

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

*Una temprana imitación del Infierno de Santillana en un poema de Garda de Pedraza recogido en el Cancionero de Palacio**

LAURA LÓPEZ DRUSETTA

Universidade da Coruña

Como es sabido, la poesía cancioneril castellana se sirvió de multitud de alegorías y juegos metafóricos para verbalizar la experiencia amorosa.¹ Los infiernos de amor llegaron a ser, como dice Pérez Priego, "un género muy característico de la poesía del siglo XV", en el que la tradición clásica, representada por la figura del poeta latino Virgilio, se aunó con la influencia del *Infierno* dantesco.² El Marqués de Santillana, hombre de cultura y genio extraordinarios, fue el primer poeta en valerse de ellos en la poesía castellana cuatrocentista con su *Infierno de los enamorados* (ID 0028), un texto que enseguida va a ser tomado como modelo por otros autores cancioneriles, conformando así un subgénero de gran fecundidad literaria.³

* Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que estoy desarrollando como parte de mi tesis doctoral *Poetas del Cancionero de Palacio (SA7): Diego Hurtado de Mendoza, Garda de Pedraza y Mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía*, bajo la dirección de la Dra. Cleofé Tato García, y en el marco de los Proyectos de Investigación "El Cancionero de Palacio (SA7): hechos y problemas (2)" (FFI2010-17427), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y "Autores e textos galegos na poesía castelá medieval" (INCITE09PX1B104249PR), financiado por la Xunta de Galicia; he podido realizarlo gracias al disfrute de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Quisiera agradecer a la Dra. Cleofé Tato García sus valiosas sugerencias y correcciones durante la elaboración del estudio.

¹ A este respecto, véase J. Casas Rigali, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 67-95.

² M.Á. Pérez Priego, "Los infiernos de amor", *'¡heria cantat'. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, edit. por J. Casas Rigali y E. M. Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 307-319; la cita en la p. 310.

³ En adelante, y como suele ser habitual, me valdré de las convenciones de B. Dutton para la cita de los textos y fuentes cancioneriles. Véase B. Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

Me ocuparé en este momento de una peculiar imitación del *Infierno* de Santillana, el *dezir* "Partiendo de madrugada" (SA7-13, ID 2406) de García de Pedraza, por resultar una composición interesante desde varios puntos de vista. En primer lugar, por su mismo autor, uno de los numerosos escritores de los que únicamente tenemos noticia a través del *Cancionero de Palacio* (SA7), colectánea manuscrita cuya importancia ha sido puesta de manifiesto en varias ocasiones." En este cancionero se copian los 14 únicos textos conservados de García de Pedraza - recogidos, en su mayoría, en los primeros folios del manuscrito la

" Ya Dutton hacía notar que *Palacio* es una de las antologías del siglo XV que mejor representa "los gustos y los modos poéticos de la primera mitad de la centuria" (*El cancionero*, vol. I, p. iv). Pero la importancia de este cancionero viene justificada no solo por su mayor adecuación a los gustos poéticos del siglo XV, sino también por el hecho de que muchas de sus composiciones carecen de otro testimonio, además de que no pocos de los escritores que aquí se incluyen son conocidos como tales únicamente por este manuscrito (C. Tato, "Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, edit, por M. Moreno y D. Sherman Severin, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2005, pp. 59-89; la idea en las pp. 68-69). Para mayor información sobre el *Cancionero de Palacio* pueden consultarse los trabajos de Tato: "Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*", *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, edit, por J.L. Rodríguez, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia - Universidade de Santiago de Compostela, 2000, vol. II, pp. 725-731; "El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)", *Cancioneros en Baena: Actas del // Congreso Internacional Cancionero de Baena*, edit, por J.L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, vol. I, pp. 495-523; "Huellas de un cancionero"; "¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?"", *Convivio: Estudios sobre la poesía del cancionero*, edit, por V. Beltrán y J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-811; "Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Convivio: Cancioneros Peninsulares*, Universidad de Granada, 2010, pp. 215-233; y "Prolegómenos a la edición del *Cancionero de Palacio* (SA7)", *O texto medieval: da edición á interpretación*, edit, por P. Lorenzo Gradín y S. Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 299-318. También son útiles las diferentes ediciones del mismo, a cargo de F. Vendrell (*El Cancionero de Palacio (manuscrito n° 594)*, Barcelona, C.S.I.C., 1945), Dutton (*El cancionero*, vol. VI, pp. 84-179) y A.M". Álvarez Pellitero (*Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993).

' En realidad, es posible que toda la obra de García de Pedraza hubiese sido compilada en la primera sección de la antología, ya que el *Cancionero de Palacio* ha sufrido pérdidas y desórdenes que afectan a la producción de nuestro autor. Sobre los problemas materiales del manuscrito, véanse Tato, "Breve noticia" y "El *Cancionero*" y J. Whetnall, "An errant leaf and a divided poem: the Lay of Juan de Torres in SA7", *Late Medieval Spanish*

cantidad, que en principio puede parecer reducida, no resulta despreciable dentro de la antología, en la que precisamente sobresale por el número de textos suyos que allí se incluyen.®

