

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

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

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

SANTANDER

CONSEJO DE ASESORES
FACULTAD DE LA MAGISTERIA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
SANTANDER

Al cuidado de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA BRISO
con la colaboración de Laura Rodríguez

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

LAS EMBAJADAS DE AMOR EN VERSO EN LOS CANCIONEROS PENINSULARES: EL RECURSO DE LAS CARTAS PERSONIFICADAS

VICENTA BLAY MANZANERA

Universidad de Valencia

Las cartas de amor (básicamente en prosa) representan un interesante capítulo de la literatura tardomedieval, bien estudiado por la crítica, especialmente a partir de la ficción sentimental y la caballerescas. Sabido es, además, que estos documentos literarios son indicio de una práctica cotidiana en la que se diluyen las fronteras entre vida y literatura.

En la presente exposición pretendo reparar en curiosos testimonios de estas cartas de amor en el ámbito de los cancioneros peninsulares.¹

Un estudio más completo exigiría cubrir varias vertientes, entre otras:

a) La delimitación de una presunta categoría discursiva de «cartas en verso».² Desde esta perspectiva, muy amplia, las amorosas formarían parte de un *corpus* que abarcaría otras modalidades implícita o declaradamente epistolares: composiciones petitorias, exhortatorias, panegíricas, consolatorias, etc.

b) El estudio de las cartas de amor incluidas en los cancioneros y que se enraizan en una larga y bien documentada tradición literaria, que remonta cuanto menos a Ovidio.

En el debate que siguió a la lectura de esta comunicación, algunos amables colegas y maestros me advirtieron de las posibles relaciones entre el recurso cancioneril aquí estudiado y la personificación de la carta tanto en la poesía latina de Catulo como en la italiana de la escuela siciliana o del grupo florentino del *dolce stil novo* hasta llegar a Petrarca.

² Desde el punto de vista genérico, *vid.* M. Camargo «The Verse Love Epistle: An Unrecognized Genre», *Genre*, XIII (1980), pp. 397-405. Agradezco esta información a la profesora Ana Gómez-Bravo. Específicamente aplicadas a la poesía medieval española son las apreciaciones vertidas al respecto por P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I, Plihon, Rennes, 1949-1952, pp. 225-227; por N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Alhambra, Madrid, 1977, pp. 261-262; por M.A. Pérez Priego, ed., Juan de Mena, *Obra lírica*, Alhambra, Madrid, 1979, pp. 249-250; por R. Lapesa, «Cartas y decires o lamentaciones de amor: desde Santillana y Mena hasta don Diego Hurtado de Mendoza», en *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, I, Pisa, 1989, pp. 295-310; y por R. Rohland de Langbehn, ed., Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, estudio preliminar de V. Beltrán, Crítica (Biblioteca Clásica, 12), Barcelona, 1997, pp. 62-63. *Vid.*, además, *infra*, nuestra nota 6.

Algunas de estas epístolas ovidianas están en prosa, otras en verso y otras combinan ambos registros. Hay varios ejemplos en el *Cancioneiro geral de Garcia de Resende* (16RE).

c) El análisis de composiciones de amor en verso rubricadas en ocasiones como epístolas o cartas (pero también como coplas, decires, canciones, etc.). Se trata de un tipo de composiciones poco común y que merecería por sí solo un estudio aparte, máxime habida cuenta que algunos de estos textos evidencian una clara estructura epistolar, deudora de los patrones del *dictamen*.

d) El recurso a las cartas (o coplas) de amor personificadas. En este caso, las funciones de estas coplas (en verso) o de estas cartas (presumiblemente en prosa) se homologan, lo cual no resulta nada extraño, pues —como es sabido— cartas y coplas concurren en diversos soportes materiales.⁴

El tema resulta, evidentemente, complejo y precisaría de un desarrollo mucho mayor del que sería legítimo en estos momentos. Voy, por tanto, a centrar mi exposición en un tipo muy concreto de poemas, que responde a la última de las vertientes señaladas, esto es, las composiciones metrificadas (cartas y coplas) que recurren al artificio de la personificación. Ambas modalidades podrían funcionalmente englobarse bajo la denominación de «embajadas de amor en verso», marbete con el que pretendo diferenciar este grupo del de las auténticas «cartas de amor en verso», es decir, aquellas que se facturan poética y retóricamente como tal, incluido el subgrupo que entronca con la tradición de las *Heroidas*.⁵

³ Dos curiosos ejemplos en cuyo texto se alude a cartas los hallamos en el *Cancionero de palacio* (SA7). Se trata de [ID2.413]. XXII. Dezir, García de Pedraça. In: «Sepan quantos esta carta»; y de [ID2.454]. LXIV Canción. Suero de Ribera. In: «Senyora de alto brío». El verso 5 declara: «La carta, senyora, dize...». Vid. A.M. Álvarez Pellitero, ed., *Cancionero de Palacio*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Salamanca, 1993, pp. 20-23 y pp. 48-49.

⁴ Pienso, por ejemplo, en el *Libro de las veynte cartas e quisiones* de Fernando de la Torre. Vid. M.J. Díez Garretas, ed., *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983, o en algunos conocidos pliegos de «Cartas y coplas para requerir nuevos amores», catalogados por B. Dutton como 15^o CC y 18^o CC, y publicados respectivamente en Toledo por Juan de Villquirán, 21515? y en Sevilla por Jacobo Cromberger, 21516-1520? Remito a la edición facsímil de F. López Estrada, «Un pliego de “Cartas y Coplas para requerir nuevos amores”», *Revista de Bibliografía Nacional*, VII (1945), pp. 227-239; y también a su ed. *Antología de epístolas*, Labor, Barcelona, 1961. Para otros pliegos poéticos, al margen del *Cancionero general*, Vid. C. Mota; «Poesía cancioneril en pliegos sueltos. Al margen del *Cancionero general*», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, ed. A.A. Nascimento y C.A. Ribeiro, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 209-214.

