
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.^a edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

LA POESÍA DE PEDRO DE LA CALTRAVIESA (II)*

Cleofé Tato

Universidade da Coruña

Pedro de la Caltraviesa es un autor cancioneril del siglo XV del que conservamos tan sólo cinco composiciones en testimonio único; pese a ello, podemos suponer que no fue un mero poeta de ocasión: Alfonso Álvarez de Villasandino se refiere a sus *trobas* en uno de sus *dezires*, ID 1343 «Algunos profaçaran», y cita su nombre junto al de otros destacados autores de fines del XIV y principios del XV –Juan Alfonso de Baena, Alfonso de Moraña y Juan de Gayós–¹. Por otra parte, su producción se nos ha transmitido en dos cancioneros distintos, que poco tienen en común: el de *Palacio* (SA7), que contiene dos de sus textos, y otro de los custodiados en la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA10), en donde se nos conservan los otros tres; ello permite colegir que su poesía interesó en ambientes y momentos distintos.

Históricamente nada sabemos sobre el personaje; no obstante, la mencionada alusión de Villasandino nos lleva a afirmar que parte de su obra –posiblemente una de sus canciones amorosas– estaba ya escrita antes de 1418. Cabe, pues, encuadrarlo entre los poetas nacidos a fines del siglo XIV (quizás hacia 1380, poco antes o poco después); asimismo, si se acepta que uno de sus textos (ID 1857 «Al Rey moro desves[tilde]»), que exhorta a un monarca castellano a derrotar al rey moro, puede ser fechado después de 1431, podemos concluir que conoció también el reinado de Juan II y que hubo de morir después de esa fecha.

En su breve repertorio da cabida a la temática amorosa, la más característica en los cancioneros, pero también escribe poesía moral y política; por otra parte, parece claro que busca la variedad formal, algo que se percibe tanto en los géneros que ensaya (un largo *dezir*, dos canciones, una esparza y un discor) como en los recursos de los que se vale. Así consigue que las cinco composiciones que de él conservamos se destaquen, por una u otra razón, en el vastísimo corpus cancioneril; en las páginas que siguen me referiré, precisamente, al interés que encierran.

* Esta investigación se integra en el marco del proyecto HUM2007-63484/FILO, financiado por el MEC, que tiene como objetivo el estudio de una de las colecciones poéticas del siglo XV de mayor interés, el *Cancionero de Palacio*. Se trata, en realidad, de la segunda entrega de un trabajo más amplio sobre la producción de Caltraviesa; en la primera (Tato, en prensa), además de presentar su poesía, me ocupo de situar al poeta en ese largo lapso temporal de casi dos siglos que comprende el fenómeno cancioneril. A modo de introducción resumiré muy brevemente lo hasta ahora avanzado.

¹ Sigo las convenciones de Brian Dutton tanto para referirme a las fuentes de poesía cancioneril como a las composiciones (Dutton, 1990-91); de las últimas indico el número ID y, cuando lo considero oportuno, señalo también el orden que ocupa en la fuente.

La que más ha llamado la atención de la crítica ha sido un largo *dezir*, ID 1856 «Poderoso rey despaña / alto príncipe real»: a la manera del sirventés moral, denuncia los vicios y la decadencia de las costumbres de la sociedad del momento. El poeta interpela a un señor rey, que posiblemente pueda identificarse con Juan II, y va pasando revista a la degradación de las virtudes: nos presenta una situación de total decadencia².

No es esta una muestra de las más típicas de la poesía cancioneril, pues en ella no interesa el amor ni la dama ni las consecuencias de la pasión amorosa, sino la denuncia de una determinada situación social³. Ya José Amador de los Ríos se había demorado en este poema, del que llegaba a transcribir varios pasajes, destacando «el cuadro de las flaquezas cortesanas, que traía escandalizado al reino» que en él se pintaba (Amador de los Ríos, 1969: VI, 171); también Marcelino Menéndez Pelayo llamó la atención sobre su «estilo franco y desembarazado» y, además, hizo notar que la pieza «conserva cierto sabor popular y patriótico» (1944-1945: II, 240)⁴. Amador, sin prueba alguna para corroborarlo, sugiere incluso que, tras su amarga y explícita queja, Caltraviesa habría encontrado problemas para ser acogido en la corte de Juan II, monarca al que, en su opinión, dirigía el *dezir* (1969: VI, 174)⁵.

Como rasgos destacables del estilo del que en esta ocasión se vale Caltraviesa, me referiré al lenguaje del que hace gala en las estrofas X-XIII, en donde despliega una cantidad considerable de tecnicismos militares⁶: *guardabraços, braçal, elmete, gorjal, lorigas, brazoneras, jaez, correal, capellinas, baçinetes, tiracoles, faldas, quexotes, canilleras, maças, cofias, dagas, estoques, puñal...*; algunas ocurrencias, como *mosequés* o *panzeras*, permiten incluso anticipar la documentación existente sobre esos términos⁷. Posiblemente no sea descabellado pensar que fuese un hombre de armas: ¿a quién, si no, podría parecerle poético engarzar en apretada enumeración todas esas voces de herramientas y útiles de guerra?⁸

Pero en el *dezir* nuestro autor parece, además, no ser ajeno a los distintos tipos de codificación escrita de usos, normas y costumbres; así, en la estrofa IV se refiere a un

² He tratado más ampliamente este aspecto en Tato (en prensa). Puede seguirse la lectura de los textos de Caltraviesa a través del suplemento que ofrecen Dutton y González Cuenca en su edición del *Cancionero de Baena* (1993: 789-795), por donde en adelante cito.

