

PASADIS, ACTAS DEL DOLORE
DE LA
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
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Mención Pérez

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© 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

UN TEXTO POÉTICO SINGULAR RECOGIDO EN EL «CANCIONERO DE PALACIO»: ID 2.635 «MI SENYOR/ MI REY MI SALUT ET MI VIDA»*

CLEOFÉ TATO

Universidad de La Coruña

ID 2635 «Mi senyor/ mi Rey mi salut et mi vida» es una composición que se conserva únicamente en el *Cancionero de Palacio* (SA7), antología que debió de ser compilada, según ha establecido Brian Dutton, hacia 1440 y en la que se da cabida a poetas de la facción de los infantes de Aragón y a otros del partido de don Álvaro de Luna.¹ Nuestro poema se copia en los folios 126v-127v y se integra en una serie de piezas escritas en elogio de Alfonso V por Pedro de Santa Fe, un funcionario a su servicio que lo acompañó a Italia en 1420 y que ejerció como poeta áulico.² Según ya hicieron notar Francisca Vendrell y Brian Dutton, el carácter histórico de este pequeño conjunto de poemas no responde a la tónica general de la colectánea; puede incluso hablarse de una nota de contraste, lo cual hace que la composición resulte peculiar en

* Me sirvo para identificar los textos y los cancioneros de las convenciones de B. Dutton (*Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1982 y *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.). Para las citas de fragmentos del poema estudiado me valgo de mi propia edición: *La poesía de Pedro de Santa Fe: Edición y estudio*, tesis doctoral inédita, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1997; puede, además, leerse siguiendo la transcripción de Dutton (*El cancionero del siglo XV*, IV, p. 150) y las ediciones del *Cancionero de Palacio* de F. Vendrell (*El cancionero de Palacio: manuscrito nº 594*, CSIC, Barcelona, 1945, pp. 348-350) y de A.M. Álvarez Pellitero (*Cancionero de Palacio: Ms. 2653 Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993, pp. 276-278).

¹ Para la datación y el estudio de algunos aspectos internos referentes a este cancionero, puede verse B. Dutton, «Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: A General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI (1979), pp. 445-460. He expuesto algunos de los problemas que conciernen a la colectánea en una ponencia leída en el coloquio *Spanish cancioneros. Materials and Methods* (Londres, 27 y 28 de junio de 1997), organizado por D. Severin; saldrá publicada con el título «Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio*».

² Me he ocupado de su biografía en «Sobre los orígenes del poeta Pedro de Santa Fe», en *Scripta philologica in memoriam M. Taboada Cid*, II, ed. M. Casado y otros, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1996, pp. 663-674; puede también consultarse F. Vendrell, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, Madrid, 1933, pp. 88-105.

el conjunto del cancionero.² Formalmente, y pese a que es bastante extensa (sesenta y ocho versos), tiene apariencia de canción: consta de una cabeza compuesta de cuatro versos (dos de ellos quebrados), a la que siguen ocho estrofas en las que únicamente se retoma una de las rimas de la cabeza en el verso final.³

En el manuscrito que la recoge se halla precedida de una interesante rúbrica que, además de proporcionarnos el nombre del autor, añade una especie de título explicativo que contiene datos extratextuales y que, certeramente, anticipa el contenido del poema que presenta: «Comiat entr'el rey e la reyna en el viaje de Napols». Sin que medie introducción previa que presente el marco o las circunstancias del encuentro entre los personajes, tras el título se nos ofrece un diálogo entre Alfonso V y su esposa: por un lado, oímos la dolorida y reiterada queja de la reina María ante la partida inminente del esposo y, por otro, la argumentación de éste para justificar la necesidad de su marcha; concluye el poema cuando la esposa le concede licencia para partir.

Por lo que concierne a la rúbrica, es interesante comentar algunos aspectos, pues nos ofrece valiosas pistas para mejor entender y contextualizar la composición. En primer lugar, cabe señalar que la especificación en ella de la identidad del autor, Santa Fe, permite descartar la idea de que estemos ante un auténtico intercambio entre Alfonso V y la reina; se trata, pues, de un debate o diálogo ficticio, aun cuando es posible que el poeta hubiese presenciado la escena del adiós entre los esposos y la recrease en sus versos.⁴ En último término, no puede descartarse que el texto haya sido redactado por encargo del propio monarca.⁵

² Véanse F. Vendrell, ed., *El cancionero de Palacio*, pp. 91-92 y B. Dutton, «Spanish Fifteenth-Century Cancioneros», p. 456. Sobre esta breve serie y su ordenación cronológica, véase C. Tato, «Cronología de una serie poética en elogio de Alfonso V incluida en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. A.M. Beresford, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, Londres, 1997, pp. 299-308.

³ Santillana, autor de la misma generación, compone también largas canciones, pero nunca alcanzan esta extensión; sólo se registra un bajísimo porcentaje con ocho vueltas en los poetas nacidos entre 1340-1355; véase V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988, pp. 48 y 71. No puede, sin embargo, olvidarse que en esta época todavía la canción no tiene forma fija.

⁴ Las naves se hicieren a la mar en el puerto de los Alfaques, si bien previamente Alfonso se despidió de su mujer en el monasterio de la Rábida, a orillas del Ebro (véase C. Tato, «Cronología», p. 302). Dentro de los distintos tipos de debate ficticio establecidos por Le Gentil, el que más se aproxima al nuestro es el denominado «diálogo imaginario», por más que en este caso Santa Fe no interviene como parte del diálogo frente a una entidad supuesta (la dama, generalmente), sino que los dos interlocutores son personajes reales a los que este autor pone voz (véase P. Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I, Plihon, Rennes, 1949, pp. 497-507).

