

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

NÚCLEOS TEMÁTICOS EN LA POESÍA DE RODRIGO MANRIQUE

María Begoña Campos Souto
Universidade da Coruña

En el prólogo de su *Regimiento de príncipes*, Gómez Manrique¹ no vacila en ponderar los conocimientos bélicos adquiridos durante su proceso educativo en el hogar del conde de Paredes, su hermano Rodrigo². Desde las primeras líneas de este tratado, nos advierte que «Ally aprendi a sofrir peligros y trabajos y nesçesidades juntamente»³, lo cual estima sobremanera, ya que «la continuaci3n de los peligros acarrea menospreçio de aquellos»⁴. No obstante, no mereci3 esa misma aprobaci3n la falta de atenci3n del maestre de Santiago hacia la formaci3n letrada de su discípulo, quien confiesa que los defectos imputables a su obra se deben a que sus preceptores nunca demostraron un

¹ Vid. Gómez Manrique, *Regimiento de príncipes y otras obras*, ed. Augusto Cortina, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947; Isabel Huyke Freiría, *La obra literaria de Gómez Manrique: edici3n crítica*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma, 1988 y Gómez Manrique, *Cancionero*, I, ed. Antonio Paz y Melia, Palencia, Diputaci3n Provincial, 1991.

² No creemos conveniente incidir en la trayectoria vital de tan señalado personaje, dada la profusi3n de datos que, acerca de su figura, aparecen en cualquier fuente hist3rica cuatrocentista. Por ello, nos limitaremos a remitir a una bibliografía selecta: Luis de Salazar y Castro, *Historia geneal3gica de la casa de Lara*, II, Madrid, Mateo de Llanos y Guzmán, 1697; Cayetano Rossell, (ed.), *Cr3nicas de los Reyes de Castilla desde Don Alfonso el Sabio hasta los Cat3licos Don Fernando y Doña Isabel*, III, Madrid, M. Rivadeneyra, 1878; Alonso de Palencia, *Cr3nica de Enrique IV*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, 1971-1975, 3 vols.; Julio Valde3n Baruque, «La saga de los Manrique», *Historia 16*, XLIV (1979), pp. 52-59; Francisco de Rades y Andrada, *Cr3nica de las tres 3rdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Barcelona, El Albir, 1980 y Fernando del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. Robert B. Tate, Madrid, Taurus, 1985.

³ Cf. Isabel Huyke Freiría, *ob. cit.*, p. 233.

⁴ Cf. Isabel Huyke Freiría, *ob. cit.*, p. 233.

interés especial en facilitar su acceso al campo de las letras («nin toue maestro que me las mostrase»⁵); a la vez inicia una apasionada defensa del *leer* y *saber*, utilísimos a los caballeros, dado que «las sciencias no hazen perder el filo a las espadas, ni enflaqueçen los braços ni los coraçones de los caualleros; antes tengo yo que la memoria de las honrras y glorias de los pasados engendra en aquellos vna virtuosa envidia, sy en el vicio alguna mezcla de virtud puede aver»⁶.

Con el paso de los años, las anteriores declaraciones del corregidor de Toledo han convertido en tópico indiscutible el persistente menosprecio hacia las nociones histórico-filosófico-literarias que se debían impartir en la morada del maestro de Santiago; al tiempo, caían en el olvido las magníficas oportunidades que la corte de don Rodrigo debía proporcionar a todos aquellos hombres de letras en busca de mecenas, así como lo inevitable que, para un noble de la época, era la incursión en la cultura letrada, favorecida por los espléndidos y numerosos festejos celebrados en ciudades y lares nobiliarios.

Conforme a esto, pasa a ser considerada una verdad absoluta lo que, rectamente, debe ser interpretado como una muestra de la modestia de que todo autor medieval hacía gala al presentar su obra, aprovechando la ocasión para ensalzar el talento guerrero de su hermano y mentor: así, Rodrigo Manrique nunca se ocuparía del estudio de las letras, ni habría procurado una formación en este sentido a los miembros de su estirpe que convivían con él; de esta manera el que dos de los más renombrados talentos poéticos del período se educasen bajo su tutela no ha despertado la menor inquietud en la crítica, que no vacila en atribuir este hecho a un acierto individual, a estudios desarrollados posteriormente o a un determinado talento familiar, sin que esbocen, siquiera, la posibilidad de que Gómez y Jorge Manrique (y no sólo ellos) hubiesen tenido su primer contacto con la poesía en la corte de don Rodrigo.