³ En la producción cuatrocentista encontramos, no obstante, otras muestras de este tipo de composiciones; es el caso, por ejemplo, de varios *dezires* incluidos en PN1 y debidos a la mano de Gonzalo Martínez de Medina, poeta coetáneo de Caltraviesa a juzgar por la datación de algunos de sus poemas (véase Dutton y González Cuenca, 1993: 582-610).

⁴ Igualmente Francisca Vendrell, en su edición de SA7, recuerda a propósito de nuestro hombre: «con un estilo franco y desembarazado nos pintó en un *Decir* el malestar político de la Corte castellana en el reinado de D. Juan II» (Vendrell, 1945: 57). La pieza, sin embargo, no se halla en la colectánea; Vendrell, en esta ocasión, remite a la autoridad de Amador y de Menéndez Pelayo.

⁵ Sólo el tono del poema y la situación que otros poetas vivieron pueden hacer pensar en un castigo semejante del Rey.

⁶ En ello habían incidido ya Dutton y González Cuenca (1993: 789, n.).

⁷ Para la mayoría de estas voces puede consultarse Gago-Jover, 2002; sobre *mosequés* y *panzeras* véase Corominas y Pascual (1980-1991: s.v. *borceguí* y *pancera*). No me extendiendo en esta cuestión, que abordaré con más calma en un próximo trabajo.

⁸ Y quizás por esto Amador de los Ríos lo consideró un «escudero pobre» (1969: VI, 171, n. 3), idea que mantuvo años más tarde Menéndez Pelayo, quien, tras catalogarlo entre los poetas plebeyos, lo tilda de «honrado escudero» (1944-45: II, 239-240).

Memorial («fallo en el *Memorial* / que legos e clerecía / usan de la ximonía / sin temor de su Fiscal»⁹); en la V al *Doctrinal* («Los que no saben las partes / e menos el *Doctrinal*»), y todavía en la estrofa XIV alude al *Decretal*, la «colección de decretos papales establecidos por Gregorio IX en 1234, con suplementos de Bonifacio VIII (*Sextus* 1297) y Clemente V (*Clementinas* 1313)» (Dutton y González Cuenca 1993: 791). Algunas otras voces y formulaciones del poema permiten, asimismo, suponer que no desconocía por completo el mundo del derecho¹⁰. Igualmente, la fórmula de cierre de la pieza tiene cierto interés: «Aquéste es l'oreginal / del mi dezir non muy vano, / que compuse yo, fulano, / por la plática moral»; y es que en ella parece transparentarse el lenguaje propio de los documentos de la administración, un fenómeno no desconocido en la literatura medieval que cobrará gran fuerza en la poesía cancioneril¹¹. Todo esto puede hacernos pensar en Caltraviesa como un individuo de cierta formación: un hombre de armas que presta sus servicios en alguna corte.

Esta idea se refuerza si consideramos que en el *dezir* asoma la materia clásica. Tras revisar en la estrofa X el pasado y recordar algunos de sus hitos¹², en la estrofa XVIII menciona varios personajes históricos, todos ellos relacionados con el mundo romano (Pompeyo, Aníbal, Escipión el Africano y Asdrúbal), y a un personaje mitológico bien popular en el siglo XV (Hércules)¹³; se trata, en todos los casos, de figuras destacadas por las hazañas que llevaron a cabo. Ahora bien, aquí son recordadas porque, pese a sus victorias, no han alcanzado el Paraíso; la razón que explica este aparente fracaso se obvia, pero puede sobreentenderse: su condición pagana es la causa¹⁴.

Por lo que toca a la métrica, el texto consta de 18 estrofas de 8 versos seguidas de una finida de cuatro versos que retoma las rimas de la última estrofa (18×8, 4); el

⁹ Vicente Beltrán, en su edición de la poesía de Manrique, explica *Memorial* como «escrito en el que se pide alguna cosa, exponiendo los méritos que se reúnen para ello»; y lo cierto es que, para ID 6151 «Alla veras mis sentidos», conviene la definición (Beltrán, 1993: 66). No obstante, en el *Universal vocabulario* de Alfonso de Palencia, parece ser sinónimo de *registro* (Hill, 1957: s.v.); así, a propósito de esta última voz se lee: «como memorial de las cosas acaesçidas», al tiempo que también en otros contextos parece emplearse en este mismo sentido (véase Gómez-Bravo, 2004: 67 y 76). En su edición, Dutton y González Cuenca explican *Memorial* como «colección de ordenanzas, etc.» (1993: 789).

¹⁰ «Lo que dizen los letrados / razón es no material» (vv. 16-17); «fallo en el *Memorial* / que legos e clerecía / usan de la ximonía / sin temor de su Fiscal» (vv. 29-32), «Los que no saben las partes [el *trivio*] / e menos el *Doctrinal* / quieren hablar en las artes». No puede, sin embargo, compararse con lo que ocurre en ID 1466 «Como por Dios la alta justia» de Gonzalo Martínez de Medina: allí el autor evidencia un conocimiento directo y mucho más profundo del mundo del Derecho; véase Dutton y González Cuenca (1993: 605, esp. n. 340).

¹¹ Sobre el peso de las prácticas administrativas en esta etapa, véase Deyermond (2004).