⁵ Riquer lo cree «muy posible» y, para dar mayor fuerza a su hipótesis, recuerda que en otros momentos el rey «encomendó a los escritores de su corte que escribieran versos sobre sus estados de ánimo y como si estuvieran redactados por él mismo» (véase M. de Riquer, «Alfonso el Magnánimo visto por sus poetas», en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1960, pp. 175-196, la cita corresponde a la p. 178). Lo cierto es que dos textos de Carvajal parecen haber sido compuestos, de acuerdo con la información de las rúbricas, por mandato de Alfonso V:

En segundo lugar, según he indicado ya, la rúbrica proporciona datos extratextuales: a partir de la lectura del poema únicamente podríamos hablar de una pieza en la que Santa Fe presenta a los reyes de Aragón como protagonistas de una despedida, pero la oportunísima indicación «en el viaje de Nápols» nos lleva a 1420. Como en otro lugar establecí, el texto debió de ser compuesto no mucho después de los hechos que canta: hacia mayo de 1420, si bien la rúbrica se añadió en un momento posterior, por cuanto el destino de Nápoles todavía no se sospechaba en 1420.⁶

Siguiendo con la rúbrica, también destaca la palabra «comiat», que, lingüísticamente, aporta datos que coinciden con la localización geográfica de Santa Fe: no es voz propia del castellano, pero sí existe en la zona oriental, en catalán; y, desde este punto de vista, cabe tener en cuenta que el autor es aragonés y que en sus composiciones en castellano filtra no pocos orientalismos. El *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* ofrece la siguiente explicación sobre *comiat*: «no s'ha transmès al portuguès ni al castellà, però sí a les altres llengües romàniques, oc. *comiat* o *comjat*, fr. *congé*, it. *commiato*»; en la entrada se proporciona una muy completa información acerca del significado de la palabra, que es empleada por nuestro poeta en su sentido original: autorización que se da al soldado para abandonar su destino y dirigirse a otro lugar, desde donde ha pasado a «llicència que pren qualsevol que ha d'emprendre un viatge o qualsevol traslat».⁷

Asimismo, es preciso considerar que ese sustantivo «comiat» que presenta la pieza parece adscribirla a una especie o categoría poética determinada; y lo cierto es que el *comjat* es un género menor conocido en la lírica de los trovadores.⁸ Es preciso señalar

tal sucede con ID 0623 «Yo so el triste que perdi» (cuyo título reza «Por mandado del sennor rey fablando en propia persona siendo mal contento de amor mientras madama Lucrecia fue a Roma») e ID 0625 «Aquel que da penas e finge dolores» (que, como se indica en la rúbrica, es «Respuesta del sennor Rey que fizo Carvajales»; con ella se contesta a ID 0624 «Vosotros los amadores» de Fernando de Guevara). Lo mismo podría suceder con ID 0605 «Si dezis que vos offende», si bien en este caso no son los cancioneros de la familia italiana sino el de *Herberay* (LB2) el que indica en la rúbrica «Rey daragon a lucrecia». Hay edición de la poesía completa de Carvajal: E. Scoles, ed., Carvajal, *Poesie*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

⁶ Véase C. Tato, «Cronología», p. 302.

⁷ J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Curial-Caixa de Pensions «La Caixa», Barcelona, 1980-1991, s.v. Curioso es constatar cómo el copista decimonónico de MN13, ajeno a esta modalidad lingüística, transcribe «combat» cuando en el décimo volumen intenta ofrecer el listado de obras de Santa Fe contenidas en SA7. Sobre este cancionero véase B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, I, pp. V-VI y J. Piccus, «El Cancionero A y el Ms. 247 del cancionero general del siglo XV que mandó componer el rey: dos cancioneros perdidos identificados», *Hispanófila*, XVII (1963), pp. 1-34.

⁸ Tiene límites difusos y puede interferir con otras formas poéticas vecinas o próximas temáticamente, como el *maldit* o la *chanson de change*, de ahí tal vez las diferencias en la adscripción a esta modalidad entre unos críticos y otros; puede verse al respecto T. Newcombe, «Remarks on the Themes and Structure of the Medieval Provençal *Comjat*», *Nottingham Medieval Studies*, XXXIV (1990), pp. 33-63. Si se aceptan las características que para el *comjat* provenzal establece Newcombe, el de Santa Fe no se ajustaría al cánón («the majority of *comjats* contain three essential elements: the announcement of the separation; a description of the poet's (former) mistress together with an account of the factors leading to his decision to abandon her; and a discussion of the poet's future expectations, which are frequently dependent upon his being

que, de no ser por esa denominación, vincularíamos el texto, sin más, con lo que en la lírica del cuatrocientos comúnmente se designa como canción a una partida, que no es sino la canción de despedida.⁹ Santa Fe se centra en el sufrimiento ante la separación, motivo que retomará alguna otra vez en su poesía; con todo, es preciso ya hacer notar que en ID 2.635 «Mi senyor/ mi Rey mi salut et mi vida» el dolor de la partida lo encarna una voz femenina.

Interesa, igualmente, destacar esta pieza de entre las que configuran el elenco de poemas cancioneriles que nos acercan a la figura de la reina María. En realidad, si no escasean las composiciones que giran en torno a Alfonso V, el número de las que cantan o mencionan a su esposa es bastante más reducido.¹⁰ Y cabe precisar que, en la mayoría de los casos, la referencia a la reina se hace en función de Alfonso, por

accepted by another lady», p. 42). En la lírica catalana también existe el *comiat* y su delimitación es igualmente poco nítida; en la *Gran enciclopèdia catalana*, además de señalarse su origen provenzal, se destaca el parentesco con el *maldit* y se advierte que en el *comiat* «el poeta renunciava a l'amor de la seva dama. Fou creat pels poetes catalans Bernat de Palaol, Pere Queralt i, sobretot, per Guillem de Masdovelles (s. XIV) i Jordi de Sant Jordi (s. XV)» (*Gran enciclopèdia catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1979, s.v.). Y, en efecto, dos textos de Sant Jordi, poeta al que Santa Fe debió de conocer, tienen que ver con este tipo de composición (si bien el motivo del *comiat* está en el segundo bastante diluido): «Sovint sospir, dona, per vos, de luny» y «Enyorament, enuig, dol e desir» (M. Riquer y L. Badia, edd., Jordi de Sant Jordi, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, Tres i Quatre, Valencia, 1984, pp. 119-128 y 199-205); los restantes citados en la *Gran enciclopèdia* parecen ser híbridos de *comiat* y *maldit* (véase M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, II, Ariel, Barcelona, 1993, pp. 28-30, 114 y 186-188). Riquer califica, además, como *comiat*s varios de otro de los Masdovelles, Joan Berenguer (véase *Historia de la literatura*, III, p. 517). No obstante, en el *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, sólo se le asigna esta etiqueta de *comiat* a tres textos: uno anónimo cuyo *incipit* reza «Partir-me voai, llanguint e sospirant», «Tots mos delits e pensa ten joiosa» de Joan Rocafort y «Pus en tal punt m'havets, dona, portat» de Joan Berenguer de Madovelles; los mencionados textos de Sant Jordi aparecen como canción el uno, y como *goigs* el otro (J. Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1992). Para el *maldit* y la *mala cansó* véase R. Archer e I. de Riquer, edd., *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998 y V. Bertolucci Pizzorucci, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga 'de change'», en *O cantar dos trovadores. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, pp. 109-120.