⁵ Con respecto al subgrupo ovidiano, para el caso español, destaca la traducción de Rodríguez del Padrón con el título de *Bursario*; así como sus cartas originales, consideradas de algún modo como precedentes de la ficción sentimental. Vid. O.T. Impey, «Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 283-297, y «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón. From the Fictional “Cartas” to the Siervo libre de amor», *Speculum*, LV:2, pp. 305-316. También, P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, edd., Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, Universidad Complutense, Madrid, 1984, y su «Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas», *Dicenda*, III (1984), pp. 39-72. En general, M.S. Brownlee, *The Severed Word: Ovid's “Heroides” and the “Novela Sentimental”*, Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey); 1990.

Antes de entrar en materia, debo advertir que la presente comunicación no aspira a ser exhaustiva ni mucho menos conclusiva. Trata tan sólo de ofrecer los resultados de un primer acercamiento a un tema polifacético y a un ingenioso recurso cancioneril que, según lo estimo, no ha sido suficientemente analizado.⁶

Punto de partida de este trabajo ha sido la obra magna de B. Dutton y su equipo, aunque también he consultado varias ediciones críticas.⁷ Tras una atenta lectura de varios cancioneros de distinto talante (manuscritos e impresos) y representativos de distintas épocas, he advertido que su incidencia es tardía. Los más tempranos, como el *Cancionero de Baena* (PN1) o el *Cancionero de Palacio* (SA7), no ofrecen testimonios al respecto. Sí los hay, en cambio, en el de Hernando del Castillo y a cargo de poetas de primer orden. En consecuencia, he focalizado mi atención en el *Cancionero General* de 1511 (11CG).

Como ha apuntado J. Casas Rigall, la personificación o prosopopeya es un recurso frecuente en el cancionero amoroso, y especialmente la de entidades abstractas, *fictio personae*, incluida por Gracián en la categoría de la alegoría o *permutatio*.⁸

A menudo concurre con la metonimia y la sinécdoque, tropos que en el *Ad Herennium* reciben, respectivamente, las voces de *denominatio* e *intellectio*.⁹ Uno de los casos más conocidos se refiere al corazón, núcleo de los sentimientos. Otros ejemplos son los ojos (capacidad de percepción sensible que provoca el enamoramiento), el seso (la razón), la lengua (la elocuencia), *et alii*; y, en otro orden, las Angustias, los Celos, los Suspiros, etcétera. Se trata siempre de personificaciones de realidades inanimadas que, por desplazamiento semántico o manipulación retórica, acaban representando al propio amante.

En el caso que vamos a estudiar no se trata de entidades abstractas, ni tampoco de la personificación metonímica de determinadas partes corporales. Se trata de otro curioso procedimiento de agudeza cancioneril, que a veces converge con otras figuras y tropos, y que consiste en la antropomorfización de la carta o de las coplas enviadas a la dama por el vate enamorado. Ilustraré esta problemática a través de una decena aproximadamente de ejemplos, tomados –como he dicho– del 11CG.

⁶ V. Beltrán, en su edición de Jorge Manrique, *Poesía*, estudio preliminar de P. Le Gentil, Crítica (Biblioteca Clásica, 15), Barcelona, 1993, pp. 9, 50 y 191, comenta un tipo de composiciones cercano al nuestro: aquellas consagradas a dar instrucciones al emisor.

⁷ Todas las siglas y claves utilizadas en el presente trabajo corresponden a *El Cancionero del siglo XV: c. 1350-1520*, Universidad de Salamanca (Biblioteca española del siglo XV, Serie Maior), Salamanca, 1990-1991, 7 vols., obra de B. Dutton y su equipo. Los textos han sido transcritos fielmente a partir de esta obra. No obstante, he regularizado el uso vocálico o consonántico de *il/j* y de *ul/v*, y he procedido a la acentuación y a la puntuación de los mismos de acuerdo con el uso moderno. La cursiva en los fragmentos citados es mía.

⁸ Vid. J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995, p. 82.

⁹ Vid. J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica*, p. 133.

CARTAS PERSONIFICADAS

La primera muestra de carta personificada se debe a Diego López de Haro y en el *Cancionero General* recibe el título de «Carta suya que embió a doña Marina Manuel». La composición es catalogada por Dutton como [ID11.122], 11CG-92 y se conserva, además, en LB1-444 y 14CG-109.¹⁰ Consiste en ocho coplas de diez versos. In: «Carta pues que vas a ver ... y cuán amargos». Desfecha 1.123.¹¹

Según M.A. Pérez Priego, en su antología de *Poesía femenina en los cancioneros*, esta composición se sustenta en un hecho real: el viaje de López de Haro como embajador a Roma c. 1493.¹²

Las dos primeras estrofas rezan así:

Carta, pues que vays a ver
a mi dios de hermosura,
si triste os querrá leer,
contadle mi gran tristura,
dezidle mi padescer.
Porque vistos los enojos
de mi triste pensamiento,
ya sabido lo que siento,
siempre tenga ante sus ojos
mi tormento.

Y diréys que se despide
mi vida, mas no de pena,
y que mi dolor le pide,
pues que voy en tierr'agena,
que'n la suya no m'olvide.
Porque en verme ser ausente,
sin plazer ninguno vó,
pues sin ella, triste yo,
aunque esté con mucha gente,
solo está (estrofas 1-2).

En principio, la carta personificada (una carta de despedida) es la interlocutora del poeta en ruta hacia «tierr'agena». Por ello encarga a la epístola la misión de transmitir sus sentimientos a la dama, aquí doña Marina Manuel, probablemente la misma dama a la que alude Diego de San Pedro en el prólogo a su *Cárcel de Amor*. No queda claro que el poema coincida con el discurso de la carta, en tanto que mensaje. Pero, a juzgar por las rúbricas que preceden a esta composición en los tres cancioneros que la conservan, es probable que así sea. Obviando referirme ahora al uso en ella de lugares comunes sobradamente conocidos: la cautividad, la soledad, la muerte de amor, etc., me interesa destacar la ambigüedad de la estrofa 7 con respecto al motivo del luto de la carta:

Y si vieres que m'olvida,
de duelo luego te viste,
por qu'esta nueva sabida,
otra nueva no más triste

¹⁰ En LB1 el título difiere del de 11CG y 14CG. Reza: «Carta de amores trobada por el mismo».

