

**ACTAS DEL XIII  
CONGRESO INTERNACIONAL  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM  
ALAN DEYERMOND**

**II**

Editadas por  
José Manuel Fradejas Rueda  
Déborah Dietrick Smithbauer  
Demetrio Martín Sanz  
M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas



VALLADOLID  
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

*Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright*

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por  
Valladolid Artes Gráficas

## ALGUNAS NOTAS SOBRE ESTAMARIU, POETA DEL *CANCIONERO DE PALACIO* (SA7)\*

LUCÍA MOSQUERA NOVOA  
*Universidade da Coruña*

Muchos son los nombres de los poetas cancioneriles que Brian Dutton registra en el índice de autores recogido en *El cancionero del siglo XV*<sup>1</sup>; Estamariu no es sino uno de ellos. Y, como sucede con tantos otros de los allí incluidos, este escritor apenas ha recibido atención por parte de la crítica. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurre en otros casos, probablemente en esta ocasión se deba, más que a la falta de interés de sus versos, a la ausencia de información sobre él y al reducido volumen de su obra conservada; también puede haber ayudado el hecho de que el único testimonio de su poesía sea el *Cancionero de Palacio*, cuyo carácter caótico y desordenado acentúa la dificultad del estudio.

Los pocos datos que podemos dar como ciertos acerca del poeta nos los proporciona el apellido facilitado por las rúbricas de los textos, *Estamariu*, que nunca aparece acompañado de nombre alguno. Además, hemos de suponer, atendiendo a la transmisión textual de su obra, que ninguno de sus textos debió de extenderse por la Península o lograr la suficiente fama como para asegurar su pervivencia, pues no son citados en otras composiciones ni hay autores que se hayan interesado por un intercambio poético con él o que mencionen su nombre<sup>2</sup>. Ante esta situación, nuestro principal objetivo es profundizar en el

---

\* Agradezco a la profesora Cleofé Tato las facilidades dadas tanto por su ayuda como por los materiales que me ha proporcionado en la elaboración del presente trabajo, que se desarrolló durante el disfrute de mi beca de colaboración (curso 2008-2009) con vinculación a su proyecto HUM2007-63484/FILO “*Cancionero de Palacio: hechos y problemas*”, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Este estudio se integra en una investigación más amplia, que estoy llevando a cabo, sobre algunos poetas de SA7.

<sup>1</sup> Véase Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV & Universidad de Salamanca, 1900-1901, 7 vols., que será citado en adelante como *CsXV*.

<sup>2</sup> Me valgo de los datos que proporcionan los diferentes índices del *CsXV*.

análisis tanto de su obra como de su figura, con el fin de mostrarlo como un poeta no exento de interés y originalidad, a pesar de los pocos versos que nos ha dejado.

Su presencia en el *Cancionero de Palacio* nos indica que su obra circula en la primera mitad del siglo XV: según las fechas posibles apuntadas por Dutton, el florilegio se recopila entre 1437 y 1442-1443, momento que podemos acotar aún más a partir de los estudios de Vicenç Beltran, que propone situar la compilación después del año de 1441<sup>3</sup>. Teniendo en cuenta, además, la nómina de autores en él incluida, podemos asociar el nombre de Estamariu al círculo poético del rey don Juan II o al de los infantes de Aragón<sup>4</sup>.

En cuanto al origen de nuestro autor, no sería arriesgado pensar en una procedencia oriental; cabe incluso identificarlo con un Juan de Estamariu, caballero aragonés que participa en el *Passo honroso* de Suero de Quiñones<sup>5</sup>; en efecto, en la crónica de Pero Rodríguez de Lena se menciona a un caballero llamado “Juan de Estamarín de la ciudad de Valencia del reino de Aragón”, que participa en una justa a caballo con un rival (Sancho de Rabanal), en la que corren ocho carreras y rompen tres lanzas<sup>6</sup>. Nada habría de extraño en el

<sup>3</sup> Véase sobre la datación Brian Dutton, “Spanish Fifteenth- Century Cancioneros: A General Survey to 1465”, *Kentucky Romance Quarterly* XXVI, 1979, págs. 445-460, esp. págs. 455-456; Vicenç Beltran, “El Testamento de Alfonso Enríquez”, *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, eds. Nadine Henrad, Paola Moreno y otros, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, págs. 63-76, esp. pág. 70; y Cleofé Tato “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, *Cancioneros en Baena, Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena, In memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, I, págs. 495-523, esp. págs. 514-517.