⁹ Algunas de sus variedades y motivos han sido estudiados por P. Le Gentil (véase *La Poésie lyrique*, I, pp. 140-154).

¹⁰ Debió de ser una mujer culta: su biblioteca y el interés que en varias ocasiones demuestra por distintos libros así lo evidencian; también más de una vez se preocupó por juglares, músicos y ministriles. Sin embargo, como indica F. Soldevila, «Tot fa creure que la Reyna sentia predilecció pels petits artistes, els joglars y'ls músichs o ministrers, y'ls àvits de ciencia sense mitjans per adquirirla. Hi havia molta part de caritat, sovint en aquesta protecció» (p. 303); y, en todo caso, su perfil cultural dista mucho, por ejemplo, del de una de sus antecesoras, Margarita de Prades. Sobre la vida intelectual de doña María, véase F. Soldevila, «La reyna Maria muller del Magnànim», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, X (1928), pp. 290-321 (esp. pp. 290-232); F. Hernández-León se detiene en la dimensión religiosa (F. Hernández-León de Sánchez, *Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo*, Universidad de Valencia, Valencia, 1959, pp. 42-57).

cuanto se alude a la separación de los cónyuges.¹¹ Lo cierto es que la tematización de la ausencia del Magnánimo en el ámbito de la poesía resulta comprensible, ya que, históricamente, de los cuarenta y tres años de matrimonio, Alfonso tan sólo pasa junto a su mujer cinco años en una primera temporada (1415-1420) y nueve en una segunda (1423-1432). Teniendo en cuenta, además, los múltiples desplazamientos del Magnánimo, a esta cifra de catorce hay que restarle algún tiempo; Antonio Giménez Soler, que sigue su pista a través de la geografía, llega a afirmar: «no se detuvo un año seguido en un mismo punto, y viajó siempre sin miedo al calor ó al frío, al sol ó á la lluvia, y pasó su vida sobre la silla de un caballo».¹² En buena lógica, puede suponerse que fueron muchas las veces que la reina, de salud quebradiza, no lo acompañó.

Pedro de Santa Fe es el primero en incorporar el motivo de la ausencia real en sus versos con ocasión de la expedición mediterránea de 1420. Dos piezas suyas conocen esta fuente de inspiración: ID 2.635 «Mi senyor/ mi Rey mi salut et mi vida», compuesta hacia 1420, e ID 2.629 «Alta Reyna porque veo», más difícil de datar con exactitud, pero presumiblemente escrita hacia la misma época; también dedica a la reina María un elogio, ID 2.628 «Sauia onesta diana», si bien en él falta toda referencia a su esposo, esto es, no se vincula al motivo de la ausencia del rey.¹³ Desde ese momento, pasarán muchos años sin que los poetas de la corte de Alfonso evoquen en sus versos la figura de la reina; con ocasión del desastre de Ponza, Santillana la recuerda de nuevo, aunque su figura no interesa en sí misma.¹⁴ Y lo curioso es que cuando la reina

¹¹ Incluso han llegado a estudiarse los textos que se refieren a doña María en el conjunto de los que tratan de la figura de Alfonso V, aun cuando se establecen entonces distintos subgrupos atendiendo al asunto o aspecto que desarrollan. J. Rubió Balaguer diferencia, así, tres motivos: el primero es el de la «personalidad del rey, sus cualidades, su pujanza»; el segundo «es femenino» y comprende el ciclo de la reina María y el de Lucrezia di Alagno; el tercero es el de «las empresas del rey» (véase «Sobre la cultura en la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XV», en *Ponencias del IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (25 de septiembre al 2 de octubre)*, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 1976, pp. 299-310, esp. pp. 303-305).

¹² Véase A. Giménez Soler, «Itinerario de Alfonso V de Aragón en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVIII:1 (1908), pp. 213-224, la cita corresponde a la p. 215. Una más detallada idea de sus constantes movimientos nos la ofrece en su amplia monografía *Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y de Nápoles*, Mariano Escar, Zaragoza, 1908.

¹³ Las tres piezas sólo han sido recogidas en el *Cancionero de Palacio* (SA7). No puede establecerse, ni siquiera de modo aproximado, una fecha de composición para la última a partir de su lectura (sólo sabemos que sería posterior a 1415, momento en que María contrae matrimonio). Con todo, si se acepta la idea que he propuesto de que esta sección de obras de Santa Fe contenidas en SA7 remontan a un cancionero organizado por el propio autor siguiendo un orden cronológico («Huellas de un cancionero individual»), podría admitirse que ID 2.628 habría sido compuesta antes de 1420 y después de 1415.

¹⁴ Véanse los vv. 97-104 de la *Comedieta de Ponça*, en M.A. Pérez-Priego, ed., Marqués de Santillana, *Poetas completas*, II, Madrid, Alhambra, 1991; en opinión de F. Soldevila, al lado de sus grandes elogios a otros miembros de la familia real, «aquestes paraules resulten certament una mica pàlides» (*La reina María*, p. 309). Sobre los poetas de la corte de Alfonso V se han escrito ya bastantes páginas; en J.C. Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Instituto de cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 1990, puede encontrarse, además de abundante bibliografía, un estudio sobre el tema.

sobrepasa largamente los cuarenta años es cuando se convierte de nuevo en objeto de interés literario. Juan de Tapia le dedicará un elogio durante su estancia en Italia (ID 0556 «Aunque esto en reino extranjero») y, si bien es difícil establecer una fecha de composición, sí puede pensarse, con Nicasio Salvador Miguel, que alude, de forma velada, a los amores extramatrimoniales de Alfonso; ello nos sitúa entre 1449 y 1458, cuando una de las amantes del rey adquiere casi el estatuto de reina consorte.¹⁵ Por las mismas fechas, Carvajal desarrolla el motivo de la lejanía de Alfonso y María en tres piezas, una epístola en prosa (ID 0612) y los poemas ID 0613 «Retraida estava la reyna» e ID 0615 «La uuestra grand solitud». ¹⁶ Fogassot también alude a ello en una difícil composición en catalán por la que en 1454 recibe en la iglesia de Santa Ana de Barcelona la joya como premio de un certamen poético; el *incipit* de este poema reza «Qual orador té leng'axí diserta».¹⁷