Si el quehacer político ocupó la mayor parte del decurso vital del maestro de Santiago, éste nunca despreció el cultivo de la literatura: era conocido como un magnífico orador⁷ (virtud que debía acompañar a todo buen caballero), dio acogida en su corte a poetas ansiosos de triunfo⁸, promovió traducciones al castellano de autores italianos⁹ y compuso poemas a la moda -una de las exigencias que debía respetar todo buen cortesano-, sin estorbarle la variedad de géneros que representaban¹⁰.

⁵ Cf. Isabel Huyke Freiría, *ob. cit.*, p. 233.

⁶ Cf. Isabel Huyke Freiría, *ob. cit.*, p. 234.

⁷ Vid. Alonso de Palencia, *ob. cit.*

⁸ Vid. José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969, p. 133.

⁹ Vid. Santiago Aguadé Nieto, *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Universidad, 1992, pp. 181 y 204-205.

¹⁰ No podemos olvidar que el conde de Paredes fue educado en casa de Enrique de Aragón, uno de aquellos infantes que tanto apreciaban las invenciones, los juegos cortesanos y en cuya corte se reunían los más renombrados y prometedores talentos poéticos. Vid. Eloy Benito Ruano, «Fortuna literaria del Infante D. Enrique de Aragón», *Archivum Ovetense*, XIV (1964), pp. 161-201.

A pesar de conservar tan sólo trece poemas del conde de Paredes¹¹, de extensión irregular, nos atrevemos a asegurar que la característica más sobresaliente de su obra lírica es la de una constante preocupación por acrecentar la diversidad de sus composiciones; ello favorece la heterogeneidad de los temas presentados (plenamente integrados en la poesía culta del Cuatrocientos), a la vez que obliga a nuestro escritor a recurrir a muy diversos métodos, tales como cambios de perspectiva en la voz poética, la progresiva extensión del tema tratado, o la variedad métrica, por citar unos cuantos. Por este mismo motivo, no creemos posible establecer una clasificación temática tajante dentro de su obra poética, ya que no resulta extraño que, en el interior de una misma composición, se presente entrelazada más de una materia, de manera que la adscripción a uno u otro asunto no implica la unicidad temática, aunque sí la demarcación de cuáles creemos que son sus aspectos más destacables.

El motivo amoroso era particularmente grato al maestro de Santiago, puesto que le dedica nueve de sus composiciones, mientras que en otras dos aparece como tema secundario. A lo largo de estas poesías refleja la evolución que experimentan los sentimientos del amante, al tiempo que insiste en las angustias que todo amor comporta. Se mantiene fiel a las doctrinas trovadorescas, de las que conserva el *topos* del amor no correspondido, las virtudes y servicios propios del amador (la discreción -pues nunca nos suministra indicio alguno en torno a la identidad de su amada-, la sumisión a su señora, la fidelidad -aunque no la observará siempre-, el culto a la dama y una profunda tristeza), la crueldad de la noble señora por la que suspira, el martirio de amor y los trastornos que la pasión provoca en el ánimo del amante (se centra en la escisión que el amor provoca en su personalidad, a cuyos componentes interroga y se dirige incesantemente, lo que determina el tono reflexivo de su lírica).

Mediante una ordenación hipotética, que no altera la disposición con la que aparecen en los cancioneros¹² que recopilan estas composiciones, podemos establecer una descripción del proceso amoroso.

El portavoz poético comienza anunciando su reciente enamoramiento, a la par que juzga la pasión amorosa como una lamentable pérdida de la libertad de la que gozaba, así como causa de padecimientos:

¡Amadores, piedat
vos pueda tomar de mi!,
porque agora me parti
de la franqua libertat,

¹¹ La propia escasez de su producción literaria, subrayada, contrastivamente, por la abundante obra de Jorge y Gómez Manrique, considerados dos de los mejores poetas del siglo XV, ha condicionado la falta de estudios específicos sobre su obra, (vid. María Begoña Campos Souto, «La poesía cancioneril de don Rodrigo Manrique», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad, 1995, pp. 471-477 y, de la misma autora, *La poesía de Rodrigo Manrique. Edición y estudio*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidade da Coruña, 1995).