<sup>4</sup> Afirma Dutton a este respecto: “many of the poets mentioned are of the Condestable’s personal circle or known supporters: Juan de Merlo, his mayordomo mayor who died in 1443, Alfonso de Córdoba, etc. On the other hand the faction of the Infantes de Aragón is also well represented: Count Fradrique Enríquez, made Duke of Arjona in 1423, died 1430; Pedro de Quiñones and his brother Suero; Alonso Barrientos, Fernando de Rojas, Mosén Marmolejo, Diego de Torres, Juan de Dueñas, Juan de Valtierra,…” (“Spanish Fifteenth- Century”, pág. 448).

<sup>5</sup> Se refiere brevemente a su procedencia Henry Lang, pero advierte simplemente: “Nothing is known of this poet so far as I am aware. He must have been a Catalan of the fifteenth century”; Henry R. Lang, *Cancioneiro Gallego-Castelhana, The Extant Galician Poems of the Gallego-Castilian School, (1350-1450)*, New York-London, Charles Scribner’s Sons-Edward Arnold, 1902, pág. 234. Ricardo Polín lo liga al caballero que participa en el *Passo honroso*, pero remite a la información de Lang, quien no aporta, como se ha indicado, ninguna noticia; véase Ricardo Polín, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago, Universidade de Santiago, 1994, pág. 71.

<sup>6</sup> Véase Pedro Rodríguez de Lena, *El passo honroso de Suero de Quiñones*, ed. Amancio Labandeira Fernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, págs. 188-189; la cita en la pág. 188.

episodio, pues en el *Passo honroso* participan otros poetas que aparecen en el cancionero, como Suero de Quiñones, Juan de Merlo y Alfonso de Deza, sin olvidar a Lope de Estúñiga<sup>7</sup>: sería lícito pensar, por tanto, que este Juan de Estamariu fuese el autor de los textos de SA7.

Puede traerse a colación otro posible candidato identificable con el poeta, mencionado por Francisca Vendrell; se trataría de un Juan de Estamariz, caballero de la corte de Navarra<sup>8</sup>. Además, en otros documentos se hace alusión a un “Johan de Estamariu” que también está vinculado a Navarra, casado con Marina de Peñalosa, del que sabemos que muere antes de 1489<sup>9</sup>. Por otra parte, no podemos descartar tampoco que el apellido Estamariu simplemente se corresponda con el nombre de la pequeña villa catalana de este nombre<sup>10</sup>.

El repertorio poético de nuestro hombre está formado por cuatro composiciones, solo recogidas en SA7, que según se desprende de las rúbricas que las acompañan, se le pueden asignar inequívocamente:<sup>11</sup>

<sup>7</sup> No obstante, los pocos versos suyos que se copian en *Palacio* parece que, inicialmente, no figuraban allí y que fueron incorporados al final en un espacio en blanco por una mano más tardía; véase *CsXV*, IV, pág. 178.

<sup>8</sup> “Estamariu podría ser una grafía defectuosa del apellido Estamariz, pues en la corte de Navarra figura un caballero llamado Juan de Estamariz, que sostiene un escudero y tres caballos”, véase *El Cancionero de Palacio* (ms. n.º 594), ed. Francisca Vendrell, Barcelona, CSIC, 1945. Para formular esta afirmación la autora se basa en un documento que fecha en 1450 (ibíd. pág. 442).

<sup>9</sup> La denominación presenta algunas variantes gráficas: Estamariu, Stamarriu, Estemariu y Estamariz. Véase Antonio de la Torre y del Cerro, *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, Barcelona, CSIC, 1962, III, págs. 204 y 65: estos documentos epistolares están datados entre el año 1489 y 1492; en ellos, el rey Fernando V se dirige al lugarteniente de Navarra para rogarle que se cumplan los deseos del difunto Juan II de otorgar 300 florines de Navarra a Juan de Estamariu, y mantener la concesión, a pesar de su muerte, en beneficio de su hija Joana de Estamariu y su segundo marido, el escudero de Tarazona García de Araniano (o Arabiano). Por lo tanto, este Estamariu debió de haber servido al rey Juan antes de su muerte (1479), lo que nos lleva a un momento algo tardío si pensamos que ya estaba activo literariamente antes de 1441 y que, en general, en SA7 los autores más jóvenes pertenecen a la generación de los nacidos antes de 1417 (la generación mejor representada es la que corresponde a la franja 1401-1416; véase Tato, “*El Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653”, pág. 515). De todas formas, no podemos olvidar el posible parentesco con los Peñalosa, pues nos lleva, una vez más, al círculo poético de *Palacio*, en donde también figura un poeta de este apellido. He hallado algún otro documento en donde aparece mencionado un “Joan d’Estamariu”; véase Jaime Sobrequés, *Catálogo de Cancillería de Enrique IV de Castilla, señor del principado de Cataluña*, Barcelona, Intitución Milà y Fontanals, 1975 (allí se habla de un “caballero de Ripoll”, pero todavía está pendiente su consulta).