Lógicamente, las claves para la interpretación de todos estos textos, escritos en diferentes momentos, no son las mismas; sin embargo, se ha tendido a estudiarlos de modo conjunto, atendiendo al elemento unificador que supone el tema de la ausencia y sin incidir en la distancia cronológica existente entre ellos, por más que, como con acierto declara Francisco Rico al comentar las endechas a la muerte de Guillén Peraza, somos dueños de leerlas

como si fueran de nuestros días o proyectarlas a ciegas sobre un pasado incierto, de devolverlas a los aldeaños de 1447 o malatribuirlas al primer tercio del Quinientos. Pero, a conciencia o no, necesitamos asignarles una fecha. (Como nos es imposible apreciar el talento o la belleza de una persona sin calcularle una edad.) La fecha es sólo uno, el más urgente, de los contextos imprescindibles para descifrar el texto. El contexto es clave de la misma textura.¹⁸

¹⁵ Para el poema véase N. Salvador Miguel, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid, 1987, pp. 375-377 (esp. la nota a los vv. 15-32). Sobre la relación del monarca con Lucrezia di Alagno y sus implicaciones literarias, véase J.C. Rovira, *Humanistas y poetas*, pp. 67-88 y 161-208 y A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1992, pp. 480-489.

¹⁶ Una cuarta obra, ID 0614 «Tu venciste al rey africano», podría relacionarse con la reina María si la ponemos en su boca. Me he ocupado de estos textos, y especialmente de ID.0613, en C. Tato «Algunas precisiones sobre el romance *Retraida estava la reyna*», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. J.M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 1.479-1.489.

¹⁷ La pieza consta de cinco estrofas, en la cuarta se lee: «Ffamós rey just, que tot vasayll enyora,/ enyor mortal passam, com tant s'absenta;/ absent dels seus, als estryns se presenta;/ present lo ns eu ab la reyna, Senyora». Ofrece la edición del texto R. Aramon i Serra, «L'absència del Magnànim' com a tema poètic», en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas y comunicaciones*, II, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 1970, pp. 397-416, la cita corresponde a las pp. 412-414. A juicio de Riquer, la ausencia del rey se introduce forzosamente como tema final (*Historia de la literatura catalana*, III, p. 491).

¹⁸ F. Rico, «Las endechas a la muerte de Guillén Peraza», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 95-168; la cita corresponde a la p. 157. Se ha ofrecido nuestra pieza junto con las posteriores en los trabajos de F. Soldevila (*La reyna Maria*, pp. 290-303) y de R. Aramon i Serra («L'absència»). J. Rubió Balaguer, al tratar de los textos del «ciclo de la reina María», cuyo

Quando en 1420 Pedro de Santa Fe compone ID 2.635 «Mi senyor/ mi Rey mi salut et mi vida», la relación de Alfonso y María estaba en sus inicios (habían pasado cinco años desde su boda) y no podía hablarse todavía de fracaso matrimonial.¹⁹ Por ello, al poeta le importa, sobre todo, la tensión emocional que produce la despedida y separación amorosa de los esposos, y así debían también entenderlo los contemporáneos.²⁰ En este sentido, cabe indicar que, según precisa Giménez Soler, dejando a un lado el primer año, la etapa inicial de la vida del matrimonio no conoció periodos de separación entre los cónyuges:

«Todo el tiempo que media entre la muerte de Fernando de Antequera y el primer viaje de su hijo a Italia, vivieron juntos los reyes de Aragón; Alfonso acompañó a Poblet el cadáver de su padre, y al regresar, cumplido aquel sagrado deber, se unió con su esposa en San Cugat, y juntos entraron en Barcelona, juntos marcharon a Valencia y al reino de Aragón y juntos volvieron a Cataluña, en donde se aprestaba la escuadra para la proyectada expedición a Córcega y Nápoles.»²¹

De forma semejante ha de leerse ID 2.629 «Alta Reyna porque veo»: en la ausencia del rey, la soberana sufre del mal de amores, lo cual es motivo para que Santa Fe componga para ella una suerte de remedio de amor.²²

Con la segunda expedición de 1432 y a medida que van pasando los años, la ausencia real empieza a preocupar y los súbditos españoles requieren la presencia de Alfonso en sus reinos naturales: en la correspondencia que el monarca mantiene con la Península, hay constantes alusiones a su regreso desde 1434, incluso con promesas por su parte.²³ Con este enfoque, puede entenderse el peculiar elogio de Alfonso V que es el abandono de la reina, separada moral y materialmente del rey», diferencia la producción de Santa Fe, que «es el [poeta] que más reflexivamente lo convierte en materia poética, y nos da el comentario que podríamos llamar hispánico del hecho» y los textos de Caryajal y Tapia, quienes «lo glosan desde Italia y en diferente tono» («Sobre la cultura en la Corona de Aragón», p. 10); sin embargo, esta distinción tampoco acierta a situar las obras en su contexto cronológico.

¹⁹ No obstante, Giménez Soler comenta que ya en 1417 corría el rumor de desavenencias conyugales entre Alfonso y María. Catalina de Lancaster se sirve de un enviado para indagar el asunto, pero su hija María parece haber disipado toda duda negando las habladurías. Se ha interpretado el episodio como un intento por parte de los castellanos de molestar a Alfonso (véase A. Giménez Soler, «Retrato histórico de la reina D^a María», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, I (1901-1902), pp. 71-81, esp. p. 77). F. Hernández-León repite, casi literalmente, estas consideraciones (*Doña María de Castilla*, p. 74).

²⁰ Como apunta M. de Riquer, «Santa Fe ha sabido captar el dramatismo y la emoción del momento en que don Alfonso abandona por vez primera a su mujer impulsado por sus empresas mediterráneas» («Alfonso el Magnánimo», p. 178).

²¹ A. Giménez Soler, «Retrato histórico de la reina», p. 77. En cambio, durante el primer año de casados, poca vida hicieron en común, en buena medida debido a las circunstancias vitales, la enfermedad de Fernando de Antequera y el problema del Cisma (*ibid.*, p. 76).