¹¹ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 186.

¹² M.A. Pérez Priego, *Poesía femenina en los cancioneros*, Castalia-Instituto de la mujer (Biblioteca de Escritura, 13), Madrid, 1989, pp. 61-63. Véase, asimismo, la noticia biográfica y bibliográfica que nos proporciona sobre Marina Manuel, en dicha antología, pp. 60-64.

sabrás luego de mi vida.

Porque yo siempre en querella
tengo fe como'l escrivio,
tanto que yo, ya cativo,
impossible es de perdella
y quedar bivo.

Se me ocurren dos interpretaciones: 1) que la carta personificada, al percibir en el transcurso de su embajada, las señales de olvido de la dama se vista de duelo ante ella, intentando evitarle una futura noticia, más triste que la presente (tal vez la muerte del poeta ausente); 2) que la carta (también embajadora personificada), al advertir el olvido de la dama, se vista de luto cuando regrese ante el poeta, propiciando que éste le manifieste (a la carta) su intención de divulgar una noticia aún más lacónica que la que ésta contiene, noticia que bien podría concretarse en otra carta que sería enviada a la dama tras la defunción por amor del poeta.

Me resta añadir que, a mi modo de ver, esta relación amorosa epistolar a la que se refiere el poema, más que interpretarla como real, debiéramos enmarcarla en ese ámbito festivo de la galantería cortesana, tan del gusto de la época y de la propia destinataria, doña Marina Manuel. Esta pieza epistolar, aun si se acepta su sustento en un hecho histórico documentable, responde más plausiblemente a un homenaje poético, un acto reverencial del poeta hacia tan ilustre dama del séquito de la reina Isabel.

La segunda composición que he documentado se atribuye a Suárez en 11CG-138 y en 14CG-156, mientras que en LBI-169 se atribuye a Juan de Mena. Se trata del poema catalogado como [ID0851], que en 11CG y 14CG lleva el título «Carta suya que embió a ssu amiga y habla con la carta».¹³ Consiste en siete estrofas de diez versos. In: «Anda ve con diligencia ... quando tornes y te vea».¹⁴ Las dos primeras estrofas declaran:

Anda, ve con diligencia,
tristé papel, do te mando,
y llega con reverencia
ante la gentil presencia
de quien quedo contemplando.
Si preguntare por mí,
responderás con desmayo:
«Señora, quando partí,
con más passiones le vi
que letras comigo trayo».

Y si dixere: «¿Por qué?»
Dirás que por su desseo,
Que'n pensar que m'aparté
do mirar no la podré
mil muertes morir me veo.
Y si dize: «No só yo
quien le da penas tan tristes»,
tú dirás: «Él me juró
que ninguna lo prendió
después que vos lo prendistes» (estrofas 1-2).

¹³ En LBI el título es «De Juan de Mena».

¹⁴ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, pp. 223-224. El poema es editado y comentado por M.A. Pérez Priego en su *Obra lírica* de Juan de Mena, citado *supra*, pp. 249-252.

Aquí, el «triste papel» (v. 2) de la carta se erige en destinatario de la admonición del poeta, interlocutor personificado que debe «con diligencia» cumplir su mensajería. Como en el poema anterior, la rúbrica permite identificar los versos que tenemos ante nuestros ojos con la propia carta. El artificio, aunque similar al utilizado por López de Haro, según se ha visto anteriormente, alcanza ahora cuotas de mayor originalidad, pues la epístola (mensaje y mensajera al mismo tiempo), conversa en estilo directo con la dama. En ese diálogo sorprende, además, la omnisciencia de la carta, que conoce más acerca de los sentimientos y de la situación del poeta que lo que su propio texto manifiesta («con más passiones le vi/ que letras conmigo trayo»). Repárese, además, en la ambigua lectura del verbo *prender* en la estrofa 2, bien con el sentido recto de cautiverio o con el erótico-eufemístico.¹⁵

Harto original resulta, asimismo, la conclusión, cuando se insta a la carta no sólo a interpretar las palabras y los gestos de la dama (los mensajes verbales y extraverbales), sino también a transmitirlos a su regreso al poeta, antes de que éste vuelva a encontrarse con ella. Nótese, en principio, en esta finida (estrofa 7) el juego de silepsis que ejercita el poeta, alternando distintas acepciones del verbo *mirar* (ver y procurar):

*Mira si tiene plazer,
mira si tristes enojos,
y mira por conocer
su querer y no querer
lo que más miran sus ojos.
Y mira bien en quejar
lo que de mi daño sea,
mira que sepas contar
lo que podistes mirar
quando con ella me vea.*

Adviértase aquí, por una parte, la importancia de los ojos, fundamentales para apreciar las reacciones emocionales de la dama. Y, por otra, la recreación de un conocido tema, objeto de debate en la época, a propósito de qué sufrimiento es peor: si ver a la dama sin ser correspondido, o no poder verla. Me explico. La carta mensajera es quien se encarga de mirar a la dama y, por ende, puede sufrir su desprecio; mientras que el poeta, ausente, sufre por no poder verla. Los tres últimos versos de esta estrofa podemos interpretarlos del modo siguiente: procura tú, carta, saber contarme lo ocurrido en la embajada, para yo saber a qué atenerme cuando me reúna con ella. Vemos, en definitiva, que el poema, además de ser probablemente la carta misma, ejemplifica también una doble mensajería. Como auténtica tercera, primero llega a manos de la dama y vuelve después al poeta para darle otro mensaje alusivo a cómo se encontraba ella, cuál era su actitud y posición en la relación amorosa.