<sup>10</sup> Véase *Gran enciclopèdia catalana*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1996-1998, s. v. *Estamariu*.

<sup>11</sup> Me valgo de los datos del índice global del *CsXV*, que reordeno atendiendo a la secuencia

SA7-111 (51<sup>v</sup>) (1x12), ID 2500. **In:** “Por un tal departimiento // mes morir casi lo siento”. **Rúb:** *Estamariu*.

SA7-112 (51<sup>v</sup>) (1x8), ID 2501. **In:** “Sera verdat senyora // por passar la pena junta”. **Rúb:** *Otra suya*.

SA7-119 (56<sup>r-v</sup>) (4, 2x8, 4), ID 2510. **In:** “Comiença mi voluntat // por honestat”. **Rúb:** *Estamariu debat duna senyora e de su voluntat*.

SA7-120 (56<sup>v</sup>) (4, 2x8), ID 2511. **In:** “Has hoydo vida mia // que dalli se me partio”. **Rúb:** *Otra suya*.

Pero no solo los epígrafes apuntan a nuestro hombre: en el cuerpo de uno de los poemas se localiza una *autonominatio* (“qu’Estamariu yo desamar / por honestat” vv. 23-24), lo que elimina cualquier duda sobre la atribución<sup>12</sup>.

El repertorio poético de Estamariu está, por tanto, formado por cuatro composiciones; no obstante, su producción no se halla agrupada (algo común en *Palacio*), aunque vemos que presenta una diseminación relativa: en primer lugar, se encuentran dos poemas en el vuelto del folio 51 (SA7-111 y SA7-112), tras una composición de Diego Urríes<sup>13</sup>; a continuación, vemos un conjunto compacto de composiciones del poeta Gonzalo de Torquemada y, tras ellas, en el reverso del folio 56 localizamos los otros dos poemas de Estamariu (SA7-119 y SA7-120)<sup>14</sup>.

Además de estas composiciones, algunos estudiosos, como Lang, le han asignado a Estamariu el poema “Adiós quedéis, linda corte”<sup>15</sup>:

SA7-121 (57<sup>r</sup>) (4,8), ID 2512. **In:** “Adios quedeis linda corte // a uos estrella do norte”.

De aceptar esta propuesta, habría que situar al poeta dentro de la escuela gallego-castellana, asunto, como veremos, discutible<sup>16</sup>. Y es que esta atribución parece responder a la tendencia a catalogar las composiciones acéfalas o las que carecen de nombre de autor al poeta responsable de los textos precedentes, sin atender a más argumentaciones. Ahora bien, SA7 presenta significativas anomalías en lo que concierne a la secuencia de los textos, lo que hace poco

---

que los poemas ofrecen en SA7 (acepto la numeración de Dutton, que introduce ligeras modificaciones sobre la anterior de Vendrell).

<sup>12</sup> Cito los textos de SA7 a través de la edición de Ana M<sup>a</sup> Álvarez Pellitero (*Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993). Me permito, sin embargo, corregir su puntuación cuando lo considero oportuno.

<sup>13</sup> El poema “Di amor, por que causaste”, SA7-110, ID 2499.

<sup>14</sup> Los textos de Torquemada van de SA7-113 a SA7-118.

<sup>15</sup> En la transcripción de Dutton se precisa que al poema le falta el título; *CsXV*, IV, pág. 115.