¹² Los godos, la contienda en el Puerto del Muradal acaecida en la batalla de las Navas de Tolosa, o la conquista de Jaén; véase Tato (en prensa).

¹³ Según Francisco Crosas, en la poesía cancioneril, tiene mayor presencia, en general, el microcosmos troyano frente a Roma (1995: 49); sobre Hércules, *ibidem*, pp. 53-57. Conviene indicar el desplazamiento acentual que en nuestra pieza sufren los nombres *Anibal* y *Asdrubal*, necesario por razones métricas y no infrecuente —las alteraciones en la onomástica por este tipo de razones son bien conocidas; véase Crosas (1995: 153)—.

¹⁴ Caltraviesa evoca, pues, la Antigüedad clásica para incidir en la idea de paganismo, términos entre los que, sin embargo, no se establece siempre una relación biunívoca; véase Crosas (1995: 219-221) y las consideraciones de Green (1969: 218-237).

esquema se ajusta al patrón 8a8b8a8b8b8c8c8b, que cuenta con no pocos ejemplos en la tradición cancioneril (y bastantes de Villasandino)¹⁵. En nuestro caso, además, la segunda de las rimas es compartida en la misma posición por todas las estrofas, un recurso empleado en la época trovadoresca y todavía frecuente en los poemas del *Cancionero de Baena*, pero que irá cayendo en desuso; todavía será procedimiento cultivado por Santillana, pero será menos común en la segunda mitad del XV¹⁶. Esta característica casa con la cronología de nuestro autor, a quien consideramos nacido en el último tercio del XIV.

Además de poesía moral, nuestro hombre pone su inspiración al servicio de la causa de la Reconquista. ID 1857 «Al Rey moro desves[tilde]» es un breve poema en el que, de forma similar a lo que sucede en las canciones de cruzada provenzales, el yo lírico exhorta a un monarca cristiano, presumiblemente Juan II, a derrotar al rey moro de Granada. Como he indicado en la primera entrega de este trabajo, este tipo de exhortaciones son muy poco comunes en la poesía cancioneril; posiblemente el texto haya nacido al calor de los acontecimientos vividos en 1431, durante la campaña granadina: la euforia y la exaltación debieron de propiciar la formulación literaria del poema de Caltraviesa, quien quizás habría participado en la contienda y, tras la victoria que supuso La Higuera, se habría animado a solicitar a Juan II que derrotase al rey moro y lo obligase a la conversión (véase Tato, en prensa).

Pero ahora quiero fijarme en algunos de los recursos empleados en el texto. La organización que de él ofrece el único testimonio que lo conserva, SA10-b, lo distribuye en dos estrofas: la primera de ellas compuesta por ocho versos octosílabos y la segunda, que se rotula como *fin*, por cuatro; cabe, pues, considerarlo una esparza. Es esta una modalidad poética de origen provenzal que, de forma condensada, desarrolla un pensamiento o idea; en ella pueden afrontarse diversos temas: amorosos, morales, satíricos... La presencia de un cierre o finida no es usual en la esparza castellana; con todo, en provenzal y en el oriente peninsular no es infrecuente encontrar en este tipo de poemas una finida a modo de cierre¹⁷. Así, pues, aun cuando por el contenido podemos asociar esta obrita de Caltraviesa con lo que se ha denominado canción de cruzada, conviene no olvidar que, formalmente, no puede identificarse con el género de la canción¹⁸.

En la pieza Caltraviesa juega sutilmente con el cierre del verso, pues la última palabra, de forma similar a lo que ocurre en el verso de cabo roto, queda artificialmente mutilada, o incluso desaparecida por completo, y la composición carece, aparentemente, de rima. El corte alcanza a las dos últimas sílabas y no se da después de la tónica, como es habitual, sino antes (por ello no todos los versos son necesariamente agudos). Por otra parte, la solución es evidente, pues el segmento que hemos de reponer es siempre el mismo (en unos versos *-punto*, en otros *-tilde*); y es que el poema

¹⁵ Véase Gómez-Bravo (1998: n° 934-64...81; n° 305-122).

¹⁶ Véase Le Gentil (1949-1952: I, 164-166).

¹⁷ Me he ocupado de la esparza en Tato (2004: 178-179 y 186-187); allí puede encontrarse otra bibliografía.

¹⁸ El esquema métrico (8a8b8b8a8a8b8b8a) es usual, de manera que se registran un buen número de casos aunque con otras rimas. Véase Gómez-Bravo (1998: n° 305-120 y n° 1121-74).

se construye sólo con estas rimas, que, a menudo, nos llevan hasta las *rimas equivoz*, fenómeno bien conocido de la lírica occitana.

Aun cuando, según se ha visto, el pie cortado no causa problema, se han previsto algunas cautelas para garantizar la salvaguarda del final del verso. En el cuerpo del poema se copian en el vértice del verso los dos signos diacríticos, punto (.) o tilde (´), según corresponda por el sentido, de manera que, en realidad, no actúan como tales y suplen, en cambio, elementos verbales omitidos; visualmente su representación se destaca con fuerza del resto de los grafemas, por su tamaño y por el blanco que los precede en la línea de escritura. Todavía en la finida, por si quedaban dudas sobre el juego seguido, se explicita: «pues tales dichos ha. / con un . & con un ´». Finalmente, una mano algo posterior, tras la rúbrica, interlineó la explicación sobre cómo ha de solucionarse el problema: *ase de nombrar al cabo de cada pie de la copla el punto v la tilde que tiene al cabo*. El juego se capta, por tanto, con cierta facilidad, siempre y cuando dispongamos del texto escrito.