También destaca la *variatio* temática y formal del repertorio poético de este autor: entre sus piezas se encuentran el *dezir* a imitación del *Infierno* de Santillana, al que en breve me referiré (SA7-13 "Partiendo de madrugada", ID 2406); un *dezir* con citas en el que menciona versos de Diego Hurtado de Mendoza, Maclas y Francisco Bocanegra (SA7-22 "Sepan quantos esta carta", ID 2413); una serrana compuesta a tres voces entre Rodrigo Manrique (SA7-28 "De loçoyaanavafria", ID 2424), Íñigo López de Mendoza, futuro Marques de Santillana (SA7-29 "Serrana tal casamiento", ID 2425) y nuestro autor (SA7-30 "Serrana si vos queredcs", ID 2426);^ un *dezir* dirigido a Diego Hurtado de Mendoza, quien parece estar en su presencia (SA7-39 "Buen senyor diego fúrtado", ID 2432); y otro *dezir* dirigido, si hacemos caso de la rúbrica, a Femando de Sandoval (SA7-40 "femando senyor sabct", ID 2433), pero en el que, en realidad, se podría estar interpelando, según Campos Souto, a Femando de Guevara, primo de Santillana.

Son pocas las noticias biográficas que poseemos sobre este escritor, y su identificación sigue siendo una tarea pendiente a día de hoy, no exenta de problemas. Por el momento, los datos que se desprenden de su obra literaria indican que hubo de guardar alguna vinculación con la familia Mendoza pues, como observaba, se relaciona tanto con Diego Hurtado de Mendoza - poeta cuyos siete únicos textos se copian también en SA7 - como con el Marqués de Santillana y, presumiblemente, con el primo de este último. Femando de Guevara.' El hecho

Studies in honour of Dorothy Sherman Severin, edit, por J.T. Snow y R. Wright, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, pp. 55-73, además de Dutton, *El cancionero*, vol. IV, pp. 84-179.

^ Inmediatamente después de Pedro de Santa Fe y Juan de Torres - los dos poetas mejor representados, con 47 y 34 composiciones, respectivamente -, se encuentra un grupo de escritores de los que aquí se copian entre 15 y 7 textos tales como Alvaro de Luna, Gonzalo de Torquemada, el Marqués de Santillana, Mosén Moncayo, Diego Hurtado de Mendoza o el propio García de Pedraza (Tato, "Huellas de un cancionero", p. 69).

^ Un análisis detenido del contexto de creación de esta serrana puede verse en M[^].B. Campos Souto, "El juego cortesano dentro del juego poético en el *Cancionero de Palacio* (SA7): sobre el posible contexto de una serrana compuesta en colaboración". *Cancionero General*, VI, 2008, pp. 9-32.

' Campos Souto, "El juego cortesano", p. 25.

' Dutton, *El cancionero*, vol. VII, p. 414. Como señala Campos Souto, "no parece imposible suponer que sus textos hayan entrado en SA7 de la mano de los Mendoza ya que, precisamente, de su lectura deducimos el vínculo o la relación que debió de existir

de que su producción se recoja en el *Cancionero de Palacio*, compilado hacia 1441-1445 en el entorno del rey Juan II y las cortes de los Infantes de Aragón," además de su relación literaria con Santillana, Rodrigo Manrique o Fernando de Guevara, sitúan a Pedraza en la primera mitad del XV, en consonancia con la cronología de la mayoría de los poetas de SA7, según Tato, nacidos en la última década del siglo XIV o principios del XV." Ahora bien, su relación literaria con Diego Hurtado de Mendoza - identificado por la crítica con el Almirante de nombre homónimo, muerto en 1404 y padre de Santillana - retrotraería la cronología de Pedraza hasta el último tercio del siglo XIV, cuando se desarrolla la

entre García de Pedraza y los miembros de este linaje" ("El juego poético", p. 23). En esta dirección apunta también el hecho de que algunas de las piezas de García de Pedraza se encuentren en el cancionero en relación de vecindad con composiciones de Diego Hurtado de Mendoza, Santillana o Fernando de Guevara: es el caso de SA7-18 "Por ser de ti namorado" (ID 2410), copiada a continuación de la serrana SA7-17 "Vn dia d'esta semana" (ID 2409) de Diego Hurtado de Mendoza; de la canción SA7-27 "Pues demando aguinaldo" (ID 2423), que precede a la serrana a tres voces de Rodrigo Manrique (SA7-28 "De loçoya a navafria", ID 2424), Santillana (SA7-29 "Serrana tal casamiento", ID 2425) y nuestro autor (SA7-30 "Serrana si vos queredes", ID 2426); de los *dezires* SA7-39 "Buen senyor diego furtado" (ID 2431) y SA7-40 "Fernando senyor sabet" (ID 2432), que aparecen a continuación de varios textos de Diego Hurtado de Mendoza y precediendo al juramento de Fernando de Guevara SA7-41 "Juras a nuestro senyor" (ID 2433) - una circunstancia muy significativa en estos casos -; y de la canción SA7-225 "Si Dios a mi tanto quiere" (ID 2602), intercalada entre el *Triunphete* de Santillana (SA7-224 "Siguiendo el plaziente stilo", ID 0291) y un *dezir* de este mismo autor (SA7-226 "Uno piensal vaxo", ID 2603).

Dutton, "Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 1979, pp. 445-460; V. Beltrán, "El Testamento de Alfonso Enríquez", *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, edit. por N. Henrad *et alii*, Bmxelles, De Boeck University, 2001, pp. 63-76.