<sup>16</sup> También se le atribuye SA7-121 en el repertorio de Jacqueline Steunou y Lothar Knapp; véase *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo X y repertorio de sus géneros poéticos*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975-1978.

recomendable este proceder; es más, probablemente en este caso no hubiese continuidad entre los poemas de Estamariu y la pieza que ahora nos ocupa<sup>17</sup>. Es posible incluso que se haya producido una transposición del folio 57, como indica Jane Whetnall, quien vincula ID 2512 “Adios quedeis linda corte” con la rúbrica *Enyego Lópeç, hermano de Mendoça* (2<sup>v</sup>), que habría quedado accidentalmente separada del texto al que, en origen, acompañaba<sup>18</sup>. Asimismo, no ha de descartarse que, además de la transposición, se hubiese producido una pérdida que supusiese la desaparición de varios textos de Estamariu, lo que daría explicación al hecho de que el marqués de Pidal y los traductores de Ticknor atribuyan al poeta ocho composiciones<sup>19</sup>.

Por lo que concierne a la poética de nuestro autor, sus textos están en consonancia con el resto del cancionero, en donde predomina el asunto amoroso y el arte menor. Y es que, como indica Dutton, *Palacio* se caracteriza por ser la colección poética más representativa del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad del siglo XV<sup>20</sup>. En orden de aparición, nos encontramos con lo que parecen dos esparzas (SA7-111 y SA7-112) y con dos canciones (SA7-119 y SA7-120). Y es importante destacar no solo la variedad de formas, sino el empleo recurrente de la esparza, un género no muy frecuentado por los poetas cancioneriles castellanos, que, en cambio, tiene

---

<sup>17</sup> Véase Cleofé Tato, “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)”, en *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, ed. Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, págs. 59-89, esp. pág. 62 y n. 11.

<sup>18</sup> Según la disposición actual del códice, el epígrafe *Enyego Lopeç hermano de Mendoza* cierra el f. 2<sup>v</sup>; el texto que sigue en el f. 3<sup>r</sup> “Mios oxos fueron a veer” (ID 2399) tradicionalmente ha sido asignado a este autor, a quien no podemos confundir con Santillana. Aceptando la tesis de Whetnall, la rúbrica *Enyego lopeç, hermano de Mendoça* precedería a “Adios quedeis linda corte”. Véase Jane Whetnall, “An errant leaf and a divided poem: the Lay of Juan de Torres in SA7”, *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, eds. Joseph T. Snow y Roger Wright, Liverpool, Liverpool University Press, 2009, págs. 55-73. Puede accederse a la digitalización del códice salmantino en el Portal temático *Convivo. Poesía medieval y cancioneros*, dirigido por Vicenç Beltran (<http://www.luisvives.com/FichaObra.html?Ref=29149&portal=1>).

<sup>19</sup> Se limitan a ofrecer la cifra numérica, como hacen con los demás autores de SA7; no precisan, pues, ni el incipit de los poemas ni ningún otro elemento que permita conjeturar sobre el porqué de su cómputo (tal vez mera errata de imprenta). Véase Pedro José Pidal y otros, *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra, 1851, pág. LXXXVI, y George Ticknor, *Historia de la literatura española*, traducida y con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, Rivadeneyra, 1851, t. I, pág. 571.

<sup>20</sup> CsXV, I, pág. vi.

mayor presencia en el oriente peninsular<sup>21</sup>: si aceptamos el origen valenciano de Estamariu nada habría de extraño en el empleo de esta modalidad.

En su composiciones nos encontramos con un enamorado que sufre ante la ausencia o la indiferencia de la enamorada, aunque en una de sus poesías, paradójicamente, se oye la voz de una dama que desea entregarse; ahora bien, esto no entorpece el equilibrio existente en el conjunto de su breve producción: puede entenderse como un rasgo debido al carácter eminentemente lúdico de esta lírica. En realidad, son tres los temas en torno a los que gira su poesía: el dolor ante la indiferencia de la dama, el sufrimiento ante la separación de los enamorados y la paradoja amorosa. Y lo cierto es que, temáticamente, las piezas de nuestro hombre parecen presentar entre ellas cierta gradación: si las dos primeras nos llevan a la imposibilidad de amor y, por tanto, a la visión de la muerte como liberadora, las dos últimas nos presentan a una dama cercana, que no se muestra cruel ante el enamorado, sino que sufre por la separación y le da primacía al amor sobre la castidad.

