar alabanzas acerca de la misma en pueblos o lugares pequeños y apartados. En el siglo xvi, Fray Antonio de Guevara, en su *Menosprecio de la Corte y alabanza de aldea*, llevará esta idea al punto literario más alto de la época..., por más que nunca acabe de sonarnos sincera dicha alabanza.

agora, cuitada, toda mi cobdiçia
 es ir a bevir a yermos estraños
 bien como vevía fasta los veinte años,
 salvo si se enmienda alguna avariçia» (vv. 33-40).

La representante de la Iglesia, de la que además se señala de manera concreta la ubicación, puesto que se trata de la Catedral toledana, en la que tendrá el rey su sepultura definitiva, se refiere al hecho de la defensa del monarca en favor de las pretensiones pontificias de Benedicto XIII¹²:

En voz dolorida, con gesto lloroso,
 La tercera dixo, hablando muy quedo:
 «Yo soy la Iglesia grande de Toledo,
 a quien apartaron de su buen esposo,
 e agora me quieren casar e non oso
 al casamiento dezirle de non,
 porque los que vienen de contra Aviñón
 afirman al novio por muy generoso» (vv. 41-48).

Lo cierto es que a pesar de los llantos y las *rompidas de cara*, la lectura entre líneas no deja a las tres dueñas en muy buen lugar, porque no parece muy propio mezclar la pena de la pérdida de quien tanto significaba para el Reino y para los súbditos, con mayor causa, sin duda la reina; para la Justicia —en este caso, la Portadora de la Espada—; o para la Iglesia, más preocupada al parecer por la comprometida e inestable situación del Papa Luna que por el alma del rey muerto. De hecho, hay que destacar que ninguna de las tres mujeres hace alusión a la salvación del alma del rey ni hay en sus palabras nada semejante a una oración, lo que, dada la época, no deja de parecer sorprendente.

Una vez concluidas las intervenciones de cada una de las dueñas, el poeta toma de nuevo la palabra en las tres estrofas finales. Partirá de un intento de *consolatio*, que algunas veces... rechina un poco, ya que eso de «la gentil Reina casada con su buen hijo» es como si remitiera al mito de Edipo y Yocasta, lo que podía ser un exquisito plato para los psicoanalistas actuales.

12. A la muerte de Clemente VII, en 1394, Pedro de Luna fue elegido pontífice, tomando el nombre de Benedicto XIII. Francia se opuso a este nuevo papa de Aviñón que había mostrado no ser tan manejable como sus antecesores, y que además era súbdito de la Corona de Aragón, En 1398 Francia retiró su apoyo político y financiero a la sede papal de Aviñón y se presionó a Benedicto XIII para que renunciara, a lo que el declarado antipapa se negó alegando que su renuncia supondría un daño irreparable para la Iglesia.

E, desde la causa vi tan declarada,
 muy bien entendí las dueñas quién eran,
 e díxeles: «Señoras, los que desesperan
 perescen e pierden la gloria otorgada;
 e vos, gentil Reina, quedades casada
 con vuestro buen fijo, lindo Rey don Juan,
 por quien las Españas vos adorarán
 e así biviredes servida e loada (vv. 49-56).

En la siguiente estrofa, la alusión al «gentil Infante» personifica a Fernando de Antequera, hermano del rey finado, que será designado rey de Aragón en 1412, por el *Compromiso de Caspe*. Villasandino parece romper una lanza por el florecimiento en Aragón de una Justicia verdadera:

A vos, la Justicia, de Dios mucho amada,
 buscado vos tengo un noble marido,
 el gentil Infante, de bondat guarnido,
 con quien vos devedes tener por onrada;
 edesque con él viéenvos juntada
 de todas las gentes seredes temida:
 Pues non vos quitedes de aquesta partida
 Que muy necesaria nos es vuestra estada (vv. 57-64).

El *Dezir* finaliza con una sutil encomienda a la Iglesia para que se ponga al lado de Benedicto XIII, mencionado por perífrasis como la «clara luna», en referencia al sobrenombre por el que pasó a la historia:

E a vos, poderosa Iglesia, doctada
 por uno de dos que son en el mundo,
 load el primero, tomad al segundo,
 pues viene la cosa por Dios ordenada,
 que ya conteçió alguna vegada
 perder su gran lumbr e el sol por fortuna.
 Pues, dueña, gozávos con la clara luna,
 que de vuestro estado non se pierde nada (vv. 65-72).