" Tato, "El *Cancionero*", pp. 515-516. Quizá por esta razón, algunos investigadores como Dutton (*El cancionero*, vol. VII, p. 414) y Pérez Priego (éd., *Poesía lírica*. Marqués de Santillana, Madrid, Cátedra, 1999, p. 127) identificaron a este autor con Pedro García de Herrera, Señor de Pedraza y Mariscal del Rey, quien fue juez, junto con don Iñigo López, de las justas celebradas en Valladolid en 1434, a las que también concurrió Rodrigo Manrique; este hecho explicaría su serrana en colaboración con estos dos autores, que Pérez Priego fecha hacia 1433-1434 (ed., *Poesía lírica*, pp. 43-44), una cronología que, sin embargo, es posible anticipar hasta 1429 según Campos Souto (*Poetas menores de apellido Manrique: edición y estudio*. Tesis doctoral. La Comña, Universidade da Comña, 2011; la idea en lap. 190).

actividad vital del Almirante.¹⁶ Ello convertiría a García de Pedraza en un poeta más antiguo de lo que podría deducirse de su relación con Santillana, ya que habría de compartir experiencias literarias tanto con el Almirante - recordemos, muerto en 1404 a la edad de 40 años, según testimonia Fernán Pérez de Guzmán¹⁷ - como con el Marqués de Santillana, junto con el que compone la serrana fechada por Campos Souto en 1429, y de quien imita el *Infierno*¹⁸. Sin ánimo de ofrecer, por el momento, una solución concluyente, los datos hasta aquí expuestos no hacen más que evidenciar la necesidad de un estudio más profundo y exhaustivo no solo sobre este autor, sino también, y necesariamente, sobre los personajes que mantuvieron relaciones literarias con él, especialmente Diego Hurtado de Mendoza, tarca de la que en estos momentos me ocupo.

Centrándome ya en los infiernos de amor, decía al principio que fueron Virgilio y Dante quienes proporcionaron los materiales para la configuración del modelo que sería empleado por los poetas cancioneriles, con Santillana a la cabeza,¹⁹

Diego Hurtado de Mendoza es otro de los interesantes poetas conocidos gracias a SA7; en los primeros folios de este manuscrito se recogen sus siete únicas piezas conservadas: SA7-1 "Pues no quiero andar en corte" (ID 2395), SA7-6 "Ya con tanta fermosura" (ID 2400), SA7-16 "Aquel árbol que buelbe la foxa" (ID 2408), SA7-17 "Vn día d'està semana" (ID 2409), SA7-36 "Fuerga he de contemplar" (ID 2414), SA7-37 "Si amor sse que se parte" (ID 2430 D 2414) y SA7-38 "Amor quando me quitaste" (ID 2417). Ya desde J.A. de los Ríos (ed., *Obras de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales, é ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid, Imprenta a cargo de José Rodríguez, 1852, p. XXIV; y, especialmente, en *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta a cargo de José Fernández Cancela, 1851-1865, vol. V, pp. 288-294), este autor se asoció a la figura histórica del Almirante Diego Hurtado de Mendoza (c. 1366-1404), una identificación que nunca fue cuestionada por la crítica posterior.

¹⁶ J.A. Barrio, ed., *Generaciones y semblanzas*, Fernán Pérez de Guzmán, Madrid, Cátedra, 1998, p. 101.

¹⁷ A propósito de la fecha de la serrana, véase la nota 12.

¹⁸ Pérez Priego, "Los infiernos", p. 311. En la literatura grecolatina, fue Virgilio en su *Eneida* (libro VI) quien realizó la descripción del Infierno más conocida, al configurarlo, siguiendo las tradiciones precedentes, como un lugar dividido en una serie de regiones con la función de acoger a diversos tipos de condenados (H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950; la idea en las pp. 30-31). Entre estas secciones, el Campo de los Llantos fue el lugar asignado a quienes el amor había consumido (Patch, *El otro mundo*, pp. 30-31), materia esta que será utilizada como modelo por los escritores posteriores (Pérez Priego, "Los infiernos", p. 310). Por otro lado, en el *Infierno* de Dante, el propio autor, perdido en una selva y después de haber sido asaltado por unas fieras, se encuentra no casualmente con el poeta Virgilio, quien será su

ahora bien, como ya ha puesto de relieve la crítica en no pocas ocasiones, será del *Infierno* dantesco de donde don Íñigo tomará los principales elementos para la elaboración de su *Infierno de los enamorados* (ID 0028)." Uno de los aspectos del texto de Santillana sobre el que conviene llamar la atención tiene que ver con su transmisión; y es que, como observa Pérez Priego, el *Infierno* ofrece un elevado número de copias conservadas, lo que, sin duda, indica que fue una de sus obras más divulgadas,^ quizá ya desde el mismo momento de su composición, que este investigador fecha hacia 1440.^ Directamente emparentadas con el éxito de este poema estarían las sucesivas imitaciones a que dio lugar, ya estudiadas por Post y por Le Gentil, y de las que Lapesa dio noticia en su clásico estudio sobre la

guía en el viaje que ambos emprenden por el Infierno, mostrándole a los personajes que allí penan (véase Pérez Priego, "Los infiernos", pp. 310-312).