Es este un procedimiento ciertamente inusual en los cancioneros¹⁹. Caltraviesa juega con las terminaciones *punto* y *tilde* gráficamente y también verbalmente, algo que singulariza aún más esta especie de canción de cruzada. Puede ser, tal vez, este un antecedente curioso del empleo del verso de cabo roto, de éxito en los Siglos de Oro; de hecho, el artificio empleado guarda ciertas semejanzas con el que ensayará, entre otros, Cervantes: el pie se trunca y hemos de restituir la rima que falta²⁰. Lo cierto es que, como señaló Ernst Curtius, no se trata de una novedad introducida por los autores del Barroco: alguno de los poetas de la tardía romanidad amputaba ya artificialmente las palabras de este modo (véase Curtius, 1976: I, 400-401). Ahora bien, los intentos que hasta ahora se han hecho para localizar antecedentes del verso de cabo roto en la poesía medieval castellana no han tenido demasiado éxito; así, Henry Lang registró alguna muestra (Lang, 1906: 92-97), que resultó accidental o sobrevenida al no ser fruto de la intencionalidad del autor, sino debida a causas materiales (el final de verso había desaparecido por causa del desgaste en la fuente manuscrita): es el caso del poema de Juan Álvarez Gato, ID 3069 «Mi pena de pena harta»²¹. Con todo,

¹⁹ No encuentro más ejemplos de versos inacabados intencionadamente por el autor de forma sistemática. Me recuerda Antonio Chas el célebre «Reyna de alta C.», que figura en el juego poético de Pinar, ID 6637 «Tome vuestra magestad», y que se aplica a la reina Isabel. Esa C debe leerse, para lograr la rima consonante, «cé», pronunciación que, en último término, podemos alcanzar sin restituir la vocal que falta; sin embargo, esa C nos lleva a una pequeña incógnita más difícil de desentrañar que la propuesta por Caltraviesa, pues, como advierte González Cuenca, no «ha sido posible identificar la canción. Tampoco ha sido posible averiguar el significado de la extraña C final, indiscutible por la rima (v. 5). Es la primera letra de ¿castidad?, ¿corona?, ¿Católica?, ¿Castilla?...» (2004: III, 180). De naturaleza bien distinta es el procedimiento que permite dejar incompleto un refrán, como por ejemplo sucede con ID 1784 «Tras un virote perdido» de Antón de Montoro; y es que, en este caso, no hay que restituir la rima, que está completa.

²⁰ Muy conocido es el poema burlesco en décimas que abre la primera parte del *Quijote*: Urganda la Desconocida se vale del cabo roto para dejar oír su voz. Suele afirmarse, no obstante, que Cervantes toma el procedimiento del poeta Álvarez Soria, un hombre del hampa que muere ajusticiado en 1603 (véase Navarro Tomás, 1966: 255-256; Rico, 1998: I, 21), aun cuando antes de Cervantes algún otro autor parece haberlo empleado. No me detendré en esta cuestión, sobre la que preparo un trabajo de pronta aparición.

²¹ Un resumen del problema puede verse en Navarro Tomás (1966: 129, n. 32) y Márquez Villanueva (1960: 273); algo parecido semeja suceder con otras piezas contenidas en los cancioneros, como acontece

no debe obviarse que, aun cuando no tenemos una idea clara de a qué corresponde la expresión, en dos composiciones del *Cancionero de Baena* se habla de «consonantes partidos» y «verbo partido»²². En suma, pese a que es difícil establecer la continuidad del artificio, parece innegable que, en distintos momentos y en diferentes entornos culturales, los poetas jugaron a esconder el final del verso. Lo llamativo es que nuestro hombre recurra a este procedimiento en un momento en que no es usual: se muestra, así, como un versificador inquieto e innovador.

Por lo que toca a sus textos amorosos, se trata de tres poemas, que, como veremos, también se singularizan en el conjunto del corpus cancioneril; nada podemos decir sobre el momento de su composición de dos de ellos: tan sólo es posible afirmar que, quizás, ID 2607 «Como echaron del parayso», recogido en el *Cancionero de Palacio*, haya sido compuesto antes de 1418²³.

Es esta una canción que llama la atención porque el yo lírico manifiesta el deseo de ver desnuda a su dama, motivo poco frecuente entre los poetas cancioneriles castellanos, aunque conocido ya en la lírica provenzal entre los autores más antiguos²⁴.

en la producción de Juan de Dueñas conservada en MH1 (véase, por ejemplo, el f. 292r). Distinta parece, en cambio, la situación de las dos composiciones catalanas que, aparte del poema de Álvarez Gato, Lang menciona como ejemplos de antecedentes del cabo roto; ambas se conservan en el *Cancionero de Zaragoza* (ZA1), del que puede verse la edición de Baselga y Ramírez (1896: 234 y 246) y ahora la digitalización del código en la página web de *Convivio* (Beltran, 2007). El propio Navarro Tomás daba estos dos últimos ejemplos catalanes como «efectivos precedentes» del artificio (1966: 256, n. 23); y lo cierto es que, en ellos, la omisión final del verso es sistemática e intencionada.