Villasandino recoge pues, toda una herencia literaria: el *plancto*; el simbolismo de los objetos; las recurrencias grecolatinas; el dato histórico e incluso deja salir de manera sibilina alguna de sus querencias políticas. Como bien dice el epígrafe de presentación, en el *Cancionero de Baena*, «el cual dezir es muy bien fecho e de

sotil invención», pienso que estamos ante un poema perfecto en su construcción por equilibrio y por estructura, si bien hay críticos que lo acusan de rigidez versal, pero al fin y al cabo, se trata de *Coplas de Arte Mayor*, y los oídos coetáneos estaban más acostumbrados que los nuestros a esa dureza rítmica, que tampoco hay que olvidar que tuvo una muy feliz descendencia cancioneril, hasta que a un campechano burgués de Barcelona se le ocurrió importar desde Italia aquellas mágicas once sílabas que cambiaron para siempre la poesía española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAENA, Juan Alfonso de (1993), *Cancionero de Baena*, Brian Dutton, Joaquín González Cuenca (ed.), Madrid, Visor.
- BLACK, Robert G. (ed.) (1995), *Sumas de la historia troyana de Leomarte*. BNM 9256, Robert G. Black, *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (Madison).
- CORFIS, A. (ed.) (1995), *Cuento de don Tristán de Leóns*. *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (Madison).
- CORRAL, Pedro (2001), *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*, James Donald Fogelquist (ed.), Madrid, Castalia.
- COUCEIRO, María del Pilar (2012), «Vigencia de los personajes trasmundales grecolatinos en la poesía bajomedieval y renacentista», en Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.), *España: líneas y pautas*, pp. 451-463.
- DANTE ALIGHIERI (1998), *Inferno*, Tommaso Di Salvo (ed.), Zanichelli, Bologna.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco de Paula (1988), *El origen del mito de Caronte. Investigación del paso al más allá en la Atenas clásica* (2 vol), Col. Tesis Doctorales, Madrid, Universidad Complutense.
- FERNÁNDEZ DE GERENA, (véase *Cancionero de Baena*, cit.)
- GERLI, Michael (ed.) (1991), *Traducción de la Teseida de Boccaccio*, *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (Madison), 1991.
- INFANTES, Víctor (1997), *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- LAZAR, Moshé, PUEYO, Francisco Javier y ANDRÉS, Enrique (eds.) (1995), *Biblia romanceada*, *Hispanic Seminary of Medieval Studies* (Madison).
- MOROCHO GAYO, Gaspar (1977), «La edad de oro en Hesíodo y en la comedia antigua», *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 28, 85-87, pp. 377-388.
- MOTA, Carlos (1995), «Villasandino en su posteridad», en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Vol. III), Granada, pp. 407-420.

- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2009), «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)», *Cuadernos Historia de España*, 83, Buenos Aires, pp. 107-140.
- PÁEZ DE RIBERA, (véase *Cancionero de Baena*, cit.)
- PEDRAZA, Juan de (1997), «Danza de la Muerte», en *Autos sacramentales desde su origen al siglo XVII*, ed. de Eduardo González Pedroso, cotejada con la edición crítica de Nicolás González Ruiz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. 5-17.
- PÉREZ DE GUZMÁN, F. (1953), *Generaciones y semblanzas*, vol. 68, ed. BAE, Madrid.
- PORRAS GIL, María Concepción (1993), «El concepto de la muerte a finales de la Edad Media», *Boletín de la Institución Fernán González de Burgos*, 206, pp. 9-17. Burgos.
- RUIZ MORENO, A. (1946), «Enfermedades y muertes de los reyes de Asturias, León y Castilla», *Cuadernos de Historia de España*, VI, Buenos Aires, pp. 97-132.
- SÁNCHEZ-PIETRO BORJA, Pedro (ed.) (2004), *Crónica de Sancho IV*. Ms. 829 BNM, Universidad de Alcalá de Henares.
- VALENCIA, Diego de, (véase *Cancionero de Baena*, cit.)
- VALLADOLID, Alfonso, *Tratado contra las hadas*, Biblioteca de El Escorial (Madrid): ms. h.III.3 (fols. 197r-205r)
- VILLASANDINO, Alfonso de (1993), «Poesías» [*Cancionero de Baena*], Brian Dutton, Joaquín González Cuenca (eds.), Madrid, Visor.
- VILLENA, Enrique de (1994), *Traducción y glosas de la Eneida*. Libros I-III, Pedro M. Cátedra (ed.), Madrid, Turner Libros.
- VIRGILIO (1998), *Eneida*, José Carlos Fernández Corte (ed.), Cátedra (LU nº 60), Madrid.