" Al igual que en la *Comedia* del ilustre florentino, el yo poético se encuentra perdido en una selva donde es asaltado por fieras; a continuación se produce la aparición de Hipólito, que va a actuar como desengañador del personaje principal; el consejero, tras comprobar que el protagonista no está dispuesto a renunciar al amor, le muestra el castillo donde pena todo aquel que "por Venus se guía" (v. 375) - que no es otro lugar que el Infierno de los enamorados -; allí, el poeta tiene la oportunidad de contemplar un desfile de célebres amantes que sufren el castigo de su pecado y, de entre ellos, le llama la atención su compatriota el famoso Macias; la visión de este último caso produce en el vate una transformación que le libra de su prisión amorosa, y concluye la pieza con una reflexión moralizante sobre los peligros del amor. En definitiva, Santillana, al igual que lo hiciera Dante, constmte para las letras castellanas un relato alegórico con un claro propósito moral y aleccionador. Para el *Infierno* de Santillana, véanse P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953, vol. 1, pp. 264-270; R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, insula, 1957, pp. 125-133; A. Deyermond, "Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation and Message", *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, edit, por D. Fox *et alii*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90; M^ del M. Fernández Vuelta, "Una aproximación a la evolución del género alegórico: el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana", *Actas do IV Congresso da AHLM (Lisboa, 1991)*, edit, por A.A. Nascimento, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 101-106; Pérez Priego, "Los infiernos", pp. 312-315; o la edición de R. Rohland de Langbehn, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*. Marqués de Santillana, Barcelona, Critica, 1997; también puede consultarse Beltrán, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor, 2009, pp. 308-331 y 907-909, que aporta más bibliografía.

Pérez Priego, ed.. *Poesía lírica*, p. 69.

" Pérez Priego, "Los infiernos", p. 312. Sin embargo, otros estudiosos como A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhofson más imprecisos y proponen para la composición de este texto una fecha indeterminada posterior a 1428 (ed.. *Obras completas*. Marqués de Santillana, Barcelona, Planeta, 1988, p. XXXIV).

poesía del Marqués;" entre ellas destacan nuestro *dezir* "Partiendo de madrugada" (ID 2406), la *Visión* de Juan de Andújar (ID 0548), el *Purgatorio de Amor* del Bachiller Jiménez (ID 6745), el *Infierno de amores* de Guevara (ID 6171), o el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz (ID 0662), por citar algunos de los ejemplos más significativos.[^]

En el caso de "Partiendo de madrugada", lo primero que hay que tener en cuenta es que estamos ante la primera secuela conocida del *Infierno* de Santillana; a esta conclusión es posible llegar si se repara en la fuente que nos transmite no solo el texto de Pedraza, sino también la copia más antigua del de don Íñigo. Me estoy refiriendo al *Cancionero de Palacio*, compilado entre 1441 y 1445, en donde el poema de Santillana ya es presentado por una rúbrica, posiblemente autorial, en la que se precisa *Infierno de los enamorados que fizo Enyego lopeg de mendoça.* Y es que, como indica Pérez Priego, en *Palacio* se recogieron, mayoritariamente, materiales "de fecha de composición temprana" en la carrera literaria del Marqués, tales como algunas canciones no coleccionadas en otras fuentes o la serrana en coautoría con Pedraza y Rodrigo Manrique.^{^^} No obstante, apuntaba más arriba que este investigador data hacia 1440 el *Infierno* de Santillana, una fecha compatible

" Véanse, respectivamente, R. Post Chandler, *Medieval Spanish Allegory*, Hildesheim-Nueva York, G. Olms, 1978, pp. 84-102 [r ed. 1915]; Le Gentil, *Lapoésie*, vol. I, pp. 84-102; y Lapesa, *La obra literaria*, p. 132.

Para más información sobre la *Visión* de Andújar véase N. Salvador Miguel, "La Visión de Amor de Juan de Andújar", *El comentario de textos*, 4. *La poesía medieval*, VV. AA., Madrid, Castalia, 1983, pp. 303-337; para el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz véase P. Gallagher, *The Life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, London, Tamesis Books, 1968, pp. 188-233. Véase también M^o. R. Lida de Malkiel, "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", apéndice al libro de Patch, *El otro mundo*, pp. 387-401.

Tato, "Rúbricas de autor en la poesía cancioneril". *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. por P. Botta et alii, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. II: *Medieval*, pp. 341-351). Me interesa señalar que es esta la primera ocasión en nuestras letras en que la voz *Infierno*, heredada de Dante, sirve como término técnico para designar a este tipo de *dezires*; el vocablo servirá posteriormente como identificador de esta modalidad poética, si bien, en el caso de García de Pedraza, tal vez porque estamos ante una muy temprana imitación, el epígrafe de SA7 tan solo advierte *Dezir gargia de pedrada*. El *Infierno* de Santillana fue transmitido también en las siguientes fuentes, todas ellas posteriores a SA7: SA8, MN8, ML3, SAI, HH1, MH1, TPI, SAIO, LB2, ME1, PN12, MN54, PN4, PN8, BC3, NH2, MT1, MN6, MN23 (véase Pérez Priego, ed.. *Poesía lírica*, p. 289).