²² En (PN1-257) ID 0514 «Alfonso Álvarez amigo» Fernán Manuel de Lando contesta a Villasandino y en la estrofa IX se vale del primero de los sintagmas, muy semejante al poco antes empleado por Alfonso Álvarez, quien en (PN1-255) ID 1391 «Ferrant Manuel amigo e señor» habla de «verbo partido» o, como corrigen Dutton y González Cuenca en su edición de PN1, «verso partido» (estr. III). Lang relaciona estas expresiones con las *rimas trencatz* de la poesía provenzal, también conocidas en gallego-portugués, un procedimiento explicado en las *Leys d'Amor* que consiste en dividir la palabra que acaba el verso haciendo que la primera sílaba se constituya en la rima y el resto sea el comienzo del siguiente verso (Lang, 1906: 97, esp. n. 1, y 1927: 519-520); para ejemplos postmedievales de este tipo de rimas en la literatura castellana véase Navarro Tomás (1926). Años más tarde, Pierre Le Gentil vuelve a retomar los precedentes del cabo roto espigados por Lang en el XV y de nuevo incide en su carácter de precursores (Le Gentil, 1949-53: II, 140-142).

²³ Tal vez el otro texto amoroso incluido en esa misma antología, (SA7-300) ID 2665 «Ya non se nada que diga», haya sido escrito también antes de ese momento, en tanto que el conservado en SA10, (SA10b-202) ID 1858 «Mayor dolor ha que siento», habría sido escrito algo más tarde, como puede presumirse de (SA10b-201) ID 1857 «Al Rey moro desves[tilde]», pieza de carácter político. Véase, no obstante, *infra* n. 37.

²⁴ Una de las recompensas del amor parece haber sido la contemplación de la dama desnuda y, desde los orígenes, se detecta esta aspiración del trovador; en efecto, hay ejemplos en Cercamon («Dieus me respieyt tro qu'ieu l'ades / O qu'ieu la vej'anar jaser», vv. 23-24 de «Quant l'aura doussa s'amarzis»; véase Tortoreto 1981: 71), en Bernard de Ventadorn, quien, en «Lo gens tems de pascor», declara: «Las! e viure quem val, / s'eu no vei a jornal / mo fi joi natural / en leih, sotz fenestral, / cors blanc tot atretal / com la neus a Nadal, / si c'amdui cominal / mezeurem s'em egal?», y en «Lancan vei per mei la landa»: «Mal o fara, si n-m manda / venir lai on se despolha, / qu'eu sia per sa comanda / pres del leih, josta l'esponda, / e-lh traya-ls sotlars be chaussans, / a genolhs et umilians, si-lh platz que sos pes me tenda» (Lazar, 1966: 357 y 174-175). Pueden econtrarse otras muestras en Nelli (1974: II, 18-24); este investigador entiende que, al margen de que se tratase de la expresión de un deseo, a veces algunos trovadores llegarían a ser recibidos allí donde la dama se desvestía «sans que sa vertu eût rien à redouter, vu qu'elle pouvait toujours appeler ses donzelles qui ne la quittaient guère, ou même son mari. Les amants les plus favorisés, ceux

La desnudez cobra, además, gran peso en el poema porque en torno a ella gira la cabeza y la mudanza de la canción, que se abre con la figura de Eva cuando es expulsada del paraíso:

Como echaron del paraíso,
señora,
a Eva por pecadora,
vos querría ver agora
en mi poder emproviso.

Avría plazer, sin duda,
si fuesse oy el día
que vos viesse yo desnuda
en el lugar que querría.

Caltraviesa interpela directamente a la dama para expresar su ruego; también los trovadores provenzales suelen formular un deseo o una petición y, según apunta René Nelli, por ello en las formas verbales emplean el subjuntivo, el futuro o, como sucede en nuestro caso, el condicional (Nelli, 1974: I, 280-281). Lo cierto es que, como recientemente recordaba Jane Whetnall, ni siquiera es frecuente el empleo de la voz *desnuda* en la poesía cancioneril, palabra que en la composición ocupa el vértice del verso²⁵. Quizás esta audaz petición del yo lírico sea la causa del comentario de Villasandino, que califica de «dichos de truhán» lo que Caltraviesa *troba* en sus versos²⁶.

En cuanto al estrofismo, la fórmula empleada por el poeta es también infrecuente: pese a su brevedad (tan sólo 17 versos, todos octosílabos menos dos), el texto consta de cabeza, mudanza, vuelta y finida²⁷. Hay muy pocas estructuras similares: la más semejante es una canción de *Palacio* (SA7-157) ID 2422 «Bien deuo loar amor», que no conoce otros testimonios²⁸; la pieza, como la de Caltraviesa, combina versos de distintas medidas, de manera que no hay isometría. Esto, de nuevo, es rasgo que se

qui en étaient au troisième ou quatrième degré du vasselage étaient donc admis à "l'honneur" d'assister au coucher –ou au lever– de leurs maîtresses» (1974: II, 21-22).

²⁵ Al comentar las huellas del petrarquismo en Carvajales, se refiere a su poema ID 0656 «Desnuda en una queça» y llama, precisamente, la atención sobre la rareza del empleo de tal voz: «No es un término desconocido en la lírica tradicional, pero rara vez se encuentra en los cancioneros y, cuando es así, lo hallamos con una aplicación burlesca o liviana» (Whetnall, 2006: 93); en nota, además, apunta tan sólo dos ejemplos anteriores a Carvajales sobre la desnudez femenina: el contenido en una pregunta de Baena, (PN1-415) ID1542 «Pues vos teneys por grant papayo», y el aquí estudiado. No figura tampoco ninguna voz de la familia léxica en Compagno (2004).