¹⁵ Cf. K. Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Filología*, XIII (1968-1969), pp. 361-381, y su *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham (Durham Modern Languages Series Hispanic Monographs, 2), Durham, 1981.

El tercer poema que nos interesa es de Cartagena. Se trata del [ID6.116], conservado en 11CG-149 y en 14CG-170.¹⁶ Consiste en dos coplas de nueve versos, una copla de diez versos y otra de cinco versos. El título reza: «Otras tuyas porque una señora le escribió que le embiasse una carta que ella le avía escrito de antes y embiógela y y otra tuya; y hablan las cartas a la dama diziendo». In: «Dexamos desconsolado... con consuelo quel consuele».¹⁷

La situación que plantea la rúbrica resulta muy complicada e implica, como es manifiesto, un proceso de cartas de amores. El problema es que esta rúbrica se aviene mal con el discurso que le sigue en estilo directo. En el título se afirma que la dama reclama al poeta una carta (¿de amor?) que ella le había enviado antes, carta que no conservamos y cuyo cauce textual (prosa o verso) ignoramos. Ahora el poeta no sólo le devuelve ésta, sino que adjunta además una segunda carta (¿de él o de ella?). En el poema hablan las cartas a la dama diciendo:

Dexamos desconsolado
a quien *dimos alegría*,
Queda muy desesperado
por complir vuestro mandado,
con gran dolor *nos embía*.
Queda *con más fe que escribe*
en vernos venir acá.
Ni queda muerto ni bive.
¡Ved, qué dolor sentirá! (estrofa 1).

¿Quién habla, qué cartas profieren estas palabras? Una hipótesis de lectura es la siguiente:

- Debemos presuponer que, en un primer momento, de felicidad en la pareja, el poeta ha escrito una carta de amor a la dama (carta 1) y ella le ha contestado favorablemente (carta 2).
- En un segundo momento (del que el poema da cuenta), la dama, tras cambiar de parecer, reclama la carta que ella escribió (carta 2), no sabemos cómo la reclama, si por carta también o de otro modo, al tiempo que devuelve al poeta su carta original (carta 1).
- Finalmente, el poeta devuelve a la dama no sólo la carta de ella (carta 2), sino también la suya original (carta 1) y escribe, entonces, estas coplas mensajeras que hablan en

¹⁶ Para este poeta, Vid. ahora A.M. Rodado Ruiz, «La transmisión textual de la poesía de Cartagena», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, ed. J.M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, pp. 1.283-1.296, y E.M. Gerli, «Reading Cartagena: Blindness, Insight and Modernity in a Cancionero Poet», en *Poetry at Court in Trastamara Spain: from the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. E.M. Gerli y J. Weiss, Arizona State University (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 181), Tempe, Arizona, 1998, pp. 171-183.

¹⁷ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 231.

estilo directo, como portavoces de las cartas 1 y 2, diciendo cómo primero habían causado alegría al poeta y ahora ésta se ha trocado en dolor:

Hablan aquí, en consecuencia, las dos cartas originales de él y de ella; la tercera, si es que puede considerarse como tal, sería el propio poema del autor; las coplas que recibimos los lectores. En todo caso, lo cierto es que desconocemos los textos de las dos cartas implicadas en el proceso (fueran en prosa o en verso). El poeta inventa esta composición para recrear esta situación, fingida o real, bien atestiguada en la literatura: un *proceso de cartas de amores*, como se ha dicho (cf. la conocida obra de Juan de Segura).

El cuarto poema que tomo en consideración es una breve composición de Lope de Sosa que introduce una curiosa variante del recurso que analizamos: el poeta habla a la carta del competidor con sobrescrito. Se trata del [ID6.199], conservado en 11CG-270 y 14CG-881. La rúbrica dice: «Otra suya a una carta de un competidor suyo sobrescrita para su amiga». Consiste en una estrofa de diez versos. In: «Cierta dama en mi dolor ... no merecéys culpa no». Refrán/Cita 8.626: «Mensajera soys amiga,/ no merecéys culpa, no».¹⁸

Cierto, dama, en mi dolor
no ay remedio ni le quiero,
pues que a mi competidor
le va tan bien o mejor
como *tercia* su tercero.

Carta, a vos com a nemiga
quisera offenderos yo,
mas pues os *sobrescribió*:
«mensajera soys, amiga,
no merecéys culpa, no».

Según lo entiendo, el poeta, tras dirigirse a la dama, habla a la carta de su rival, tal vez intercèptada por él, cuyo sobrescrito se corresponde con un refrán sobre un motivo documentado en el romancero.¹⁹ Dicho sobrescrito impide que el poeta «ofenda» a la carta (¿quizás, rasgarla, destruirla?). Parece, pues, que el competidor es más ingenioso que Lope de Sosa, puesto que no sólo usa la carta como tercero, sino que protege el mensaje con el sobrescrito. El texto y el cauce formal de esta carta del rival los desconocemos (¿prosa o verso?), aunque sí tenemos el sobrescrito de la misma, que habla de la inculpabilidad del mensajero (= la carta). El poema de Lope de Sosa se concibe, al pare-

¹⁸ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 292.

¹⁹ Vid. los romances que comienzan «Con cartas y mensajeros» y «Buen conde Fernán González», en *Romancero*, ed. P. Díaz-Mas, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Crítica (Biblioteca Clásica, 8), Barcelona, 1994, pp. 117 y 131, n. 11.

cer, como respuesta a la dama y, al mismo tiempo, como respuesta a la carta del rival. El juego poético se espesa y se condensa en una sola estrofa.