Pérez Priego, ed.. *Poesía lírica*, p. 49.

con la cronología de *Palacio*, pero tardía si se toma en consideración la pieza de Pedraza.[^]

Aun cuando desconocemos el momento de redacción de nuestro *dezir*, no existen motivos para suponer que fiié creado inmediatamente después del *Infierno* de don ñigo, sino más bien todo lo contrario: como hizo notar Tato,^{^*} a continuación del texto de Pedraza se copia en SA7 una canción de Juan Pimentel que también parece aludir al *Infierno* de Santillana, ya que no solo menciona explícitamente a Macías, sino que nos presenta a un "yo" lírico que da voces mientras se quema ardiendo de amor (SA7-14 "Quando tu a mi oyas", ID 2254); la muerte documentada de Pimentel en 1437[^] revela que el texto del Marqués hubo de circular, al menos, antes de esa fecha. Por otro lado, la composición que antecede al *dezir* de Pedraza en *Palacio* (SA7-12 "Por la fin del que bien ama", ID 2405, de Pedro de Quiñones) versa también sobre una temática similar, pues en ella se presenta una muerte por amor de un enamorado que "arde en biua llama" (v. 9); esta correlación permite conjeturar que tal vez los tres textos (el de Pedraza, el de Pimentel y el de Quiñones) se crearon o circularon en un mismo contexto. No ha de perderse de vista tampoco que el *Infierno* y el *dezir* de Pedraza, lejos de copiarse en relación de vecindad en el cancionero - lo que podría indicar, como en el caso anterior, que cronológicamente estarían cercanos -, se copian en diferentes secciones de *Palacio* (el de Pedraza en el folio 4v, el de Santillana en el 108r).[^]

"Partiendo de madrugada", *dezir* alegórico a semejanza del *Infierno*, comienza con la llegada del poeta a una posada (vv. 1-8), donde es recibido por un mesonero con el que entabla un diálogo. En la conversación, el autor se identifica como un extranjero que vive penando amores (vv. 9-16) y esta información provoca que el mesonero no le permita entrar en su posada - que no casualmente se llama "La

" Pérez Priego, "Los infiernos", p. 312.

Tato, "Huellas de un cancionero", p. 78.

" Dutton, *El cancionero*, vol. VII, p. 392.

La ordenación actual de textos en SA7 ha de ser tomada con cautela, puesto que en el manuscrito se han producido accidentes materiales que alteraron la secuencia original de las composiciones (véase nota 6); pese a estos problemas, ningún indicio parece sugerir que el texto de García de Pedraza y el de Santillana hubiesen sido copiados en origen uno a continuación del otro (véanse Tato, "Huellas de un cancionero", p. 82 y Whetnall, "An errant leaf, pp. 56-57). Con todo, es llamativo que antes del *Infierno* de Santillana se deje una página y media en blanco (la mitad del 107r y el 107v entero - el *Infierno* comienza en el 108r -), y que justamente antes de este espacio vacío figure SA7-249 "O castillo tan famoso" (ID 2619) de García de Pedraza; esta circunstancia me lleva a preguntarme si, quizá, pretendía copiarse en ese espacio en blanco otro texto de Pedraza que, finalmente, no llegó a incluirse.

Fortuna" (son estas las primeras palabras del *Infierno*) -; con todo, y viendo el triste destino que espera al enamorado, el posadero le recomienda que continúe su camino hasta la siguiente venta donde, le asegura, tendrá la oportunidad de escuchar un emotivo *dezir* (vv. 17-24). A continuación le refiere el contenido de ese *dezir*, que no es otro que el del *Infierno* de Santillana, con los célebres amantes penando por sus faltas; su intervención finaliza con la recriminación al poeta enamorado quien, según el posadero, merece las mismas penas que los amantes del *Infierno* santillanesco por su actitud (vv. 25-40). Preocupado por las palabras de su interlocutor, el protagonista se marcha y llega a "Gran Cuydado", la posada anunciada por el mesonero (vv. 41-48); allí se encuentra con un triste hombre - el Marqués de Santillana¹ - quien, tras saludarlo parcamente, le lee "La Fortuna que non cessa, siguiendo el curso fadado" (vv. 49-64) - su *Infierno* -. Esta lectura tiene un efecto catártico en el amante, pues rompe a llorar viéndose reflejado en el poema del Señor de Buitrago (w. 65-72); en la última copla el yo lírico muestra sus dudas acerca de la intencionalidad del relato del Marqués, aunque finalmente se decanta por considerar el enamoramiento una necesidad (vv. 73-80). La finida, - que, como la del *Infierno*, comienza con la locución consecutiva "Así que" - se separa, sin embargo, de la de don Iñigo: fi-ente a este, que vertía en ella su propósito moralizante, Pedraza, no sin cierto tono humorístico, renuncia en la suya a cualquier responsabilidad (w. 81 -84).

El aspecto más relevante de este texto es, sin lugar a dudas, su dimensión metaliteraria, manifiesta a través de diferentes procedimientos. El primero y más evidente es el argumento sobre el que se articula: al igual que en el *Infierno* del Marqués, el que nos habla es un servidor de Amor que se encuentra de camino en un marco espacial rural; en ambos casos aparece también un personaje que va a advertir sobre la peligrosidad del amor-en el de Santillana, Hipólito, quien será su guía infernal; en el de Pedraza, el primer mesonero, que lo manda a otra posada-; además, y esto es bastante significativo, en los dos textos es otro personaje quien va a motivar la reflexión del protagonista sobre la conducta amorosa - Macías el enamorado en el *Infierno*, el propio Marqués de Santillana en nuestro *dezir*-.