²⁶ Idea que ya sugiere Amador de los Ríos (1969: VI, 171, n. 3). Vendrell, por su parte, al referirse a este poema, afirma: «con el mismo desenfado nos ofrece quizá la poesía más cruda de este Cancionero, en la que, con amables formas de lenguaje, esconde propósitos dignos de un paganismo, tal como iba ya infiltrándose en el ambiente de aquel siglo» y recuerda, igualmente, el juicio de Villasandino (Vendrell, 1945: 57).

²⁷ Tras la cabeza, que se compone de 4 octosílabos y un trisílabo (8ab3b8b8b8a), vienen los cuatro octosílabos de la mudanza (8a8b8a8b), a la que sigue la vuelta, que retoma los cuatro últimos versos del tema, y se cierra con una finida que retoma las rimas de la vuelta y que, por tanto, repite una vez más las de la cabeza. Véase Gómez-Bravo (1998: 451-1, 1025-1 y 306-1).

²⁸ Presenta la estructura 4, 8, 4 (Gómez-Bravo, 1998: n° 306-2). Menos semejanzas guarda con ID 0007 «De mi tambien seruida», un texto adicionado a PN4 que, según Dutton, puede entenderse como 4 4

da sobre todo en poetas de fines del XIV: Villasandino, pese a utilizar preferentemente el octosílabo en sus cantigas amorosas, todavía se sirve de combinaciones de dos medidas en el resto de su producción –sus quebrados, además, vacilan entre dos y cinco sílabas; no son, como sucederá más tarde, de cuatro sílabas casi exclusivamente– (Beltrán, 1988: 57). Asimismo, la expresión «Dulçe flor de paraíso», que se registra en la finida, nos confirma la idea de que nuestro hombre es un poeta apegado a los viejos modos trovadorescos.

Con respecto a la otra composición incluida en *Palacio*, ID 2665 «Ya non se nada que diga», puede considerarse un diálogo en el que intervienen dos voces que nos acercan al sufrimiento amoroso: una de ellas corresponde a una mujer, como evidencia la concordancia femenina en las estrofas segunda y tercera («[...] consiento, *mal-fadada* / [...] / Ando *desventurada*: / [...] non quiero *suya seyer*»)²⁹; la otra, que sólo habla en la primera estrofa, es más difícil de identificar, pero, en mi opinión, puede asociarse al corazón de la dama, sustantivo que, en la segunda estrofa, figura en función de vocativo (v. 16) y como término de preposición (v. 17), en este caso pronominalizado en la forma de segunda persona: «Ya non puedo, *coraçón*, / tener en *vos ençerrada* / la muy grande sinrazón»³⁰. Cabe, pues, admitir que el texto es un intercambio verbal entre una mujer y su corazón; y lo cierto es que son frecuentes este tipo de diálogos en los que el enamorado parece desdoblarse y hablar con su corazón, que aparece personificado y como ente autónomo: es el modo de dar a entender la confusión que vive el amante (véase Casas Rigall, 1995: 133-136). Ello, presumiblemente, también guarda relación con la forma métrica elegida por Caltraviesa, que no se repite en el corpus cancioneril: tres estrofas de quince versos en las que se combinan octosílabos y tetrasílabos (8a8b8a8b8b8c8c8b8b84d4d8e4d4d8e)³¹; y es que, como señala Ana M^a Álvarez Pellitero, se trata de un *discor* (1993: 310)³². La asimetría de los versos, esas «combinaciones movidas y rápidas, con versos de ocho sílabas, seguidos de otros de cuatro» (Vendrell, 1945: 57), ponen de manifiesto el desacuerdo de las emociones (en este caso la lucha entre el corazón y la dama), sin que pueda descar-

(Dutton, 1990-91: VII, 1); según Gómez-Bravo, también cabe asignarle la estructura 4, 8, 4 (Gómez-Bravo, 1998: n^o 278-1).

²⁹ La primera editora del *Cancionero de Palacio* parece no haber comprendido el poema, sobre el cual afirma: «El genio vivo de nuestro autor se manifiesta en otra composición, en la cual habiendo sido rechazado por su dama, protesta de ello y quiere hacer ejemplar escarmiento» (Vendrell, 1945: 57). Jane Whetnall, aun cuando no lo incluye en su estudio sobre lírica femenina, advierte de la presencia de una voz de mujer: «seems to be a complaint by an abandoned girl, but the printed text is very defective» (Whetnall, 1984: 174, n. 25). Por su parte, Vicenta Blay Manzanera cataloga el texto como composición monológica (Blay Manzanera, 2000: 14); sin embargo, ya en la poco manejable clasificación de Lothar Steunou y Jacqueline Knapp se le asignaba, en cuanto al tipo formal (TF), el número 65, que corresponde a «coplas heteroestróficas con diálogo» (Steunou y Knapp, 1975-1978).

³⁰ Las afirmaciones vertidas en la primera estrofa pueden, igualmente, imputarse al corazón sin problema: «Ya non sé nada que diga, / tanto mal oyo dezir, / nin sé carrera que siga, / ¡tantas me fazen seguir! / E pues son de costreñir / los errores que consiento, / quiero poner escarmiento / en la que me faz' morir, / si lo quiere reçebir».

³¹ En la primera estrofa, por omisión, falta el verso decimotercero. Véase Gómez-Bravo (1998: n^o 2199... 1-3).