Mucho más extensa que la anterior es la composición de Garci Sánchez de Badajoz catalogada como [ID6.660], que se recoge en 11CG-887 y en 14CG-956.²⁰ La rúbrica afirma: «Comiençan las obras de Badajoz, y esta primera es una carta que embió a ssu amiga estando él en Génova, dándole cuenta de la vida que sin ella passava y de los passatiempos que buscava después que d'ella partió». In: «Carta bienaventurada ... yo lo sé». Consta de veintiséis estrofas de diez versos e incluye varios refranes.²¹

La carta se erige aquí, una vez más, en mensajera del poeta ausente de la dama, esto es, en encargada de notificar a ésta desde Génova su mal de amores. Al mismo tiempo, el poeta –en un gesto de metaliteratura– concluye la composición, pretendidamente larga, con tres estrofas significativas de la práctica retórica epistolar y encabezadas, respectivamente, con los epígrafes «La hecha» (fecha), «El porte» (petición de respuesta) y el «Fin» (*conclusio*, en la que oculta su nombre). Destaca el hecho de que el mensajero (la carta) es al mismo tiempo el mensaje, desmantelando (sobre todo a partir de la estrofa 24) el artificio que venimos estudiando. De repente, la carta interlocutora y mensajera del poeta (al estilo de otras vistas anteriormente) se nos revela como el propio mensaje. En otras palabras, la carta en verso es al mismo tiempo el objeto material enviado (el poema que recoge el cancionero) y la entidad encargada de transmitirlo, sin que medien aparentemente otros intermediarios.

*Carta bienaventurada
del que nació sin ventura,
con fuerza d'amor firmada,
con sello de fe sellada,
sin compás y sin mesura;
pues vas delante de quien
tengo por todo mi bien,
dile la poca alegría
que'n la triste vida mía
se sostiene (estrofa 1).*

Tras insistir a lo largo de una veintena de estrofas en todo lo que la carta debe decir a la dama, sorprende su humorística defensa de la prolijidad en la estrofa 22:

²⁰ Para Garci-Sánchez de Badajoz, véanse los clásicos trabajos de P. Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis, Londres, 1968, y N.G. Round, «Garci Sánchez de Badajoz and the Reevaluation of *Cancionero* Poetry», *Forum for Modern Language Studies*, VI (1970), pp. 178-187. También, ahora, N.F. Marino, «An Early Attribution to Garci Sánchez de Badajoz», *Anuario Medieval*, II (1990), pp. 132-140.

²¹ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, pp. 450-452.

Y si tu prolixidad
 la haze triste de leda
 jura sobre mi verdad
 que ya a mi libertad
 más descanso no le queda.
 Y pues mis ansias descargas,
 di que tales cartas largas
 dan dulçor a mis passiones,
 y las cortas de renglones
 son amargas.

La fecha se declara en la estrofa 24:

Es hecha esta carta mía
 en el tiempo que padescer
 año y mes, semana y día,
 el triste que luz ni guía
 no la halla ni parece.
 Que mi plazer y sosiego,
 bolviendo a la razon luego,
 los veo yr tan errados
 «como los que son guiados
 por el ciego» (ID8.894. Refrán).

Y el porte de la escritura debe ser la respuesta de la dama (estrofa 25), respuesta tal vez oral o epistolar, pero que en cualquier caso desconocemos:

Pídele con gran requesta
 el porte d'esta escriptura
 que sea ver su respuesta...

Y finaliza, en la estrofa 26, firmando la carta como «el más desdichado ombre», cuyo «victorioso nombre» se silencia:

Quedo siempre con renombre,
 con pesar y sin consuelo,
 el más desdichado ombre
 y el más victorioso nombre
 que ay debaxo del cielo...

Paso a comentar, a continuación, dos composiciones de Quirós; estrechamente relacionadas entre sí y que presentan una variante de la carta mensajera, puesto que quien desempeña esta función es ahora otra abstracción, el Corazón del poeta,

quien por sinécdoque y a falta de otro tercero disponible, lleva la misiva hasta la enamorada.²²

El primer poema se diseña como una carta, con fecha al final. Es catalogado por Dutton como [ID6.738], y se conserva sólo en 11CG-956, con el título: «Carta suya en que muestra que estando presente y olvidado, se halla muy lexos de su presencia». In: «Mi beuir ya desterrado ... del sin ventura Quirós». Consta de trece estrofas de nueve versos.²³ Comienza así:

Mi bevir ya *desterrado*
 de do nunca se verá
 sino de vos olvidado,
 á tomado este cuydado
 por ver si os acordará
 mi desvío.
 Y con este desvarío,
mi coraçón os dará
esta carta que os embío (estrofa 1).

La composición parte, pues, de una situación de destierro. La carta (mensaje), cuyo portador será el corazón de Quirós (según se anuncia en la primera estrofa y se confirmará en la desfecha), pretende cubrir la distancia entre los amantes.

En la estrofa 10, se anuncia que el poeta no puede hallar una persona física o mortal para llevar la carta. Y, junto al corazón, también envía a sus «sopiros» que actuarán de mensajeros para expresar lo indecible, lo que no puede escribirse: la emoción.

Por ser mi trabajo aleve
 usado con gran hemencia
no hallo quien os lleve
y assí va mi carta breve.
 Dad, señora, fe y creencia
 a *mis sopiros*,
 que *allá van para deziros*
 la forma de tal dolencia
 que nadie puede *escreviros*.

Al parecer, hallamos aquí un doble mensajero personificado: el corazón –cuyo papel de tercero se hace más ostensible en la desfecha que veremos a continuación–, pero

²² Para Quirós, véanse A.J. Foreman, *The Cancionero Poet Quirós*, Westfield College, Londres, tesis doctoral inédita, 1969, y E.L. Rivers, «A Note of Love's Prison: From Quirós to Garcilaso», en *Nunca fue pena mayor: Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 543-546.

²³ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, pp. 495-496.

también los suspiros que acaso emanan del corazón o de la carta en persona. En cualquier caso, tanto en ésta como en la composición siguiente, el corazón (receptáculo de los sentimientos) aparece, por una parte, actuando autónomamente, como embajador, al tiempo que, por otra parte, representa, por sinécdoque, al propio poeta enamorado.

En la estrofa 13 se declara la fecha (año, hora, mes y día), el lugar y el nombre del remitente:

En este año presente,
 en la *ora* más estrecha,
 en el *mes* más diferente,
 en un *día* tan doliente
 como el que con gran endecha
 murió Dios,
 estando junto con vos,
 es de *Calicut* la fecha
 del sin ventura *Quirós*.