Otro elemento de interés es el procedimiento de la cita de los dos octosílabos del *Infierno* de Santillana. Y es que, en la poesía cancioneril, la incorporación de versos de otros poetas fue un recurso que gozó de gran fortuna, y que da muestra del fuerte componente lúdico de esta literatura, practicada como un divertimento social. La técnica permitía también hacer manifiesta la referencia intertextual a otros poetas, lo que, en última instancia, habla de un autor conocedor de otros

textos y, a la vez, de un público al que le resultarían familiares.[^] Cuando García de Pedraza cita los versos de don Iñigo es porque indudablemente debían de ser ya populares entre su auditorio, otro de los motivos por los que la fecha de 1440 parece tardía para la composición del *Infierno* del Marqués. Además, de no existir la cita, podría llegar a cuestionarse si, efectivamente, se trataba de una imitación del *Infierno* de Santillana o si, simplemente, el texto bebía de una tradición preexistente no necesariamente iniciada por este autor.

Con todo, en esta ocasión no se limita Pedraza a citar a Iñigo López de Mendoza, sino que lo convierte en un personaje activo en su texto: es él, presumiblemente, quien se encuentra en la posada "Gran Cuydado" - nótese la pericia del autor en la elección del nombre -, "decaydo de pensar" (v. 52) y en compañía de su obra dispuesto a recitársela con la intención de hacerle escarmentar. Y es que el *Infierno* de don Iñigo tenía, en última instancia, una finalidad moralizante con la que Pedraza parece bromear en este texto, al presentamos al Marqués como una víctima más de las trampas de Venus, de modo similar a como se presentaba el Macías de su *Infierno*. Es este un interesante juego en el que un autor y su obra literaria se incorporan como elemento de ficción en una composición, lo que, sin duda, deja patente la originalidad de nuestra pieza. Además del evidente

[^] La tradición de la cita se remonta al período clásico, y tuvo gran vitalidad en todas las literaturas románicas medievales, siendo ya utilizada por los trovadores provenzales y constituyéndose como fenómeno extendido en la poesía peninsular cuatrocentista. Por otro lado, SA7 es, según Whetnall, el cancionero con mayor porcentaje de textos citadores, con hasta 25 piezas de este tipo ("SA7 y la cita cancioneril", comunicación leída en el // *Seminario sobre poesía cancioneril*, celebrado en La Comña del 15 al 17 de marzo de 2010), aunque hay también otros, como el de *San Román* (MH1) o el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, en los que se localizan bastantes citas (I. Tomassetti, "Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico", // *Icto del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, edit. por M. Freixas y S. Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, 2000, voi. II, pp. 1707-1724; la idea en la p. 1707). Para los *dezires* con citas, véase el trabajo de Tomassetti, "Sobre la tradición"; sobre los procesos intertextuales en la lírica cuatrocentista resultan también útiles otros estudios de esta autora como "Tra intertestualità e interpretazione: i «decires» a citazioni del *Cancioneiro Geral* di Garcia de Resende", *Rivista de Filologia e Letterature Ispaniche*, I, 1998, pp. 63-100; "Intertextualidad y tradición indirecta: la cantiga «Ay donas por que tristura» reconstruida a través de una glosa". *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, edit. por J.L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, voi. II, pp. 47-77; o "Procesos intertextuales e interdiscursivos en los «decires de refranes»". *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, edit. por J. Cañas Murillo, F.J. Grande Quejigo y J. Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 425-441.

guiño a Santillana, el detalle probablemente divirtiese al público cortesano, que percibiría el juego intertextual practicado por Pedraza. Asimismo, otros elementos como la denominación de la primera posada, en la que ya he incidido, algunas expresiones coincidentes entre ambos textos, o incluso los nombres propios con que se denominan las ventas "La Fortuna" y "Gran Cuydado", a semejanza de la inscripción a las puertas del *Infierno* ("El que por Venus se guía venga penar su pecado", vv. 375-376), parecen estar orientados también a evocar la obra de Íñigo López.[^]

Desde otro punto de vista, existen también elementos que separan nuestro texto de su modelo. Para empezar, el *dezir* de Pedraza es mucho más breve que el *Infierno*, pues cuenta con 85 versos octosílabos, frente a los 548 del Marqués. Igualmente, la obra de Pedraza destaca por su simplicidad; en este sentido, y si el *Infierno* está plagado de referencias mitológicas, sin que falte siquiera la galería de personajes ilustres, es significativo en "Partiendo de madrugada" el marco espacial en el que se desarrollan los hechos, así como la caracterización de los personajes: nada hay en ellos de lejanía, irrealidad o ensoñación, como ocurre en los *dezires* narrativos de Santillana, sino que más bien nos llevan a poner los pies muy a ras de tierra. El protagonista se presenta como un "escudero" (v. 59) que se encuentra de viaje y llega a una "posada" (v. 5) en la que un "mesonero" (v. 9) le recomienda dirigirse a otra "venta" (v. 22) donde un hombre le recitará un poema. Sin entrar en la controvertida cuestión de si García de Pedraza fue verdaderamente