²² Es posible, además, que Santa Fe, que, como el resto de los cortesanos, sabría de la frágil salud de doña María, escribiese tan peculiar «remedio» con ocasión de alguna de sus crisis.

²³ Véase F. Hernández-León, *Doña María de Castilla*, pp. 75-77 y R. Aramon i Serra, «L'absència», pp.

compuesto por Fogassot, «Rey virtuós, senyor d'insigna terra».²⁴ La prolongada ausencia real acaba por ofrecer a los poetas otro interesante tema: el de la soledad de la esposa, especialmente cuando en 1449 el Magnánimo inicia su relación con Lucrezia di Alagno. Y es que entonces parece disiparse definitivamente la esperanza de la vuelta del rey.²⁵ Aunque es cierto que en ocasiones anteriores Alfonso había tenido amantes, también es verdad que a ninguna había deparado el trato que a Lucrezia le concede.²⁶ Así lo resume un embajador portugués que escribe a su rey:

El rey tiene consigo a una mujer de nombre Lucrezia, y en realidad no sé que decir de ella. Recibe el trato de una reina; los condes le besan la mano y cuenta con grandes medios. El rey le entrega considerables sumas de dinero; en público la considera con todos los honores dignos de una reina.²⁷

Se produjo incluso un intento para conseguir del Papa Calixto III la anulación del matrimonio con María.²⁸ De este modo, Lucrezia se convierte en preciado objeto

399-400. El problema es incluso objeto de interés en el parlamento; prueba de ello es el discurso de Joan Margarit pronunciado en 1454, que R. Aramon i Serra transcribe («L'absència», pp. 403-408).

²⁴ Es difícil, sin embargo, proponer una fecha precisa para datar el poema, pues, como precisa R. Aramon i Serra, «Els manuscrits no ens donen la data» («L'absència», p. 410). Con todo, Rubió Balaguer propone como término *a quo* el año de 1450, ya que entonces Fogassot es escribiente y en las rúbricas que introducen el elogio se indica que es «notari» (véase J. Rubió Balaguer, «Literatura catalana», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, dir. G. Díaz-Plaja, Vergara, Barcelona, 1968, pp. 727-930, esp. p. 806). M. de Riquer señala que ejerce la profesión de notario al menos desde 1453 (*Historia de la literatura catalana*, III, p. 490). R. Aramon i Serra afirma que no es improbable que lo hubiese escrito hacia 1454, año en que recibe la joya por «Qual orador té leng'axí diserta»; sería, pues, posterior a la visita de Fogassot a Nápoles en 1453 («L'absència», p. 410). En el texto que ahora nos ocupa, «Rey virtuós, senyor d'insigna terra», el poeta incide primero en la necesidad de su regreso, para luego animarlo a volver; con tal fin le dibuja la magnífica acogida de que será objeto: en los versos en que la describe parece latir aún el recuerdo del recibimiento que el pueblo de Nápoles prodiga al soberano cuando hace su entrada triunfal en la ciudad en febrero de 1443, como si Fogassot quisiera expresar la idea de que, si buena había sido la recepción allí, excelente habría de ser la que sus súbditos preparasen a su vuelta.

²⁵ Las causas que pueden explicar esta prolongada ausencia también han sido objeto de atención; puede verse el breve resumen de R. Aramon i Serra, quien, además, ofrece otra bibliografía sobre el tema («L'absència», pp. 397-398).

²⁶ Sobre Lucrezia di Alagno pueden verse las páginas de A. Ryder (*Alfonso el Magnánimo*, pp. 481-490) y J.C. Rovira (*Humanistas y poetas*, pp. 74-87).

²⁷ Citado por A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo*, pp. 481-482. Sobre la influencia que Lucrezia y su familia alcanzan en la corte, véanse las pp. 484-489 de esta misma obra.

²⁸ En octubre de 1457 Lucrezia se dirigió a Roma con licencia del rey, con el secreto propósito de obtener la anulación del matrimonio de Alfonso. Calixto III no accedió, sin embargo, a la petición (véase sobre ello A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo*, pp. 487-488 y B. Croce, «L'amorosa storia di Madama Lucrezia in un'inedita cronaca quattrocentesca», en *Aneddoti di Varia Letteratura*, I, Riccardo Ricciardi, Nápoles, 1942, pp. 168-169). Con motivo de este viaje Carvajal escribe ID 0623 «Yo so el triste que perdi», pues, como ya he señalado, la rúbrica nos informa de que el poema fue compuesto «Por mandado del Señor Rey hablando en propria persona, siendo mal contento de amor mientras madama Lucrecia fue a Roma» (E. Scoles, ed., Carvajal, *Poesie*, pp. 131-132). También, según apuntó A. Pagès, Ausiàs March aludiría al encuentro con el papa en «Mon bonsen-

poético para los escritores de la corte de Alfonso: a ella dedicarán no pocos versos.²⁹ Pero, al mismo tiempo y quizás debido precisamente a esta relación extramatrimonial, la reina cobra de nuevo interés literario: es vista como la esposa sacrificada al desamor del marido. El tema del alejamiento de Alfonso alcanza ahora una dimensión distinta, ya que interesa en tanto en cuanto vale para reflejar la soledad de la reina. Es en este contexto en el que Carvajal escribe la epístola en prosa y el romance «Retraída estaua la Reyna» (y posiblemente el resto de los poemas de la serie); y también entonces Tapia habría compuesto su elogio a doña María.

Así, pues, es cierto que en el *comiat* de Santa Fe se trata el tema de la ausencia del Magnánimo, pero, como he intentado demostrar, el contexto es distinto y la interpretación también, de modo que no puede leerse este texto como los posteriores que acabo de citar: en éstos, la soberana, una mujer madura, ha corrido la suerte de las malmariadas, pues su esposo la ha desatendido y abandonado; en los de Santa Fe, en cambio, nos hallamos ante una joven reina enamorada que sufre ante la ausencia del marido.

Dejando a un lado el contexto, han de estudiarse también las tradiciones literarias con las que la obra entronca. Desde esta perspectiva, el *comiat* de Santa Fe se inscribe en una doble tradición: tiene elementos del debate, pero, al tiempo, de la canción de despedida de mujer, lo cual individualiza el texto en el vasto conjunto de la producción cancioneril.