La primera composición, “Por un tal departimiento” (SA7-111, ID 2500), nos acerca al tema del dolor que experimenta el enamorado por la ausencia de la dama. Comienza con la presencia del obstáculo amoroso, la separación de la amada (“por un tal departimiento”, v. 1 ), lo que entronca con la tradición de la poesía cancioneril en tanto que el obstáculo del amor suele ser la ausencia de la mujer, ya provocada por el desdén de la misma, ya por la distancia física; la idea de *departimiento*, que implica el hecho de la partición entre los amantes, insinúa la existencia de un pasado pleno y glorioso, basado en la presencia de la dama, en contraste con el presente cruel (en el que ella está ausente). El yo lírico se revela como protagonista de un discurso de carácter patético, que incide, asimismo, en la idea de dolor (“Por un tal departimiento/ *sospirar* de corazón / *yo* devo con grant razón, / et *llorar* sin ningún tiento”, vv. 1-4). Llama la atención en el poema el juego que el poeta hace con el uso de las palabras-rima a lo largo de todo el poema, que presentan ideas antitéticas y que formulan, precisamente, las principales claves en torno a las que se mueve el asunto amoroso en la lírica cancioneril: *corazón-razón*, *sentimiento-pensamiento*, *maravillar-matar*, *absencia-presencia*. Esto nos indica cierta pretensión de maestría versificadora por parte del autor, recordándonos al trovar

---

<sup>21</sup> De origen provenzal, la esparza no ofrece las mismas características en todos lados: en las catalanas, por ejemplo, encontramos *finida*, mientras que en las castellanas no suele haberla. Véase Carlos Clavería, “Modesta contribución a la métrica española. Cuatro notas sobre la *copla esparza*”, *Antología: canciones de gesta, trovadores, narrativa medieval, literatura catalana y castellana y vida trovadoresca*, Anthropos, Boletín de información y documentación, 12, 1989 (Ejemplar dedicado a: Martín de Riquer. Antología), págs. 186-195.



difícil de los trovadores provenzales. La angustia se va acentuando a medida que avanza el texto, hasta acabar aludiendo a la muerte como única liberadora de su mal (“car privarme tu presencia / m’ es morir, c’ así lo siento” vv. 11-12), cayendo así en otro de los tópicos cancioneriles<sup>22</sup>.

En el siguiente poema, “Será verdat senyora” (SA7- 112, ID 2501), hallamos un yo lírico que muestra su dolor ante la impiedad e impasibilidad de la dama; ello nos lleva nuevamente a la desolación del poeta enamorado. El texto comienza con una apelación directa a la destinataria natural, “será verdat, senyora” (v. 1), lo que aporta un ritmo más dramático y directo. El apóstrofe *senyora* nos recuerda las claves propias del amor cortés que interpretan la relación amante-dama en términos de vasallo-señor, si bien en pleno siglo XV puede simplemente apuntar a una dama de la corte, a la que el poeta se dirige con respeto. Por lo que toca a la construcción del texto, a pesar de su concisión, hallamos una estructura bipartita: la primera parte (vv. 1-4) hace alusión al contraste entre dolor del enamorado y la alegría de la amada (“que de *mi* grave tormento / vuestro querer muy *contento* ser demuestre...” vv. 11-12)<sup>23</sup>; la segunda parte (vv. 5-8) acentúa el carácter dramático al apelar a la dama mediante el uso del imperativo, para que ésta reaccione ante su dolor (“*mostrat* ser en mí obrando” v. 6), lo que determina el carácter apelativo del discurso como súplica de piedad (“e con piedad conjunta”, v. 5) o de muerte (“o la muerte vos demando”), únicas salidas del enamorado.

El tercer poema, “Comiença mi voluntat” (SA-119, ID 2510), es el más original del autor, pues está en boca de mujer, algo no habitual en la lírica cancioneril<sup>24</sup>. Y es que, como ha señalado Whetnall, la voz femenina en los

---

<sup>22</sup> Se trata del motivo de la muerte de amor tan presente en la lírica cancioneril, que hallamos expresado en diferentes sentidos: desde la muerte como metáfora de la sublimación amorosa, a la misma como única cura del enfermo de amor. En este texto adquiere el matiz fúnebre del segundo caso, ya que pretende mostrar la gravedad del dolor que causa la ausencia, lo que acerca el yo lírico a la figura del mártir de amor, si bien en este poema no adquiere tanta magnitud.

<sup>23</sup> La cursiva es mía.