Cuando Hipólito saluda al protagonista del *Infierno* le dice "muy bien vengades" (v. 210), y unos versos más adelante se dirige a él como "amigo" (v. 217); de modo semejante, en nuestro *dezir*, el mesonero saluda al viajante con las palabras "vos bien vengades, amigo" (vv. 10-11). De los amantes célebres que van a observar, Hipólito afirma en el *Infierno* que "la tal vía siguieron" (v. 282), y de ahí que se condenasen; de igual modo, en "Partiendo de madrugada", el mesonero informa al escudero de que los personajes del *dezir* que va a oír "siguieron la vía del amar muy infinito" (vv. 33-34); el motivo remonta ya a un pasaje de la primera lamentación de Jeremías (F. Crosas, "Notas sobre el uso de textos bíblicos «a lo profano» en la poesía tardomedieval", *V Simposio Bíblico Español. La Biblia en el arte y la literatura*, edit. por J. Azanza, V. Balaguer y V. Collado, Valencia-Pamplona, Fundación Bíblica Española-Universidad de Navarra, 1999, vol. 1. *Literatura*, pp. 177-188; la idea en la p. 182), pero parece haber tenido una gran difusión entre diversos poetas cancioneriles, algunos de ellos con presencia en SA7 (véase, en este volumen, P. Martínez García, "«Non só ya quien ser solía»: ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Samés"). Asimismo, la finida comienza en ambos textos con la locución consecutiva "Así que". Cito el *Infierno* por la edición de Pérez Priego (*Poesía lírica*, pp. 289-320) y el *dezir* de Pedraza por la de Álvarez Pellitero (*Cancionero de Palacio*, pp. 12-15).

un escudero o de si se trata tan solo de una ficción literaria, lo que sí es cierto es que esta ambientación ofrecía al autor posibilidades humorísticas evidentes."

Y es que es proverbial la mala fama de la que siempre gozaron mesones, posadas y ventas rurales, así como la de quienes regentaban este tipo de establecimientos, donde la suciedad, el vino, las peleas y la algarabía eran la nota dominante," como recogió posteriormente nuestra literatura áurea.¹ Las ventas eran frecuentadas, las más de las veces, por viandantes o extranjeros que hacían un alto en su camino para reponer fuerzas y abastecerse de alimentos, aunque también los escuderos, por su condición itinerante, debían visitar con asiduidad estos incómodos e inhóspitos lugares. Además, y en relación con el oficio de escudero, hay que tener en cuenta que aunque este era en no pocas ocasiones un joven noble en aprendizaje (que posteriormente podía ascender a la condición de caballero), había escuderos que contaban con una posición social inferior: así, por ejemplo, Antón de Montoro, autor cancioneril, escribió la composición "Capirote y sombrero" (ID 3043), en

Ya J.A. de los Ríos, basándose probablemente en este *dezir*, identificaba a Pedraza con un "escudero muy bien recibido en la corte" (*Historia crítica*, vol. V, p. 294); igualmente, también Vendrell llamaba la atención sobre la caracterización del personaje en este texto (ed., *El Cancionero*, p. 58). Pero fue, sin duda, X. M^o. Álvarez Blázquez quien llevó más allá la hipótesis, pues identifica a nuestro autor con un poeta de procedencia gallega; para ello se sirve no solo de los términos "extranjero" (en el sentido de autor foráneo en Castilla) y "escudero" de la pieza, sino también de una teoría por la cual el topónimo "Pedraza" sería la castellanización de un "Pedroza" gallego-portugués; además, en su léxico encuentra este investigador ciertos luso-galleguismos y ultracorrecciones que lo llevan a reforzar su hipótesis (*Escolma de poesía galega*, Vigo, Galaxia, 1959, vol. II: *A poesía dos séculos XIV a XIX (1354-1830)*, pp. 64-65).

" Véase M.Á. Barbero, "¿Picaros o difamados?: mesones y mesoneros en las ciudades de la Baja Edad Media hispánica". *Fundación*, 2, 1999-2000, pp. 229-244.

" Piénsese, por citar el ejemplo más célebre, en las ventas que visitan Don Quijote y Sancho en su viaje por la Mancha; véase J. Oleza, "De venta en venta hasta el *Quijote*. Un viaje europeo por la literatura de mesón". *Anales Cervantinos*, XXXIX, 2007, pp. 17-31, quien realizó un interesante análisis de la "literatura de mesón" europea hasta el *Quijote*. Andando el tiempo, es significativo también el testimonio de Fernández de Mesa, quien, en su *Tratado moral y político de los caminos y posadas (1755)*, se hacía eco del deficiente servicio que se prestaba al viajero en estos lugares: "lo mismo se puede dezir de España, donde el passagero halla sin duda el más vil hospicio, así en lo material de las casas, como en el áspero trato de los mesoneros; beve el vino más min y come el pan más negro que ay en los pueblos, y aun eso si se lo busca y en fin, encuentra la cama más dura e incomodada, donde tiene la fortuna de encontrarla" (*apud* A. Sánchez, "Un antiguo precedente de las áreas de servicio: las ventas del camino". *Revista de obras públicas*, 3427, 2002, pp. 55-64; la cita en la p. 64).

la que se mofa de los atavíos de un escudero que visita una posada, al que retrata como pobre; también Diego Hurtado de Mendoza, autor cercano a Pedraza, se pregunta en su *perqué* "¿Por qué los escuderos no se pagan de mesones?" (SA7-1 "Pues no quiero andar en corte", ID 2395, vv. 16-17), muy probablemente en clave irónica." El potencial expresivo que ofrecía este tosco contexto no podía ser desconocido por Pedraza, quien no duda, incluso, en situar al mismo íñigo López en uno de estos hospedajes.