Lo que interesa de esta estrofa 13 es, sobre todo, el verso 8: «es de Calicut la fecha». Se trata, según lo entiendo, de una original manera de evocar el tópico del penitente de amores o del purgatorio-infierno de amor, pues en el verso 1, como hemos visto, se alude a su situación de desterrado, y, como veremos, en la siguiente composición, el tiempo-espacio de tal lugar es alegórico: el «presente» es «invisible», dice allí la estrofa 3:

Vinculada al poema anterior, la desfecha de Quirós [ID4.361 D6.738], conservada en 11CG-956D, lleva el título: «Endereça éstas al mensajero». In: «Lleua tú mi coraçón ... y durárate mil años». Consiste en cinco estrofas de nueve versos.²⁴

El poeta habla ahora con el mensajero (el Corazón), encargado de llevar la misiva hasta la dama desde la ciudad de Calicut, ese lugar exótico en la costa del extremo sur-oeste de India.

Lleua tú, mi coraçón,
 esta carta dolorida,
 y parte sin dilación,
 y con mucha inclinación,
 la darás a quien me olvida.
 Y si tu dolor la incita
 a preguntar dó me dexas,
 dile que en las grandes quexas
 donde casi no se abita (estrofa 1).

²⁴ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 496.

Sorprende, además, la precisión de detalles sobre esta tierra misteriosa y desértica (estrofas 2 y 3):

Que por su gran resplandor
es provincia tan caliente,
que no comporta el calor
sino el qu'es buen amador,
y así somos poca gente.
Do por fuego es la mar roja
y la tierra tan enxuta,
a do pimienta es la fruta
que quema quando se moja.

De arte mágica llena,
donde veys cosa imposible,
ombre libre y en cadena,²⁵
donde desamor ordena
que el presente esté invisible

Se habla, en ellas, de la magia, del cultivo de pimienta picante, del calor extremo y del mar de fuego. Ignoramos si Quirós pudo haber estado realmente en tal lugar de la India. No obstante, la broma de los versos 3 a 5 de la estrofa 2 («que no comporta el calor/ sino el qu'es buen amador/ y así somos poca gente») ponen en duda esta suposición. Más bien parece que los detalles escogidos son tomados de libros de viajes maravillosos, al estilo del de Marco Polo, Mandeville, etc. La alusión, en todo caso, sirve al autor para redundar en su alegoría. Y, al mismo tiempo, la lejanía del remitente con respecto a la destinataria explicaría, tal vez, por qué el poeta no habría hallado un mensajero carnal que se brindara a realizar tan largo viaje, y menos por el precio que pretendía pagarle, según dice la finida:

A quien tal camino va
¿qué daré para la costa?
Mi vida no corre ya,
si te la doy tal está
que te falte a media posta.
Para reynos tan estraños,
que tengas bien qué gastar,
toma d'este mi pesar,
y durárate mil años.²⁶

En suma, por el tono del poeta y por los constantes guiños de Quirós, no exentos de cierta moral pragmática, se advierte en esta pieza una más que probable parodia de motivos bien conocidos: el destierro del amante, la cárcel de amor, el infierno de enamorados, la mensajería de amor, el dolor hiperbólico y, curiosamente, el pago del mensajero.

²⁵ Advértase el motivo del prisionero de amor, tema que da título a la conocida ficción sentimental de Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de Amor* y que se dramatiza en otras obras de este subgénero.

²⁶ La interpretación sería: 'estoy casi muerto y si te doy mi vida agónica como pago, no te va a durar, desfallecerá; en cambio, te pagaré con mi pesar, que es infinito'.

La desfecha, en consecuencia, hace honor a su nombre, puesto que deshace toda la seriedad aparente del discurso de la composición anterior.

COPLAS PERSONIFICADAS

En este apartado me centraré sólo en dos poemas, en los que las coplas (como antes las cartas) se diseñan primero como interlocutoras y luego como mensajeras.

El primero es obra de Costana, catalogada como [ID6.108].²⁷ Se conserva en 11CG-134 y también en 14CG-153. En ambos casos el título reza: «Otras suyas estando ausente de su amiga en que ruega a las mismas coplas que la vayan a buscar para dezille la vida que tiene y el dolor que su partida le haze sentir; y comiença declarando la muerte del cisne ser muy conforme a la suya». In: «Como el cisne va sintiendo ... desde aquí». Consta de diez coplas de once versos.²⁸

El poema comienza con la alegoría del canto del cisne antes de morir (tema extraído del Bestiario y que se documenta, por ejemplo, en *Celestina*, Auto XIX):²⁹

Como el *cisne* va sintiendo
su *muerte* quando le viene,
sus tristes alas tendiendo,
sus *bozes* mucho creciendo,
publicando el mal que tiene;
y por que con tal cantar
sus fines entristecidas
las despierte,
comiença de llantear
las endechas doloridas
de su *muerte* (estrofa 1).

Posteriormente, tras la «Figura» o comparación del autor con el cisne moribundo, sigue la rúbrica: «Dize a las coplas que la vayan a buscar». Y en la estrofa 3 manifiesta:

Yd, vos, coplas d'amargura
en quien yo mi mal profundo
escribo, y mi gran tristura,
contando mi desventura;
yd, señoras, por el mundo
y *sofrid* qualquier tormenta,

²⁷ Para Costana, vid. F. Rico, «Costana», en *Primera cuarentena*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1982, pp. 117-118.

²⁸ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, pp. 218-219.

²⁹ Vid. V. Blay Manzanera y D.S. Severin, *Animals in Celestina*, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 18), Londres, 1999.

yendo con este concierto
que lleváys,
hasta llegar a quien sienta
el dolor de mí, que muerto
me dexáys.