³² Sobre la voz *discor* y sus usos y significados, véase Le Gentil (1949-53: II, 191-198), y Lang (1927: 510). También sobre el *discor* y el *lay* y los problemas que plantean en las literaturas ultrapirenaicas, puede verse Bec (1977: I, 189-208).

tarse que, en realidad, el poeta evoque así, de modo sutil, el latido desacompañado del músculo cardíaco. Ahora bien, frente a lo que sucede en la poesía provenzal, en la poesía cancioneril se repite el mismo esquema métrico en las distintas estrofas del discor, forma que, según precisa Tomás Navarro Tomás, cuenta con ejemplos en el Cuatrocientos castellano ya entre los poetas del *Cancionero de Baena*³³: Villasandino es uno de esos cultivadores³⁴.

Los poemas de atribución segura a Caltraviesa se cierran con ID 1858 «Mayor dolor ha que siento», conservado en SA10b. Se trata de una canción breve (4, 2×8), puesta en boca de mujer según se desprende del contenido del poema: ella dice sentir pena «por el que pena doblando / mi penas e sentimiento» (este segmento es el *retronx* de la canción); luego, en la primera de las mudanzas, proclama: «ved qué pesar tan esquivo / penarme dos amadores». Dada la escasez de voces femeninas en la poesía cancioneril, el texto merece ser destacado por ello, tanto más cuanto que se trata de un poema de carácter monológico³⁵. Caltraviesa parece, además, jugar con el antropónimo *Mayor*, que presenta, a lo largo de la pieza, cuatro ocurrencias en total³⁶; en todos los casos el término es adjetivo y conserva su significado original: «*Mayor* gozo aventajado», «*Mayor* dolor ha que siento», «el *mayor* de los dolores», «*Mayor* es mi pensamiento», «*Mayor* mal». Quizás en la época el público podría, así, individualizar a la dama que hablaba o, al menos, obtendría alguna pista sobre su identidad. Villasandino en (PN1-5) ID 1151 «Mayor gozo aventajado» repite también el nombre de su mujer y, al colocarlo siempre al comienzo de la estrofa, nos lleva al recurso de la *coplas capdenals*³⁷;

³³ No presenta, sin embargo, los mismos rasgos que en provenzal, donde se producía un gran «descuerdo»: «cada una de las estrofas tiene una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual [...]. Ello supone una gran variedad de metros, rimas y melodías» (Riquer, 1975: I, 49). En la literatura cancioneril del s. XV el discor existe, pero ofrece otras características: «se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición»; por otra parte, muchos de los incluidos en PN1 se recogen «con nombre de cantigas o decires» (Navarro Tomás, 1966: 143). En la poesía gallego-portuguesa el *descordo* no es tampoco idéntico al provenzal; sobre los problemas para su definición y para establecer su inventario, véase Lanciani y Tavani (1993: s.v. *descordo*).

³⁴ En su reflexión sobre el discor, Navarro Tomás enumera varias piezas suyas de este tipo que ofrecen diversas formas: (PN1-6) ID 1152 «Amigos tal / coyta mortal», (PN1-13) ID 1160 «Poys me non val / seruir nin al», (PN1-22) ID 1167 «Triste ando de conuento», (PN1-27) ID 1171 «Pois me non val». Y todavía podría añadirse a su lista algún otro íncipit, como (PN1-23) ID 1168 «Sin fallia / me conquiso que me priso».

³⁵ En el ámbito cancioneril son abundantes las aportaciones sobre el tema de la mujer y el cancionero; mencionaré tan sólo el ya clásico trabajo de Whettnall (1984), la antología preparada por Pérez Priego (1989) y el artículo de Blay Manzanera (2000) antes citado. Por mi parte, he hecho un acercamiento a este aspecto en Tato (2006), en donde doy cuenta de otra bibliografía.

³⁶ La cabeza se abre con esta voz, que se repite al comienzo de la mudanza y de la vuelta en la primera estrofa; en la segunda sólo figura al comienzo de la mudanza.

³⁷ En vista de la afinidad de ambos poemas y del comentario de Villasandino sobre «los dichos de truhán» de Caltraviesa, me pregunto si no se refieren los dos a la misma Mayor, que fue la «postrimera» esposa de aquel (según se desprende del epígrafe de ID 1151), y con la que el de Illescas parece haber sido infeliz, tal como precisa en PN1 la rúbrica de ID 1152 «Amigos tal / coyta mortal» (*Esta cantiga grande e bien fecha fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez a su muger después que fue casado con ella; por quanto paresçe por la dicha cantiga, él fue repiso del casamiento e más la quesiera tener por comadre que non por muger, segund la mala vida que en uno avían por celos e vegez e flaco garañón*); puede verse la edición de ambos poemas en Dutton y González Cuenca (1993: 17-19). De aceptar esta hipótesis, cabría suponer que ID 1858 «Mayor dolor ha que siento» de Caltraviesa estaba escrito antes de 1418. No obstante, no hay que olvidar que el texto de Villasandino ID 1151 «Mayor gozo aventajado» se incluye también en SA10a (en la rúbrica sólo

como sucede en nuestra pieza, la voz *mayor* mantiene su significación primitiva³⁸.