¹² Mantenemos este término, ya convencional, a pesar de compartir las objeciones expuestas por Dorothy S. Severin, (vid. Dorothy S. Severin, «Cancionero: un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV (1994), pp. 95-105).

con la *qual* me vi ser
bien alegre, sin cuydado,
por*que* agora aquel plazer
tengo mucho desseado¹³.

Finalmente, incide en el temor de no verse correspondido:

Si no me ha piedat
quien la deve aver de mi,
en mal punto me parti
de la franqua libertad.

En la siguiente composición, escuchamos la voz de un emisor al que suponemos confidente del enamorado del primer poema, puesto que conoce las desazones que le causó una pasión anterior:

Ya viste *cuando* amaste
la grand pena *que* te dieron

Éste se compadece del desgraciado destino (el olvido) al que en sus aventuras pasionales se ve irremediamente avocado el amador y de la imposibilidad de que obtenga una recompensa por sus sentimientos. Un motivo sorprendente es que achaque a la impiedad de su amada -la *belle dame sans merci*- el que él haya cambiado o desistido de sus emociones; insiste en la indisolubilidad del amor y el sufrimiento (provocado por el desamor de la dama), a la vez que no cesa de interrogarse acerca de quién o qué fuerza nos empuja a amar:

¿quien te puso en tal cuydado
cativo de corazon?

La misma voz lírica continúa el diálogo con su interlocutor en la siguiente canción, si bien adopta en esta ocasión un tono humorístico: todo el poema gira en torno a una amable glosa del mote «sufre pesares», perfecta y sucinta descripción del estado anímico del prototípico amante cortés.

A continuación, el emisor poético previene a su corazón acerca de su reciente enamoramiento¹⁴, sin dejar de aludir al origen noble de aquella a la que sirve, caracterizando negativamente la pasión:

Adonde el mal pasado
tal libertad dyo al presente

¹³ Citamos los poemas del conde de Paredes por nuestra edición.

¹⁴ La inconstancia en el amante era una desmesurada muestra de descortesía, así como uno de los temores más esgrimidos por las heroínas de la ficción sentimental al negarse a acceder a los deseos de sus admiradores. Vid. Bernardim Ribeiro, *Menina e moça*, ed. Teresa Amado, Lisboa, Comunicação, 1984; Diego de San Pedro, *Obras completas*, II. *Cárcel de Amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1986, 3ª ed.; Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. Carmen Parrilla García, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988; y, muy especialmente, la excelente edición y bibliografía adjunta, de Carmen Parrilla: Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

porque esta en alto cuidado
que aunque estes apasionado
tu fe tal mal no siente.

Tras ello, asistimos al debate que amor provoca entre las potencias del alma, tema de amplia fortuna en este siglo y los venideros¹⁵. Las desdichas del amante surgen de la continua discordia entre el amor (identificado, en esta ocasión, con la alegría y la *gloria*) y la razón; esta disputa le impide alcanzar el reposo (estado que supone la superación de dicha polémica), inasequible para el amador. Por otra parte, es el único poema en el que encontramos declaraciones que podrían considerarse heréticas: el interlocutor poético manifiesta unas extremas ansias de morir, desde el momento en que considera a la muerte como la única huida posible ante las aflicciones que soporta (sólo parcialmente debidas al rechazo de su amada) y que le impelen a proclamarse desesperado y prefiriendo la muerte a resignarse a la inviabilidad de la relación amorosa:

sin esperanza el cativo
otra cosa no pidia,
qu' en tal estrecho venido
el morir mejor venia.

El mismo tema predominará en otros dos villancicos escritos a partir de este romance. El primero se centra en la disputa que entablan el emisor poético y sus sentidos (culpables del deplorable estado anímico en el que se halla). Ellos son agentes (provocaron su pasión) al tiempo que pacientes (padecen los efectos de su desmesurada conducta, que ha de conducir al caballero a una muerte inexcusable). El fin último del poema es advertir a los vivos (los que no aman) acerca de los peligros a los que conduce el amor:

Pues tan bien los enpleastes
los dolores que pasastes:
a los vivos avisastes.

La razón condena al amor (siempre irrealizable) y a quienes lo sirven, en el segundo villancico; en él, el yo poético juzga el amor como una imperfección y como un castigo determinado por el hado:

Mi desdicha me condena,
soy dichoso condenado,
qu' el bivo que es mal logrado
el morir le es menos pena.