<sup>24</sup> De hecho, en el cancionero que nos ocupa tan sólo existen 17 composiciones en las que aparece el parlamento de una mujer, lo que supone en torno a un 4,55%, según los datos de Vicenta Blay Manzanera, “El varón que finge voz de mujer en las composiciones de cancionero”, *Cultural contexts / Female voices*, ed. Louise M. Haywood, London, Queen Mary and westfield College, 2000, págs. 9-26, esp. pág. 14. Entre ellos, hallamos textos en los que la voz femenina aparece en diálogo con el poeta (Ibíd., pág. 3: ID2492, ID2635, ID2693), o en una breve intervención (ibíd., pág. 11: ID2409, ID2424, ID2427, ID2421, ID2475, ID1184, ID2544 I 2422, ID2545 e ID2714.), e incluso encontramos dos composiciones, además de la nuestra, que están enunciadas desde una perspectiva totalmente femenina o, en palabras de la autora (ibíd. pág. 14), monológicas: “Forçada soy de maldecir” (ID 2491) y “Ya non sé nada que diga” (ID 2510).

textos cancioneriles es muy escasa, vinculándose más a tradiciones de la canción de mujer, como las cantigas de amigo gallego-portuguesas, las jarchas o los villancicos<sup>25</sup>. Pero la originalidad de esta composición, como enseguida veremos, va más allá de esto.

Según precisa la rúbrica, estamos ante un debate entre dos personajes, una mujer y su propia voluntad (*Debat d'una senyora et de su voluntat*)<sup>26</sup>, de modo que el yo experimenta un desdoblamiento que materializa la paradoja amorosa: la voluntad y la honestidad se convierten en fuerzas contrarias que luchan en el interior de una misma persona que, al ser requerida de amores, se debate entre conceder o denegar el galardón. Su opción final nos la presenta como una mujer que se opone al ideal vigente en las demás canciones, en las que solemos encontrar a una dama casta que no accede a las solicitudes del enamorado: la nuestra, en cambio, es una mujer apasionada que renuncia a la castidad, lo que, en cierto sentido, nos permite conectarla con esa niña de los villancicos que se queja y reniega de ella<sup>27</sup>. La composición finaliza con una sentencia de la voluntad, que se entrega al amor y que, como apunta Pilar Lorenzo Gradín, no es sino el *alter ego* del poeta (“por que digo: me mandat / ante matar / qu’Estamariu yo desamar / por honestat”, vv. 21-24)<sup>28</sup>. El atrevimiento que

---

Véanse, no obstante, las precisiones que sobre estos textos ofrece Tato (Cleofé Tato, “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?”, *“Convivio”: Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006, págs. 787-811, esp. pág. 21 y n.14.

<sup>25</sup> Así, según la autora muchas de las composiciones que ofrecen voz femenina son rastros de la tradicional canción de mujer: el carácter exclamativo, la queja amorosa por la soledad y el desamparo, etc. Véase Jane Whetnall, “Lírica femenina in the Early Manuscript *Cancioneros*”, *What’s Past is prologue*, eds. Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó, Douglas Gifford, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, págs. 138-175.

<sup>26</sup> El subrayado es mío.

<sup>27</sup> Esto nos lleva a un tema controvertido en la literatura de la época, la caracterización de la mujer; véase al respecto M<sup>a</sup> Eugenia Lacarra, “Representaciones de mujeres en la poesía española de la Edad Media”, *Breve historia feminista de la literatura española: II. La mujer en la literatura española*, ed. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, págs. 21-68. En palabras de la autora, “la dama debía rechazar el amor, pues de aceptarlo perdería la castidad que la distingue de las demás mujeres” (ibíd. pág. 160). El toque original del poema lo vemos, precisamente, en que al final sea la voluntad la que tenga la palabra final y abandone al entendimiento, a pesar de los peligros que ello conlleva: “la defensa de la honra femenina, la transitoriedad del sentimiento amoroso por parte de los hombres y la severidad de los castigos a que son condenadas las mujeres son casi siempre mayores que los impuestos a los hombres” (ibíd. pág. 173).

<sup>28</sup> Véase Pilar Lorenzo Gradín, “Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, ed. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 13-81, pág. 63.

supone tal declaración en la época se manifiesta mediante la alusión a la muerte, algo que, como vamos viendo, es usual en la poética de nuestro autor.