He intentado ofrecer un acercamiento al conjunto de la obra de este autor, que podemos situar entre los nacidos hacia 1380 (algo antes o algo después), incidiendo en aquellos aspectos que he considerado de mayor interés; lógicamente el estudio no se agota en este análisis, que pretendo culminar con la edición crítica de su poesía. Con todo, pienso haber conseguido individualizar al trovador en el vastísimo elenco de creadores cancioneriles: a pesar de que son muy pocos los poemas suyos que nos han llegado, se nos presenta como un escritor de interés, apegado a los viejos modos trovadorescos pero capaz, al tiempo, de incorporar motivos y recursos poco frecuentados por los autores del momento, de manera que se nos revela como un poeta original.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Pellitero, A. M. (ed.): *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.
- Amador de los Ríos, J.: *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1969, 7 vols. [primera edición 1865].
- Artiles Rodríguez, J. (ed.): *Obras completas de Juan Álvarez Gato*, Madrid, NBAE, 1928.
- Baselga y Ramírez, M. (ed.): *El Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Cecilio Gasca, 1896.
- Bec, P.: *La Lyrique française au Moyen-Âge (XIIè-XIIIè siècles): Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977.
- Beltrán, V. (ed.): Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993.
- : *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- (dir.): *Convivio. Poesía medieval y cancioneros*, 2007, Portal temático accesible en la dirección <http://www.lluissvives.com/portal/cancionmedieval/> [consulta: 29.10.07].
- Blay Manzanera, V.: «El varón que finge voz de mujer en las composiciones de cancionero», en L. M. Haywood (ed.), *Cultural contexts / Female voices*, London, Departmente of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College (Papers of the MHRS, 27), 2000, pp. 9-26.
- Casas Rigall, J.: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidad de Santiago, 1995.
- Compagno, F.: «Glossario del Cancionero di Castillo», en P. Botta (dir.), *Glossari di Ispanistica on line*, web del CISADU, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 2004, accesible en la dirección electrónica <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>.
- Corominas, J. y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.

se consigna el nombre del autor) y que debió de ser un poema más conocido de lo que permite suponer el escaso número de testimonios conservados, pues es citado años después por Pere Torroella en ID 3068 «Tant mon voler ses dat amors». Por su parte, Juan Álvarez Gato compuso una copla *A vna señora que se llamaua por estado y por quien era la mayor*, ID 3096 «Vos mayor en hermosura», en donde juega igualmente con el significado de *mayor*, que se repite varias veces a lo largo del poema; véase el texto en Artiles Rodríguez (1928: 44).

³⁸ Es posible que, en otros poemas, algunos adjetivos que figuran repetidamente en función de vocativo y que mantienen su significado original, encierren el antropónimo de la dama, por raro que este sea, y nos lleven igualmente a este tipo de juego; véase Tomassetti (2005: 147).

- Crosas, F.: *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Curtius, E. R.: *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols. [1955].
- Deyermont, A.: «“Sí ministro”: las prácticas administrativas en la literatura medieval española», en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Universidade da Coruña-Toxosoutos, 2004, vol. I, pp. 127-155.
- Dutton, B.: *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- Dutton, B. y González Cuenca, J. (eds.): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 2003.
- Gago-Jover, F.: *Vocabulario militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- Gómez-Bravo, A. M.: *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- : «Memorias y archivos», *Cancionero General*, 2, 2004, pp. 53-87.
- Hill, J. M.: «*Universal Vocabulario*» de Alfonso de Palencia. *Registro de voces españolas internas*, Madrid, RAE, 1957.
- González Cuenca, J. (ed.): Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.
- Green, O. H.: *España y la tradición occidental: El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.
- Lanciani, G. y Tavani, G. (coords.): *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993.
- Lang, H. R.: «Contributions to the Spanish literature», *Revue Hispanique*, XV, 1906, pp. 86-97.
- : «Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*», en *Estudios eruditos in memoriam Alfonso Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés, 1927, vol. I, pp. 485-523.
- Lazar, M. (ed.): Bernard de Ventadour, troubadour du XIIe siècle, *Chansons d'amour*, Paris, Klincksiech, 1966.
- Le Gentil, P.: *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953, 2 vols.
- Márquez Villanueva, F.: *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, RAE (Anejo IV del Boletín de la RAE), 1960.
- Menéndez Pelayo, M.: *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1944-1945 [1890-1908].
- Navarro Tomás, T.: «La división “esca | parme”», *Revista de Filología Española*, XIII, 1926, pp. 289-290.
- : *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Américas, 1956.
- Nelli, R.: *L'Érotique des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, 2 vols.
- Rico, F. (coord.): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- Pérez Priego, M. A. (ed.): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.
- Riquer, M. de: *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- Steunou, J. y L. Knapp: *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, Paris, CNRS, 1975-1978, 2 vols.
- Tato, C.: *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004.
- : «¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?», en V. Beltrán y J. Paredes (eds.), *Convivio: Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 787-811.

- : «Pedro de la Caltraviesa (I)», comunicación leída en el *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París 9-13 de julio de 2007)*, en prensa.
- Tomassetti, I.: Reseña a Juan de Tapia, *Poemas*, ed. L. Giuliani, *Cancionero General*, 3, 2005, pp. 141-148.
- Tortoreto, V. (ed.): *Il trovatore Cercamon*, Modena, Mucchi, 1981.
- Vendrell, F. (ed.): *El Cancionero de Palacio (Manuscrito nº 594)*, Barcelona, CSIC, 1945.
- Whetnall, J.: «Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros», en S. Bacarisse *et alii* (eds.), *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented to L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 138-175.
- : «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar», *Cancionero General*, 4, 2006, pp. 81-108.