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa;³⁰ menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas.³¹ Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.³²

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa; menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas. Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa; menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas. Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa; menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas. Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa; menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas. Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.

En la lírica gallego-portuguesa contamos con muchos ejemplos de canciones de despedida femeninas, que no están tampoco ausentes de la lírica francesa; menos, en cambio, pueden encontrarse en la poesía cancioneril del siglo XV, en donde la despedida se nos ofrece desde el punto de vista del yo masculino. Jane Whetnall afirma incluso que la lírica femenina en el periodo comprendido entre 1420-1435 sólo tiene un representante, Santa Fe, si bien con posterioridad revisa algunas de sus ideas. Desde este punto de vista, es preciso llamar la atención sobre el hecho de que otra obra de Santa Fe de atribución segura, ID 2.252 «Mi mal celar m'es la muerte», deja también hablar a una mujer.

²⁹ J.C. Rovira recoge los textos referidos a Lucrezia en *Humanistas y poetas*, pp. 162-208.

³⁰ Para la lírica francesa véase P. Bec, *La Lyrique française au Moyen-Age (XII-XIII siècles)*, Picard, París, 1977, pp. 65-68; para la canción de mujer en general, véase P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1990.

³¹ Véase J. Whetnall, «Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros», en *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented to L.J. Woodward*, Scottish Academic Press, Edimburgo, 1984, pp. 138-175 (esp. p. 144) e «Isabel González of the Cancionero de Baena and Other Lost Voices», *La Corónica*, XXI (1992-1993), pp. 59-82 (esp. p. 72). De esta revisión posterior, y por lo que toca a Santa Fe, es de señalar que su autoría para ID 2.491 «Forçada soy de maldezir» (pieza acéfala y de la que no consta autor, sólo recogida en SA7) se apunta como posible en «Lírica femenina», en tanto que se descarta en «Isabel González».

³² Se encuentra en el *Cancionero de Herberay* (LB2) y en el de *Módena* (ME1); a propósito de ella comenta J. Whetnall: «we can conclude only that a forbidden and perhaps unrequited love is being thwarted by a jealous guardian or husband» («Lírica femenina», p. 145).

Ahora bien, aunque la poesía cancioneril del cuatrocientos cuenta con pocos representantes del género de la canción de despedida puesta en boca de mujer, hay alguno que es preciso considerar; en concreto, me refiero a ID 0405 «Triste soy por la partida» de Alfonso Álvarez de Villasandino.³³ Este escritor lo compone con ocasión de los desposorios de Leonor de Castilla y Carlos III de Navarra en 1373; en él, hace hablar a Leonor, quien se queja por la separación. La canción de despedida de Villasandino debió de ser muy conocida; entre otros la recuerdan el Conde de Mayorga y Suero de Ribera, lo cual permite afirmar a Whettnall:

This two quotations appear to testify to the enduring popularity of Villasandino's poem, still regarded as a standard *despedida* as much as sixty years after it was written although it was recorded in only one manuscript collection.³⁴

Posiblemente también la conociese Santa Fe y, tal vez, bajo su influencia concibió la idea de que sonase la voz de la reina en sus versos. Pero no es el único ejemplo en que, con motivo de una separación forzosa, una mujer toma la palabra para quejarse de la partida: Mayor Arias, esposa de Ruy González de Clavijo, lo hace cuando su marido marcha hacia Samarcanda; escribe entonces un poema que comienza «Ay mar braba esquiba, de ti doy querella».³⁵ Ahora bien, en este caso, y a diferencia de lo que sucede con los textos de Villasandino y de Santa Fe, no estamos ante un poeta masculino que adopta la voz de una mujer, sino ante una autora.³⁶ Pero lo cierto es que no abundan en la lírica cancioneril las despedidas en boca de mujer.³⁷

³³ El texto ha sido transmitido únicamente por el *Cancionero de Baena* (PN1); en el que ocupa parte del folio 13 (13r^b-13v^r); puede verse en B. Dutton y J. González Cuenca, edd., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid, 1993, pp. 42-43.

³⁴ J. Whettnall, «Lírica femenina», p. 142. Sobre la fama de la poesía de Villasandino, véase también C. Mota, «Villasandino en su posteridad», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), III, ed. J. Paredes, Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, pp. 407-423; para este poema en particular, véanse las pp. 414-415.

³⁵ Se encuentra en uno de los manuscritos conservados en París (PN2); Dutton le da el número ID 4.611, si bien propone como *incipit* «Tenia meus amores que auia conosció», pues entiende que los dos versos precedentes son un estribillo tradicional. A la luz de un reciente trabajo de J. Whettnall, hay que considerar que no se trata de una glosa de un estribillo, sino de un *contrafactum* de un cantar completo hoy perdido (véase «Mayor Arias's Poem and the Early Spanish *Contrafactum*», en *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson y R. Penny, Tamesis, Londres, 1997, pp. 535-552).

³⁶ Sobre las escritoras castellanas de este periodo puede encontrarse bibliografía en A. Deyermond, «Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, pp. 31-47. Recientemente ha vuelto sobre el tema V. Blay Manzanera, «"Sin sentir nadie la mía": el discurso sordo de la mujer poeta en el ocaso de la Edad Media», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispánica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), I, edd. S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Universitat Jaume I, Castellón, 1999, pp. 353-371.

³⁷ Cita J. Whettnall en su estudio ID 2.325 «Por la vuestra departida», que considera «a complete feminine *despedida*» («Lírica femenina», p. 174, n. 25); sin embargo, la pieza, sólo incluida en el *Cancionero de*

Con todo, quizás el mayor acierto y originalidad de nuestro poeta al afrontar el motivo de la despedida radica, aparte de en hacer hablar a una mujer, en la alternancia de las voces de los miembros de la pareja en una misma composición. El que se deje oír una voz femenina y otra masculina en un texto no es algo nuevo: Alan Deyermond ha estudiado algunos ejemplos en los que cada uno de los interlocutores emplea un código lingüístico diferente;³⁸ no puede tampoco olvidarse la cantiga atribuida a Alfonso XI, «En hum tiempo cogi flores», en la que los dos integrantes de la pareja hablan de amor.³⁹

En nuestra pieza, la diferencia entre los dos elementos del diálogo es clara, ya que hay marcas gramaticales constantes que señalan el cambio de voz (vocativos, género gramatical...), pero, además, cada estrofa (excepto la cabeza) es introducida por la indicación explícita de la identidad del hablante: el rey o la reina. Sólo para determinar la ficticia fuente emisora de los cuatro primeros versos hemos de contar con el vocativo «Mi senyor, mi rey, mi salut et mi vida», que nos pone sobre la pista: habla doña María. La alternancia de voces se respeta a lo largo de la composición en igual intervalo, pero la reina ocupa más espacio debido a los versos de la cabeza; además, también a ella corresponde el cierre del poema, de modo que se le dedican las posiciones marcadas del texto: el principio y el final.