El poeta, a continuación, «Dize las señas en que la han de conocer». Las coplas, por tanto, identificarán a la dama a partir de estas señales. Curiosamente, en las estrofas que siguen la dama es asimilada con el basilisco: «es una sierpe crueza,/ que tanto mata y destruye/ quanto mira» (estrofa 6). Más tarde, bajo el epígrafe «Prosigue», el poeta advierte a las coplas acerca de la furiosa reacción que tendrá la dama cuando estén en sus manos: «es la que os hará pedaços/ viendo's delante sus ojos/ sin remedio» (estrofa 7). Este gesto de rasgar las cartas (aquí coplas) es bastante significativo y se encuentra sobradamente documentado, sobre todo en la ficción sentimental. La composición termina, más abajo, no sin antes advertir a las coplas acerca de posibles amadores (rivales) que pretendan detener su camino hasta la dama.

El segundo poema que vamos a comentar es una composición de Tapia [ID1.063], 11CG-828, que también se conserva en LB1-378 y en 14CG-908.³⁰ La rúbrica es más completa en LB1: «Otras tuyas estando absente de su amiga, y enbióle con sus coplas nuevas de su mala vida». En 11CG y 14CG dice: «Otras tuyas estando aussente de su amiga». In: «Id mis coplas desdichadas... me he de perder (...hermosura LB1)». Consiste en ocho estrofas de diez versos:³¹

Yd mis coplas desdichadas,
trobadas por mi dolor,
con mis males concertadas,
sacadas y trasladadas
de las entrañas d'amor ...

Yrés a Guadalajara,
do verés la hermosura
cuya vista cuesta cara,
do mi pena verés clara,
do verés mi gloria oscura ...

Y vosotras, mensajeras
de mis tristes mensajamientos,
llevarés por compañeras
mis angustias verdaderas,
mis congoxas, mis tormentos ...

Y llevad aquel llavero
do la llave se añudó
hecha de amar verdadero,
templado de aquel azero
que mi querer confirmó
Cuya puerta está cerrada

³⁰ Para la identidad de Tapia como persona distinta del Juan de Tapia del *Cancionero de Estúñiga*, vid. L. Giuliani, «Tapia y Juan de Tapia: un caso de homonimia en los cancioneros», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, I (1991), pp. 49-62, y R. Boase, «The Identity of Two Poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. A.D. Deyermond, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 11), Londres, 1998 pp. 106-132.

³¹ Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, pp. 415-416.

de mano de mi ventura,
 porque fue la *cerradura*
 su merced y su sobrada
 hermosura (estrofas 1-4).

Las coplas se convierten en mensajeras de los sentimientos del poeta ausente. Viajan a Guadalajara; portan el sello de la fe del enamorado e intentan, con la llave forjada de amor, abrir la puerta-corazón cerrada de la dama (o, tal vez, con sentido erótico, algo más). La composición, en su totalidad, articula diversas alegorías que incluyen la personificación de entidades abstractas como los cuidados, las penas, la pasión, los servicios, los suspiros, *et alii*, y también las angustias, las congojas y los tormentos que sirven de compañeros de viaje a estas coplas.³²

A modo de conclusiones podemos afirmar que:

1) Desde el punto de vista diacrónico, de este primer sondeo se colige que las piezas que nos conciernen apenas se atestiguan en los cancioneros manuscritos y su incidencia es mucho mayor en los cancioneros impresos en el siglo XVI. Al parecer, el recurso estudiado comienza a cultivarse en época de los Reyes Católicos y se convierte en una especie de moda practicada por grandes poetas adscritos generalmente al último de los tricenios señalados por Casas Rigall.³³ Estas composiciones datarían entre 1485-1490 y 1511. Aparecen, en su mayor parte, en los cancioneros LB1, 11CG y 14CG, cuyas relaciones han sido exploradas recientemente por Brian Dutton, Carlos Alvar, Jane Whetnall y Manuel Moreno.³⁴

2) Por lo estudiado en el 11CG, el recurso de la «embajada de amor» personificada acuñaría un prototipo con los siguientes ingredientes, distintamente usados:

³² Por razones de brevedad, obvio hacer mención de otras composiciones curiosas, pero más discutibles, relacionadas con la categoría que analizamos. Un ejemplo es el poema de Soria [ID6.636] sobre unas coplas para enviar un dechado, donde las muestras del dechado se personifican y hablan con la señora. Se conserva en 1CG-874, 14CG-940. Título: «Otras tuyas porque una señora le pidió un dechado y él gelo embía con estas coplas». In: «Van las muestras por mostraros ... deteniéndol galardón». Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 434.

³³ Vid. J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica*, pp. 23-24. Para algunos precedentes de cartas de amor en verso y/o poemas de varias épocas que ensayan procedimientos cercanos al nuestro, remito a los trabajos citados *supra* en las notas 2 y 6.

³⁴ Vid. B. Dutton, «El desarrollo del *Cancionero General de 1511*», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA 1984*, I, Porrúa, Madrid, 1990, pp. 81-96; C. Alvar, «LB1 y otros cancioneros castellanos», en *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, ed. M. Tyssens, Université de Liège-Droz, Lieja-Ginebra, 1991, pp. 469-500; J. Whetnall, «El *Cancionero general de 1511*: textos únicos y textos omitidos», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, IV, ed. J. Paredes Núñez, Universidad de Granada-Excm. Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, pp. 505-515, y M. Moreno, «Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, ed. J.M. Lucía Megías, pp. 1.069-1.083.