Por otro lado, la ambientación rústica de nuestro *dezir* parece acercarlo nuevamente a Santillana, y más concretamente a sus serranas: al igual que en algunas de estas, se produce aquí el característico encuentro y diálogo entre un protagonista errante y un personaje rústico (femenino en el caso de las serranas, masculino en nuestro caso, representado por la figura del mesonero) que, de buenas a primeras, cierra el paso al viajero interrogándolo sobre sus intenciones: "¿qué preguntades que vcnides tan guerrero?" (vv. 11-12), palabras que bien podrían ser puestas en boca de alguna mujer de la sierra." No parece esta la única coincidencia con las serranas de don íñigo; así, en el verso 3, el protagonista localiza la fuente y primera posada "a mata d'um espino", un emplazamiento que recuerda al topónimo "a Mata el Espino" (vv. 4-5) de la tercera serrana de Santillana ("Despues que nasci", ID 2427)." Incluso podría decirse que el mismo verso inicial "Partiendo de madrugada" (v. 1) trae a la memoria el "Partiendo de Conejares" de la segunda serrana del Marqués (v. 4).' Además de constituirse en

" El refranero también se hizo eco de la estrechez en la que vivían estos hombres; se percibe en sentencias como "el escudero cuando viene a comer, toma la vihuela y empieza a tañer. Llega acá, mi vida, tomaréis placer; esta es la vida que habéis de tener", dicha, según G. Correas, "a propósito de no tener qué comer, y se procuran alegrar y disimular su mala ventura" (*Vocabulario de refranes y frases populares*, edit. por V. Infantes y pról. M. Mir, Madrid, Visor, 1993 [1627], s. v. *escudero*), "escudero pobre, muéresele el caballo"; o "escudero pobre, taza de plata y cántaro de cobre" (Correas, *Vocabulario*, s. v. *escudero*).

" Compárese con el ¿quién vos trae de mañana por este valle señero? (vv. 15-16) con el que Menga de Manzanares responde al saludo del caballero en la serrana V de Santillana ("Por todos estos pinares", ID 3432). Cito las serranillas por la edición de Pérez Priego (*Poesía lírica*, pp. 105-129).

" Curiosamente, la tercera fue la única serranilla individual del Marqués que se copió en SA7. Las ocho serranas escritas solo por Santillana fueron transmitidas a través de SA8, un cancionero con obras suyas que el mismo don íñigo hizo copiar hacia 1456 (dos años antes de su muerte) para su sobrino Gómez Manrique (Pérez Priego, ed.. *Poesía lírica*, p. 30); en el *Cancionero de Palacio*, sin embargo, se encuentra ya esta tercera serranilla y otras dos escritas en colaboración no recogidas en SA8.

O el "partiendo de mi ostal" (v. 2) de la serrana de Diego Hurtado de Mendoza (SA7-17 "Vn día desta semana", ID 2409).

otro cauce humorístico mediante el que traer a su texto la obra de Íñigo López y, con ella, a su autor, el procedimiento manifestaría, una vez más, la agudeza e ingeniosidad de Pedraza en la imitación del modelo del *Infierno*, dando muestra, asimismo, del notorio carácter lúdico-cortesano no solo de esta poesía, sino y, particularmente, de *Palacio*, un cancionero en el que los diálogos, las citas intertextuales y los juegos poéticos son la nota dominante.¹⁶

En definitiva, "Partiendo de madrugada" de García de Pedraza sobresale entre el conjunto de composiciones que de este autor nos ha conservado el *Cancionero de Palacio*, por una parte, por el estímulo que ofrece su autor, una figura todavía no identificada históricamente, pero que plantea interesantes incógnitas que demandan un estudio más demorado para el que aquí no hay espacio; por otra, por tratarse de la primera imitación conocida, en clave paródica, del exitoso *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, recogido por vez primera también en el *Cancionero de Palacio*, lo que nos habla de la temprana difusión de este texto, muy probablemente compuesto en una fecha anterior a la de 1440. Además, el *dezir* de Pedraza permite constatar, de nuevo, la relación literaria que este autor mantuvo con la familia Mendoza, especialmente en el caso de don Íñigo, que cristalizó también en la elaboración de una serrana en coautoría. Por fin, el peculiar tratamiento del tema en nuestro *dezir*, "una especie de poema dentro de poema",¹⁷ con la aparición de Santillana como personaje activo, la explotación de espacios narrativos y personajes con posibilidades humorísticas o el posible guiño literario a algunas de las serranas de Santillana, convierten la pieza de Pedraza en una composición de gran singularidad dentro del corpus cancioneril castellano.

¹⁶ Otro motivo más para considerar 1440 una fecha muy tardía para la composición del *Infierno* santillanesco. Para el carácter lúdico de la poesía cuatrocentista, véase A.M.¹⁶ Rodado Ruiz, *Tristura conmigo va: Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 34-46.

¹⁷ Pérez Priego, "Los infiernos", p. 316.