Este tormento sólo podrá tener fin con la muerte, aceptada con alegría, ya que con su advenimiento cesará toda angustia y se mantendrá la honra del amante, incluso

¹⁵ Romancero Romancero y Cancionero nos ofrecen numerosas muestras de escritos sobre este tema, tanto anónimos como de autores conocidos.

acrecentada. El *amante mártir* arrostra, finalmente, la última consecuencia del insistente debate que pasión y razón entablaron desde el comienzo: la muerte del sufriente, suprema confirmación de su inigualable amor:

Por ser dino de memoria
amor quiso así tratarme,
que, por más suyo contarme,
puso en el morir mi gloria.

A modo de corolario, la voz poética reitera que la tristeza de amor proviene de la tensión entre la lógica y el deseo (caracterizado en anteriores poesías negativamente, como *mal*, *tormenta*, etc.). Esta contienda prolonga la vida del que ama al impedir que se entregue totalmente a su pasión (lo que únicamente se realiza tras el óbito):

Si conformarse pudieran
la pena con la razón,
los vivos antes murieran,
porque en la muerte estuvieran
los bienes d' esta opiñon.

El destinatario del amor del emisor poético aparece dibujado de forma imprecisa y abstracta, por medio de esquivas alusiones, siempre en un segundo plano, en tanto que el portavoz lírico o, más exactamente, los suplicios que conlleva el amor, ocupan un lugar central. La devoción amorosa (que nace propiciada por los sentidos, especialmente por el de la visión) no tiene más respuesta que el silencio, con el que el amador parece cooperar a través de los escasos datos que nos proporciona acerca de su dama.

La consecuencia moral deducible de estos poemas de temática amorosa se condensa en la composición más breve del conde de Paredes, una esparsa de ocho versos. La sensación de cierre que transmite se ve intensificada por el hecho de que en el *Cancionero de Rennert (LBI)*, el único que conserva esta composición, se advierta la existencia de un apreciable espacio en blanco que hubiera podido albergar alguna otra poesía a continuación de las seis que nos ha transmitido de nuestro autor, lo que acentúa la impresión de que reproducía un cuadernillo previo concebido de forma unitaria.

Los cuatro primeros versos se centran en un tema didáctico ascético-cristiano muy apreciado por los poetas medievales por sus connotaciones senequistas: *de contemptus mundi*,

qu' el mundo es tan fiera cosa
que no ay cosa conoçida.

El autor no desatiende la conexión existente con las composiciones precedentes: en ellas el amante clamaba por la muerte a la que estimaba como la única opción que le ofrecería el sosiego y la tranquilidad necesarios para mitigar los pesares a los que le arrastraba su atormentada vida; ahora, el poeta se detiene en la valoración de la muerte y en indagar cuáles son las condiciones que requiere un tránsito honorable, de suerte que constituye un breve arte del bien morir.

En los cuatro últimos versos se concentran todas las dificultades interpretativas del poema, potenciadas por la ambivalencia de los términos *gloria* y *muerte*, que pueden sugerir un triple significado:

1) El emisor poético ansía morir, pues ello le permitirá descansar de las crudezas de la vida y disfrutar de la felicidad de la que gozan los cristianos de buena conducta (la *gloria*). Esta lectura es la más sencilla.

2) La voz lírica manifiesta una considerable resistencia ante una muerte absoluta, no ya desde los presupuestos cristianos sino desde una concepción caballeresca: los bienes más apreciados y perdurables son, de este modo, la fama mundana y un fin heroico¹⁶.

3) No sería desdeñable una interpretación en clave erótica, apoyándose en el valor polisémico que encierran palabras como *muerte*, *fenecer*, *gloria*, etc., comprobable en anteriores poemas de nuestro autor¹⁷. Si consideramos esta opción, dentro del reducido cancionerillo que conforman los poemas seleccionados en el *Cancionero de Rennert (LBI)*, esta composición tendría como función la culminación de la evolución amorosa del amador, quien habría gozado, por fin, del objeto de su pasión.