- a) La carta (o copla) se personifica. Puede ver, oír, hablar, caminar...
- b) En la mayoría de ocasiones el poeta habla a la carta, dándole instrucciones y señas para localizar a la dama.
- c) Generalmente, la carta es embajadora activa o pasiva del poeta que cubre la distancia entre los amadores. El poeta se halla desterrado de grado o a la fuerza en lugares concretos-reales (incluso con nombres propios), pero también exóticos y/o alegóricos (Calicut). En tal situación teme el olvido o el cruel desdén de la dama.
- d) La misiva se dispone a viajar ante la destinataria textual (por sí sola o a través de intermediarios personificados, como el Corazón). No se explicita la mediación de terceras personas en el envío del mensaje, ni tampoco otros medios más o menos curiosos de hacer llegar cartas de amor.³⁵
- e) A veces la carta (o las coplas) es el mensaje y el mensajero al mismo tiempo; en otros casos, se desdoblán estas funciones semióticas.
- f) En su mensajería, excepcionalmente estas epístolas pueden dialogar con la dama en estilo directo y transmitirle no sólo la letra escrita por el poeta sino incluso, en un gesto de omnisciencia, detalles emocionales acerca de su situación.
- g) La epístola puede pedir respuesta (oral o escrita) o también pago material por el servicio prestado con su embajada. Puede aspirar, además, a provocar otros efectos perlocutivos.
- h) El poema puede recrear no sólo el viaje de ida, unidireccional (del amante a la amada), sino también, más excepcionalmente, la vuelta de la carta (de la amada a él). Un ejemplo bastante insólito es aquel en que se da un complejo testimonio de proceso de cartas de amores.
- i) La carta, llegada de vuelta al poeta, en alguna ocasión, está encargada de transmitirle (lo cual implica interpretar subjetivamente) tanto los mensajes verbales como las señales enamoradas o de desamor advertidas en el gesto de la dama.

Este tipo de composiciones cancioneriles dramatiza, por tanto, diversas etapas y diversos elementos de la comunicación epistolar, que abarcan desde el acto de escritura pasando por la transmisión (que puede ser interceptada) hasta llegar a la recepción del

³⁵ Me refiero a artimañas como la que describe la rúbrica de un poema de Juan Álvarez Gato [ID3.086], conservado en MH2-20, 11CG-238 y 14CG-247 y que consiste en atar la misiva a un palo, lanzarlo al tejado y filtrarlo en la alcoba de la dama a través de la ventana. La rúbrica reza: «Juan Álvarez un día que jugaron a las cañas echó estas coplas enbueeltas en una vara a un tejado que salíe a una ventana a do se parava algunas vezes aquella Señora», MH2. «Otras suyas porque no osando dezir a su amiga su pasión, puso en una vara estas dos coplas y embiólas a los tejados de su casa», 11CG, 14CG. Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 280. En otros casos, el poeta entrega personalmente la misiva oculta en un guante, como ocurre en una composición de Diego de San Pedro [ID6.189], conservada en 11CG-259 y 14CG-270, cuyo título dice: «Del mismo porque dio una carta d'amores en un guante a una dama, y ella de desembuelta la mostró a unos cavalleros que la servían por que burlasen d'él; y él súpolo y embióle estas coplas». Vid. B. Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, V, p. 290. Argucias similares se encuentran en la ficción sentimental; por ejemplo, en el *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, cuando el protagonista introduce disimuladamente su carta de amor en el bolso de la amada.

texto, tanto a la prevista textualmente, como a la implícita, que concierne al destinatario extratextual, no sólo al público cortesano, sino también a otro tipo de lectores del cancionero, cuyas expectativas a menudo se defraudan, como ya advirtiera Keith Whinnom.³⁶ Por otra parte, las epístolas a las que nos referimos y que son objeto de personificación, cuando sólo figuran como mensajeras y no como mensajes, podrían haber sido escritas en prosa (esto es, quizá, lo más probable); no obstante, en algunos casos, bien pudieran haber recurrido al verso, pues tenemos testimonios de este género en los cancioneros peninsulares.³⁷ Sin embargo, todas las cartas en verso conservadas en los mismos son de poetas varones; y no se ha documentado curiosamente ninguna epístola de amor en verso puesta en voz femenina.

3) Desde una perspectiva social, se trata de hábiles juegos poéticos con intención lúdica en los que se recrean situaciones que tendrían cierta analogía con la vida cortesana tardomedieval. Esta dimensión festiva –despliegue de ingeniosidad– llega al extremo de abarcar conocidas metáforas y alegorías amorosas, incluyendo la personificación de abstracciones y sentimientos, e incluso –para lo que nos interesa– la de la propia carta de amor. A este tenor, me atrevo a sugerir que estas composiciones se concebirían tal vez a modo de parodia con respecto al culto idolátrico que llegó a tener la carta a la sazón, trascendiendo las dimensiones pragmáticas y materiales de éstas, culto del que rinden cuenta muy especialmente las ficciones sentimentales. Pienso, por ejemplo, en el fetichismo del Enamorado protagonista de *Triste deleytación*, que solicita escribir en el papel que utiliza su Amigo por ver si alcanza mejor suerte. Pero, sobre todo, recuérdese el conocido final de la *Cárcel de Amor*, con la ingestión eucarística de las cartas de Laureola.³⁸

³⁶ Vid. K. Whinnom, «La defraudación del lector: un recurso desatendido de la poesía cancioneril», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1985, pp. 1.047-1.052.

³⁷ Pretendo detenerme en esta cuestión en un próximo trabajo. Me limitaré, aquí, a mencionar algunas de las composiciones más importantes que he documentado hasta la fecha. En cuanto a «cartas de amores» en verso: un poema de Santillana [ID0324], otro de Gómez Manrique [ID3.327], otro de Sancho de Villegas [ID0044], tres de Alfonso de la Torre [ID1.885, 0036 y 1.891] y dos de Antonio de Soria [ID2.028 y 3.550]. Restan algunas composiciones ovidianas en portugués a cargo de Joam Roiz de Lucena [ID5.878] y de Joam Roiz de Saa [ID5.727, 5.728, 5.727, 5.730]. Añádanse los «pies de cartas» y los «sobrescritos de cartas». He encontrado, además, una carta en prosa con injertos en verso: la del Dr. Francisco López de Villalobos enviada a su esposa Violante Artal [ID7.812].

³⁸ En la realización de este trabajo, se ha dispuesto de la subvención del Ministerio de Educación y Ciencia (DGICYT), merced al proyecto PB95-1106, dirigido por la Dra. Rosanna Cantavella, renovado ahora como PB98-1481.