Hay otros intercambios semejantes al que ahora analizamos; esto es, diálogos en los que, de modo sistemático, intervienen dos participantes, hombre y mujer, en la misma composición. John Cummins menciona dos debates, que considera ficticios, entre un poeta y su dama: ID 2.492 «Con grant reverencia e mucha mesura» de Juan de Dueñas e ID 1.664 «Señora muy linda sabed que vos amo» de Fernán Sánchez de

Módena (ME1), es una adición incorporada en fecha posterior por una mano diferente, con toda probabilidad la de Galeoto del Carreto (véase sobre esa atribución M. Ciceri, «Il canzonere spagnolo della Biblioteca Estense di Modena», *Rassegna Iberistica*, XLVI (1993), pp. 17-28, esp. p. 21). Cabe recordar, asimismo, ID 2.802 «Verdadero amigo mio», que, según el *Pequeño cancionero* (MN15), es «Respuesta de la Reyna doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón a Bivé Leda si podras»; en el texto la soberana concede licencia para partir al amigo, que la habría solicitado con ID 0125 «Bive leda si podras», una composición que conoce múltiples testimonios y que es atribuida a Juan Rodríguez del Padrón, quien, según la rúbrica del *Cancionero de Baena* (PN1), la escribió «quando se fue meter fraire a Jerusalem en despedimiento de su señora». Dos elementos permiten conectar «Verdadero amigo mio» con la pieza de Santa Fe: habla una reina y lo hace para otorgar licencia para partir a su enamorado. Sobre la pieza atribuida a la reina Juana, véase M.A. Pérez Priego, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, Castalia, Madrid, 1989, pp. 52-53; A. Deyermond pone en duda la atribución a doña Juana («Las autoras medievales castellanas», p. 38).

³⁸ Véase A. Deyermond, «Lust in Babel: Bilingual man-woman dialogues in the medieval lyric», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. A. Menéndez Colle-ro y V. Roncero López, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 199-221.

³⁹ Véase V. Beltrán, «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón*, II (1985), pp. 259-273. También es transcrita por B. Dutton en *El cancionero del siglo XV*, VII, pp. VII-VIII, quien, además, afirma: «Se puede decir que con este poema nace la poesía llamada "cancioneril"; no obstante, no la incluye en sus índices.

Talavera.⁴⁰ Pero, si no son muchos los diálogos hombre-mujer en una misma composición, no abundan tampoco los intercambios de esta especie que se ajustan al más habitual molde pregunta-respuesta.⁴¹ Antonio Chas Aguión sólo registra dos: uno entre Diego Núñez y una anónima dama, que es la que abre el debate con su pregunta ID 6.558 «Señor el qual de virtud»; otro, en el que la mujer, Vayona, compone ID 2.148 «Si mirades mas vezes diego y hermano» para contestar a Diego de Sevilla.⁴² Con todo, menciona este investigador a otras damas que figuran como destinatarias de preguntas; y no puede menos que recordarse el caso de Isabel González, esa poetisa silenciada en los folios de los cancioneros.⁴³ Ahora bien, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, en el caso de Santa Fe, estamos en un intercambio amoroso entre marido y mujer, lo cual es desconocido en la lírica provenzal e insólito en la poesía cancioneril del XV.⁴⁴

También interesa esta composición en tanto que constituye uno de los pocos ejemplos que contienen los cancioneros castellanos en los que se reproduce el esquema de intercambio de las *tensós* provenzales. Y es que, como he anticipado, normalmente el debate en la poesía del XV se encauza a través de preguntas y respuestas, y ese intercambio no se

⁴⁰ Véase J.G. Cummins, «The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), pp. 9-19. El de Juan de Dueñas sólo ha sido transmitido por el *Cancionero de Palacio* (fols. 46v-48r) y cada una de las intervenciones del poeta o la dama se marcan, como sucede con Santa Fe, con una rúbrica previa que reza «d'el» o «d'ella»; el último parlamento de cada uno de los interlocutores está seguido de una *finida*. En el poema Juan de Dueñas pide la mediación de tres personajes como jueces, por indicación previa de la dama; la siguiente composición en el cancionero, ID 2.493 «Senyor don Johan excellent», hace serie con ésta y es un decir en el que Dueñas apela a los jueces citados en la anterior para que dicten sentencia. El texto de Sánchez Talavera conoce dos testimonios: el del *Cancionero de Baena* y una impresión posterior (86*RL-21) que, según indican B. Dutton y J. González Cuenca en su edición, es mejor (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 410); en dicha colectánea está precedido de otro del mismo autor, ID 1.663 «Fui a ver este otro día», en el que también el poeta dialoga con su dama, si bien hay previamente una introducción y, además, las intervenciones son más breves.

⁴¹ Se ha tendido a abusar de los términos «pregunta» y «respuesta», aplicándolos no sólo a lo que puede identificarse así. Sobre ello puede verse A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas de materia sentimental en la poesía cancioneril castellana*, I, tesis doctoral inédita, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1999, pp. 14-29 y 201-260.

⁴² Ambos conocen un solo testimonio: el de la dama anónima, con su correspondiente respuesta ID 6.559 «La peruersa ingratitud», se halla en el *Cancionero general* (11CG); el de Vayona, junto con la pregunta ID 2.147 «Dezitme Señora si Dios vos de vida» de Diego de Sevilla, en el de *Herberay* (LB2). De nuevo cabría señalar que, como en el caso de Mayor Arias, aquí estamos ante mujeres escritoras y no ante un autor masculino que adopta la voz de una mujer.

⁴³ Véase A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas*, I, pp. 421-426. Sobre Isabel González, véase J. Whetnall, «Isabel González».