Dentro de la misma línea amorosa, el maestro de Santiago es, también, autor de una serranilla en colaboración con Íñigo López de Mendoza y García de Ferrara, señor de Pedraza, quienes completaron esta serrana con dos estrofas de idéntica extensión y estructura a la de Rodrigo Manrique por lo que, si no queremos ceñirnos a una visión excesivamente limitada del poema, debemos considerarlo en su conjunto; de este modo, la composición, en principio totalmente previsible, adquiere un tono claramente festivo (que nos permite enlazarlo con otro poema, antes citado) contraponiéndose a aquellos que contemplan a las serranas¹⁸, y más concretamente aquellas que salieron de la pluma del marqués de Santillana, como el simple desarrollo de un tema amoroso inserto en un marco bucólico¹⁹.

Mero pretexto para resaltar la habilidad de improvisación poética de cada uno de los participantes y muy estimada en ambientes cortesanos como muestra de notable ingenio, la serrana pone de manifiesto la condición subordinada de la mujer, ya que no asiste en compañía de su padre a la formalización de su futuro matrimonio y no presenta

¹⁶ Las aspiraciones más elevadas del caballero medieval se cifraban en la adquisición y conservación de un buen nombre ante Dios y una honrosa reputación entre los hombres; don Rodrigo abandonaría esta escala de valores para adoptar otros más seculares y próximos al Humanismo.

¹⁷ Keith Whinnom, entre otros, ya había señalado con anterioridad el importante papel que el conceptismo desempeña en la lírica del siglo xv; *vid.* Keith Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, Universidad, 1981.

¹⁸ Los trovadores provenzales y los gallego-portugueses habían cultivado este género (a pesar de que no aparece reconocido como tal en la anónima *Ley de trovar del Cancioneiro da Biblioteca Nacional*), que pudo conocer el marqués de Santillana en casa de su abuela («Acuérdome, señor muy magnífico, syendo yo en hedad no prouecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi auuela doña Mençia de Çisneros, entre otros libros, auer visto vn gra(n)d uolume(n) de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos», *cf.* Marqués de Santillana, *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s.xv*, ed. Ángel Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 60) o gracias a la lectura de unas pocas serranas escritas por su abuelo Pedro González de Mendoza, introductor de este género en la lírica castellana.

¹⁹ La crítica ha reconocido las claves satíricas en las serranas del *Libro de Buen Amor*, a la vez que los toques humorísticos presentes en varias composiciones de este tipo, ya desde sus orígenes. *Vid.* Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, traducción de Rosario Álvarez Blanco y Henrique Monteagudo, Vigo, Galaxia, 1988, 2.^a ed., p. 221.

más entidad que la de un codiciado objeto. Desde la perspectiva del hablante lírico, es la única composición del *corpus* manriqueño en la que se desvanece un tanto la figura del autor-portavoz masculino, en beneficio de la voz de un personaje femenino ficticio.

Las dos últimas coplas del conde de Paredes²⁰ conforman una de las más feroces y vastas diatribas escritas por los contemporáneos de Juan de Valladolid²¹. En ambas oportunidades la rúbrica reseña someramente el punto de partida, biográfico y circunstancial, que el escritor seleccionó como *leit-motif* en cada poema; no obstante estimemos la validez de esta relación, no podemos atribuirle una fiabilidad equiparable a otros datos que figuran en el texto, al carecer de más fuentes que lo confirmen²².

En estas piezas apreciamos un agudo sentido del humor, muy estimado por sus contemporáneos²³. Con el paso del tiempo, la negativa de don Rodrigo a evitar la exposición de ciertos detalles que rozan lo obsceno provocó el rechazo de señalados investigadores, quienes condenaron su agresividad en este retrato caricaturesco²⁴.

Nuestro escritor caracteriza a Juan Poeta como un impenitente pecador señalado por destacados defectos morales²⁵ (es soberbio, lujurioso, impaciente, mentiroso, desleal, airado, cobarde, codicioso, ignorante y lenguaraz), carencias sociales (da malos consejos, profesa una religión minoritaria -aunque practicada por gente de elevado poder-, no es constante en su fe -rompe el vínculo vasallático que había establecido con su Señor-; en resumen, sus modestos orígenes²⁶ y su propia pobreza son reiteradamente satirizados)

²⁰ No siempre se aceptó la autoría de Rodrigo Manrique.