Es lícito, si nos movemos en el terreno de la conjetura, suponer que algunas de las obras que ofrecen voz de mujer sean de autoría femenina, ya que, aunque los códices no nos indiquen sus nombres, nos consta que las poetisas de la época eran a veces silenciadas en los cancioneros a causa de la posición relegada de la mujer en el momento<sup>29</sup>. Sin embargo, en nuestro caso, parece poco plausible, ya que la rúbrica indica sin rodeos ni titubeos el autor (*“Estamariu. Debat d’una senyora et de su voluntat”*). La aparente alusión distanciada del poeta (*“ante matar / qu’Estamariu yo desamar / por honestat”* v. 22-24) sería el único indicio que podría apuntar hacia la autoría femenina, pero probablemente sea una *autonomatio* del propio Estamariu ya que, si bien no es muy frecuente en esta lírica, encontramos algunos ejemplos en los que el autor, a manera de autoafirmación, menciona su nombre. Con todo, esto no descarta la posible intervención de una mujer a la hora de actualizar la composición, pues la lírica cancioneril era un juego más en la corte que daba cabida a la música, danza, torneos e incluso a la dramatización: no sería extraño pensar que las piezas dialogadas fuesen interpretadas por distintas voces, y que las mujeres participasen en ellas, debido a su estrecha relación con la parateatralidad; es más, el hecho de que al final de la obra se mencione al poeta como el amado dotaría a la representación de gran humorismo.

Si atendemos ahora al carácter dialógico de la pieza, vemos que el texto, según se desprende de los estudios de Antonio Chas Aguión, se vincula a la tradición del debate de la poesía latina medieval: se construye a partir de un *conflictus* entre valores abstractos y, por tanto, sigue las huellas de la poesía perteneciente a la tradición alegórica<sup>30</sup>. Además de esto, el molde de la composición nos lleva a la tradición de la *tenso* o el *partimen* provenzales,

---

<sup>29</sup> Así lo demostró en su momento el estudio de Jane Whetnall, “Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other voices”, *La Corónica*, 21.1, 1992, págs. 59-82, quien defiende la existencia de lírica femenina, que no se conserva, debido a un tabú social: la tendencia a identificar poeta con amador hacía que la mujer, que había de cuidar su reputación social, no pudiese dar a conocer su sentimiento amoroso, por lo que es posible que se negase a la divulgación de sus poemas o se escondiese bajo un pseudónimo masculino o bajo el manto del anonimato. De hecho, las pocas mujeres poetisas de las que tenemos constancia se caracterizan por tener unas circunstancias especiales: por protección masculina, en el caso de Mayor Arias, Florencia Pinar o Juana de Portugal; por no cultivar poesía amorosa, como es el caso de María Sarmiento, etc. Véase también Tato, “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio*?”, págs. 807 y 809.

<sup>30</sup> Véase Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la lírica cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, págs. 62-63.

pues el diálogo se construye dentro de la misma composición<sup>31</sup>; precisamente, éste es otro de los elementos interesantes de SA7-119, ya que, por lo general, el intercambio en la poesía cancioneril aparece bajo la forma de *preguntas y respuestas*, que constituyen piezas diferentes<sup>32</sup>.

Si consideramos la distribución de las voces, veremos que el texto se divide en dos partes: la intervención de la mujer y la intervención de su voluntad; el cambio se marca claramente a través de una rúbrica a manera de didascalia explícita (*“Respuesta de la voluntad”*). En el enfrentamiento destaca la resolución final en el discurso de la voluntad, en donde se localiza la *autonomatio* del poeta (*“Por que digo: me mandat / ante matar / qu’ Estamariu yo desamar / por honestat”* vv. 21-24), que, por una parte, según ya se ha indicado, le aporta un toque de humor y, por otra, consigue el distanciamiento buscado en el texto. Además de a estos dos personajes, se alude a otro, el Amor, siguiendo en la línea de la abstracción tan frecuente en la lírica cancioneril, que permite ilustrar el sentimiento amoroso (*“Amor bien tiene poder, tú amando, a mí siempre de fazer vivir penando”*, vv. 5-7).