⁴⁴ Los ejemplos que se aducen para demostrar que los poetas del XV cantan el amor dentro del matrimonio no aportan muestras de intercambio poético amoroso entre cónyuges en una misma composición; véase J. Menéndez Peláez, *Nueva visión del amor cortés*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1980, pp. 269-273 y A. Orozco, «El amor conyugal en algunos textos cancioneriles», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, III, pp. 513-530.

ajusta al modelo común entre los trovadores provenzales: no hay alternancia de voz. Con todo, señala Cummins que hay algunos textos cancioneriles que demuestran que los poetas del XV no eran completamente ajenos a la convención propia de las *tensos*; entre ese reducido número de composiciones se encuentra, precisamente, esta pieza compuesta por Santa Fe, si bien el cambio de voz no conlleva la imitación de la rima previa.⁴⁵

En Santa Fe tal hecho puede explicarse por la influencia que sobre él ejerce el ámbito cultural catalán. El propio Cummins reconoce como eslabón entre el debate provenzal y el de los cancioneros castellanos:

the archaizing Catalan school of the late fourteenth and fifteenth centuries, centred on the *Consistorio* of Barcelona. The Catalan poets draw their inspiration not from the direct influence of Provençal minstrels, as did the earlier Galicians, but rather from the model of the *Consistorio* of Toulouse, which itself represents an attempt to prolong the now archaic fashions of the Provençal classic era. The custom of debating by alternating stanzas, with rhyme-imitation, becomes popular in Catalan, and remains so into the latter half of the fifteenth century.⁴⁶

Finalmente, y aunque no pretendo entrar aquí en el espinoso problema de qué se entiende por teatro en la Edad Media y qué ha de considerarse como tal, resulta innegable el carácter dramático de nuestro texto, que se desprende de su condición de diálogo puro. De hecho, son varios los críticos que lo han destacado; el primero en hacerlo fue José Amador de los Ríos, quien afirmaba:

Por el momento en que se escribe, por las ideas que revela, y por las formas literarias y artísticas de que se exorna, merece este diálogo llamar la atención de la crítica, no siendo olvidado, como otros muchos, al reconocer los orígenes del teatro.⁴⁷

El cambio de voces que necesariamente impone el diálogo va acompañado de una alternancia de tonalidades: la reina encarna el mundo del afecto, del sentimiento

⁴⁵ Véase J.G. Cummins, «The Survival», p. 11.

⁴⁶ J.G. Cummins, «The Survival», p. 10.

⁴⁷ J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, VI, Gredos, Madrid, 1969 [1865], p. 461. Sus palabras han sido recordadas luego por J. Jordán de Urries (*Los poetas aragoneses en tiempo de Alfonso V*, Librería de Cecilio Gasca, Zaragoza, 1890, pp. 12-13), R. del Arco (*El genio de la raza. Figuras aragonesas [segunda serie]*, Herald de Aragón, Zaragoza, 1926, p. 89) y M. Alvar, quien erróneamente las atribuye a Menéndez Pelayo («La poesía en la Edad Media [excepto Mester de Clerecía y grandes poetas del siglo XV]», en *Historia de la literatura española*, I, coord. J.M.^a Díez Borque, Taurus, Madrid, 1986, pp. 211-387, esp. p. 358). Estudios recientes han incidido sobre las concommitancias entre algunos textos cancioneriles y el teatro (J.Ll. Sirera, «Diálogo de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J.L. Canet y J.Ll. Sirera, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 351-363; A. Rodado Ruiz, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocenistas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico [Almagro, julio de 1994]*, ed. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1995, pp. 25-44), pero no citan esta composición, cuya fecha es, no obstante, bastante temprana.

(muestra su estado de ánimo ante la partida inminente), en tanto que el rey viene a ser el contrapunto de la razón. Así, pues, en el intercambio se produce una especie de vaivén o confrontación sentimiento-razón, encarnados el uno en la reina y la otra en el rey; acaba triunfando la razón. María se nos muestra como una mujer enamorada que, ante la separación de su amado, lanza un lamento teñido de emoción; la acumulación de interrogativas en la estrofa quinta da mayor intensidad a su queja, hasta el punto de que para Whetnall es aquí en donde se alcanza el clímax del poema, pues «These few short lines recreate the urgency of direct speech, the three interrogatives conveying the panic and desperation of the anxious queen».⁴⁸ Los argumentos del rey parecen, en cambio, razones convenientes: antepone el honor al amor («que parta y conquiste/ mandan seso et razón ... / es gran locura/ dexar onra por plazer./ ... aguardar siempre en provecho/ obra es d'onbre covarde./ ... por cobrar fama buena/ menospreçia ombre morte»). M^{ra}. Lida de Malkiel, que se interesa por este discurso de Alfonso V, piensa que la justificación que hace de su partida constituye «el acicate de tantos conquistadores españoles: valoración extrema de la fama y ansia de escenario suficientemente vasto para ella»; las consideraciones del rey son, así, «pequeño indicio de la vitalidad, riqueza y urgencia con que la idea de la fama se presenta entonces en la literatura castellana».⁴⁹

Por otro lado, y aunque no hay propiamente acción, el diálogo avanza y provoca el cambio de actitud de la reina: si en principio se muestra reacia a la partida del marido, al final, oídos sus argumentos, le concede licencia para partir, un gesto que acrecienta su figura.

La conjunción de todos estos ingredientes analizados en «Mi senyor/ mi Rey mi salut et mi vida» hace que la pieza de Santa Fe no sólo destaque entre el conjunto de textos que conforman el *Cancionero de Palacio*, sino que incluso pueda particularizarse en el voluminoso *corpus* de poesía cancioneril del XV. Tal vez su singularidad sea precisamente la causa que ha llevado a Fernando Lázaro Carreter a considerarla, y creo que con razón, «una de las joyas líricas españolas del cuatrocientos».⁵⁰

⁴⁸ J. Whetnall, «Lírica femenina», p. 144.

⁴⁹ Véase M^{ra}. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, pp. 230-231.

⁵⁰ F. Lázaro Carreter, «Poetas de la corte de Alfonso V», en *Libro de Aragón*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Zaragoza, 1976, pp. 199-204, la cita corresponde a la p. 203. No, por ello, ha de pensarse que el texto está exento de problemas: el que sólo contemos con un testimonio, en el que hay versos que carecen de sentido o contravienen métrica y rima, dificulta notablemente la comprensión.