²¹ Son los poemas más conocidos y examinados por los estudiosos. Vid. José Amador de los Ríos, *ob. cit.* pp. 135-136; Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971; Julio Rodríguez-Puértolas, ed., *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981; Francisco Márquez Villanueva, «Jewish fools of the Spanish fifteenth century», *Hispanic Review*, L (1982), pp. 385-409; Stanley E. Rose, «Anti-semitism in the Cancioneros of the Fifteenth Century: the accusation of sexual indiscretions», *Hispanófila*, LXXVIII (1983), pp. 1-10; Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, 9ª edición; Jeanne Battesti-Pelegrin, y Monique de Lope, eds., *Signes et marques du convers (Espagne, XVème-XVIème siècles)*, Aix-en-Provence, Universidad de Provenza, 1993.

²² Scholberg ya advirtió este peligro al estudiar las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas (vid. Kenneth R. Scholberg, *ob. cit.*, 1971, p. 64). Sin embargo, hay ciertas noticias incontestables, como la posición social superior del escritor de las coplas sobre Juan Poeta, que se manifiesta en el ofrecimiento de dinero y en el envío de ropa que acompañan a los dos poemas.

²³ Especialmente el poema número 12 de nuestra edición; ésta es la poesía del conde de Paredes más coleccionada en manuscritos e impresos durante el siglo xv. Las significativas deturpaciones a que se vio sometido el texto dan cuenta de una amplia difusión. Asimismo, en numerosas composiciones líricas antisemitas de poetas del Cuatrocientos volveremos a encontrar utilizado el mismo vocabulario o las mismas expresiones, lo que evidencia algo más que una corriente de pensamiento común.

²⁴ Vid. Ramón Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, II, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1944, pp. 212 y 280; fray Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, en fray Martín Sarmiento, *Obras póstumas*, I, Lugo, Alvarellos, 1983, pp. 382-383.

²⁵ Condenados tanto por la Iglesia católica como por la religión judía, de forma que Juan de Valladolid sería reo de culpa en cualquiera de ellas.

²⁶ En la última composición se menciona el oficio del padre (pregonero); sin embargo, en ninguna ocasión se alude a la madre calificándola de prostituta.

y tachas sexuales (los efectos de la circuncisión son descritos reiteradamente, su mujer comete adulterio, y por último es sodomizado). La combinación de elementos tan dispares se traduce en la presentación de un personaje amoral que obtendrá, como sanción a sus actos, una vida deshonrada y el castigo eterno.

El cariz antisemita que impregna estas composiciones obedece tanto a técnicas empleadas en modelos anteriores, como al reflejo de las condiciones sociales imperantes en el siglo xv²⁷. No obstante, estos poemas no buscaban fomentar los sentimientos antijudaicos que atravesaban todas las capas sociales en los reinos hispanos; la finalidad que perseguían era, simplemente, mover a risa a quienes conocían a Juan Poeta²⁸, convertido en objeto de mofa en los mismos ambientes en los que procuraba su sustento.

A pesar de la dispersión de la obra del maestro de Santiago (sus trece poemas se recogen en cinco códices, sin tomar en consideración aquellos copiados íntegramente del *Cancionero General*, en cuyo caso el número ascendería considerablemente), advertimos la existencia de considerables características comunes. La temática amorosa ocupa un puesto principal en el conjunto de su producción, hecho frecuente en el Medievo tardío (época en la que se consideraba que uno de los dones más señalados que concedía tanto la poesía como el trato con las damas de la corte era la civilización y suavidad de las costumbres de quienes las frecuentaban); no obstante, no deja de sorprendernos el extraordinario relieve de que disfruta el humorismo, en estrecha conexión con la temática amorosa, lo que nos obliga a preguntarnos si el conde de Paredes no estaría burlándose de las convenciones poético-amatorias de la época, resaltando su artificiosidad.

La obra lírica del maestro de Santiago podría reducirse al cultivo de los dos temas más descolantes de la poesía cancioneril: el amor y el compromiso ético-religioso; siempre adecuados al destinatario seleccionado: a Juan Poeta no puede sino recriminarle satíricamente su conducta, se amolda al género por el que era conocido Íñigo López de Mendoza, quien había alcanzado una destacada notoriedad tras la composición de sus primeras serranas y, respetando las exigencias de la Corte, no deja de loar a las damas en sus versos en torno al amor y sus efectos.

²⁷ Los sentimientos de animadversión hacia los judíos se vieron incrementados a fines del siglo xiv por las predicaciones de san Vicente Ferrer, fuente de conversiones y de motines antisemitas, a la vez que modelo de predicadores posteriores. Vid. Pedro M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

²⁸ Vid. Kenneth R. Scholberg, *ob. cit.*, p. 344.