El último poema que nos ha llegado de Estamariu, *“Has hoýdo, vida mía”* (SA7-120, ID 2511), incide en la tristeza del enamorado ante la ausencia de la amada. Sin embargo, en lugar de centrarse en el lamento y la expresión de dolor, utiliza la vivificación de una emoción, la alegría, para acusar su falta con cierto humorismo, lo que resulta original y nos distancia del motivo tan usado de la queja amorosa. La forma del texto también dista del resto de la producción de Estamariu, ya que esta vez se trata claramente de una canción, formada por una cabeza, una mudanza y una vuelta que retoma la rima de la cabeza. En el cuerpo de la composición aparecen tres personas: el yo lírico, el tú al que apela, que se corresponde con la dama (*“has hoýdo, vida mía”*, v. 1), y por último la

---

<sup>31</sup> Véase al respecto Chas Aguión, *Preguntas y respuestas*, pág. 64. No entraremos ahora en el detalle del análisis formal de la pieza, también de gran interés, pues, considerando el conjunto de los versos, podemos diferenciar una primera parte, correspondiente a la voz de la mujer, que se abre con una cabeza de cuatro versos a la que sigue una mudanza y una vuelta (cuatro versos cada una de ellas: 4+4); viene luego la respuesta de su voluntad, constituida por una nueva mudanza y una nueva vuelta (de nuevo 4+4), así como por un cierre de cuatro versos, a modo de *finida*. Es decir, nos hallamos ante lo que parece una canción a dos voces.

<sup>32</sup> Sin embargo, SA7 se caracteriza por encerrar una mayor diversidad de formas dialogadas, frente a otros cancioneros que, a pesar de tener muchos diálogos, suelen atenerse al molde *preguntas/respuestas*. No obstante, las composiciones construidas a la manera del texto objeto de estudio son muy escasas incluso en esta compilación, de modo que tan solo hallamos dos textos más que Chas Aguión considera *diálogos ficticios o alegóricos*: *“Muerte que a todos convidas”* (SA7-137) y *“Coraçón, debes saber”* (SA7-206), en los que, al igual que este poema, se produce una interacción entre un ente humano y un ente abstracto.

alegría personificada, a la que alude mediante el uso de la tercera persona (“desque la alegría vido ... como se me partió” vv. 1-4). Esta última nos lleva de nuevo al terreno de la abstracción, de la que tanto gustan los poetas cancioneriles, pues se valen de ella para expresar la magnitud de sus emociones. En este caso, la alegría es mostrada como una parte del yo lírico que, al separarse de la dama, se desgaja de aquél, de manera que está vinculada al hecho amoroso y sirve como imagen para mostrar la división que provoca la separación en el propio enamorado, quien se queda incompleto. La noción de ruptura se intensifica mediante la repetición de la palabra *partió* a final de estrofa y, al igual que en la otra composición que trataba el tema de la separación, la idea de *partida* insinúa a una amada que corresponde al amor del poeta: por una parte, alude a una despedida (“que de ti me despedía”, v. 3); por otra, menciona la separación de la alegría por parte de la dama también (“non por que tu gran firmeza / non le yo bien raçonase, / ho se contigo quedase / le rogué contra tristeza. / Nin quiso tu companya, / nin la mía, de que vio...”, vv. 5-10), lo que se ve reforzado por la doble reiteración anafórica de *non* y de *nin*. Finalmente, los versos de la vuelta funcionan de sentencia de la idea constante a lo largo de toda la composición, “car sepa tu senyoría / que non la vi nin me vio / fast’ agora, desd’aquel día / que d’allí se me partió”, vv. 17-20; destaca en ellos la importancia de la visión, que, si bien en este momento se hace más patente (“non la vi nin me vio”, v. 18), aparece a lo largo de todo el poema y nos lleva a un motivo muy habitual en la poética de la lírica cancioneril, pues la vista es la sensación amorosa por antonomasia en esta lírica, junto al oído, siendo ambos mecanismos imprescindibles para el enamoramiento.

Una vez analizadas las composiciones vemos que, a pesar de la reducida obra que nos ha llegado, nuestro poeta cultiva y domina múltiples formas de lírica cancioneril, entre las que se encuentran la esparza, la canción e incluso los géneros dialogados, lo que demuestra que tenía una voluntad de experimentación versificadora y un buen conocimiento de la literatura que circulaba en las cortes y, por tanto, que se movía por ese ambiente de manera fluida. En general, todos los textos responden a las características propias del amor cortés, pero buscan el extrañamiento humorístico, ya sea mediante los juegos con la rima, ya sea mediante esa voz femenina, o la visión de un amor esperanzado (si bien sigue siendo un amor obstaculizado por la ausencia o por los preceptos sociales); esto nos permite afirmar que el autor alcanzó una conjunción de tradición y singularidad no siempre lograda por todos los poetas cancioneriles.

