

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

LA ESTRUCTURACIÓN DE LOS *DECIRES* DE GONZALO MARTÍNEZ DE MEDINA EN EL *CANCIONERO DE RAMÓN DE LLAVIA* Y DE *SAN ROMÁN*¹

Antonia MARTÍNEZ PÉREZ
Universidad de Murcia

Resumen: En el *Cancionero de Llavía* se incluyen dos *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina, ausentes en el *Cancionero de Baena*: «Dime quien eres tu grande anibal» [86* RL-19; ID 0511], y «Por desconoscentia se perdio la luz» [86* RL-20; ID 6005]; este último un *unicum*, y el primero con una versión reducida en el *Cancionero de San Román* (MH1). Nuestro interés se centra en él, o más bien en las dos versiones diferentes que se nos presenta del mismo en los dos cancioneros que se nos transmite. Para analizar su diferencia autorial, de estructuración, que no solo afecta a su extensión, sino incluso a su propia configuración de género, al incluir la versión en el *Cancionero de Llavía* elementos que lo dirigen hacia una estructuración diferente, con matices tipológicos distintivos, que abordamos en este estudio.

Palabras clave: Poesía cancioneril impresa, *dezir*, poesía religiosa, poesía didáctico-moralizante.

Abstract: The *Cancionero de Llavía* includes two *dezires* by Gonzalo Martínez de Medina, absent from the *Cancionero de Baena*: «Dime quién eres tu grande Aníbal» [86* RL-19; ID 0511], and «Por desconoscentia se perdió la luz» [86* RL-20; ID 6005]; the latter is a *unicum*, and the first has a reduce version in the *Cancionero de San Román* (MH1). Our interest is focused on it, or rather on the two different versions that are presented to us in the two *Cancioneros* that are transmitted to us. In order to analyze its authorial difference,

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

of structure, that not only affects its extension, but even its own configuration of genre, when including the version in the *Cancionero de Llavía* elements that direct it towards a different structuring, with distinctive typological shades, that we approach in this study.

Keywords: Printed *cancionero* poetry, *dezir*, religious poetry, didactic-moralizing poetry.

La obra poética de Gonzalo Martínez de Medina está esencialmente recogida en el *Cancionero de Baena*,² y apenas si está presente en otros cancioneros manuscritos o impresos.³ Que tengamos noticia, tan solo se cuenta con los dos *dezires* insertos en el *Cancionero de Llavía*, «Dime quien eres tu grande anibal» [86* RL-19; ID 0511]; y «Por desconoscentia se perdio la luz» [86* RL-20; ID 6005];⁴ y una versión reducida del primero, inserto en el *Cancionero de San Román* (MH1). El segundo *dezir* en *Llavía* es un *unicum*, de tan solo tres coplas más la *finida*, por lo tanto sin más versiones ni puntos de referencia.

Nuestro interés por tanto se centra en el *dezir* «Dime quien eres tu grande anibal», o más bien en las dos versiones diferentes que se nos presenta del mismo en los dos cancioneros que se nos transmite. Un análisis detallado de los dos poemas nos puede mostrar que la diferencia entre ambos no solo afecta a su extensión, como veremos, sino incluso a su propia estructuración, al incluir la versión amplificada en el *Cancionero de Llavía* elementos que lo dirigen hacia una estructuración de género diferente, con matices tipológicos distintivos, que abordamos en este estudio. Pero atendiendo en principio a la extensión de los mismos, hay que destacar la gran diferencia que existe entre ambos, prácticamen-

2. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, eds. Brian DUTTON - Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, Madrid, Visor, 1993.
3. Según las referencias de Brian DUTTON, fuera del *Cancionero de Baena*, de Gonzalo Martínez tan solo encontraríamos estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*; y el otro testimonio, que se incluye en el *Cancionero de San Román* (MH1), aparece en él atribuido a su hermano Diego: *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, IX vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, vol. VII, p. 392.
4. Los textos y los cancioneros están citados de acuerdo a las convenciones de Brian DUTTON, *El cancionero del siglo XV*, ed. cit. Para el *Cancionero de Llavía* seguimos la edición de Rafael BENÍTEZ CLAROS, *El Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945; excepto para el *dezir* objeto de nuestro estudio –su transcripción, y para las tablas comparativas–, que he recurrido directamente al ejemplar del *Cancionero de Llavía* conservado en la Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º), que conserva íntegramente todos sus folios; con el fin mantener una comparación contrastiva igualitaria con el espécimen de *San Román*. Del mismo modo para citar los textos del *Cancionero de San Román* (MH1) seguiré la edición paleográfica de Dutton, ed.cit., Vol I, pp. 430-542.

te de la mitad, puesto que este *dezir* en el *Cancionero de San Román* está formado por cuatro octavas y una *fnida*;⁵ mientras que en el *Cancionero de Llavía*, duplica el número, con un total de ocho octavas, más una *conclusión*. A ello habría que sumar la distinta consideración de autoría de los mismos, puesto que aparece atribuido a su hermano Diego en el MH1, *Cancionero de San Román*, con la rúbrica «dezir de diego martinez»; en tanto que en *Llavía* se adjudica el poema a Gonzalo Martínez de Medina, anunciado aquí con la rúbrica «Siguese un dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo»; y la autoría finalmente parece difícil de determinar, o tal vez, como afirma Dutton, «imposible».⁶ Problema de confusión nada novedoso, puesto que parece acompañar a la producción de los dos hermanos, provocada por la tan frecuente homonimia –siempre presentados de manera sucesiva y analizados casi como pareja–;⁷ y al mismo tiempo por la escasez de información sobre ellos, aunque muy recientemente Antonio Chas Aguión acaba de publicar una biografía de ambos con la intención de subsanar tal deficiencia.⁸

Por lo tanto la primera gran diferencia a dilucidar que se produce entre los dos textos concierne a la paternidad de los mismos. Como ya se ha indicado, en *San Román* el poema está atribuido a Diego Martínez y en *Llavía* a Gonzalo Martínez; y ya la presencia de los autores en el manuscrito y en el impreso es por sí misma significativa, como a lo largo de este trabajo iremos indicando, con notas aclaratorias a este respecto.⁹ Entre otras cuestiones es de tener muy en cuenta que este poema hasta su inserción en el *Cancionero de Llavía* debió de experimentar un proceso de transmisión considerable, que podría explicar, entre otras, la gran diferencia de extensión, e incluso la ampliación en la rúbrica con la apostilla «contra el mundo», que explicita una variación importante incluso en

5. Se amplía con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavía*.
6. *El cancionero del siglo XV*, ed. cit., vol. VII, p. 392.
7. Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, t. I, p. 403.
8. «Diego y Gonzalo Martínez de Medina. Escollos biográficos», en *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, ed. Antonio CHAS AGUIÓN, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 75-94.
9. Para la amplitud y heterogeneidad del *Cancionero de San Román* (MH1), cfr. Isabella TOMASSETTI «Historia, política y cortesía: Diego de Valera y el *Cancionero de san Román* (MH1)», *Studi Romanzi*, XI (2015), pp. 53-74, que nos habla de este «florilegio heterogéneo, escrito por varias manos con integraciones progresivas, cuyas secciones codicológicas no son fáciles de identificar», destacando los estudios actualizados a este respecto (p. 56). Por supuesto, colocado en el polo opuesto se situaría el *Cancionero de Llavía*, perfectamente estructurado y con una unívoca finalidad religioso-doctrinal; y sobre todo ofreciendo, gracias a la presencia del prólogo, de la tabla y las rúbricas, una información importante de su estructuración y autoría.

el mismo tratamiento del tema, y que en cierto sentido lo vincula a la peculiar producción de Gonzalo Martínez. Así como el hecho de que este ejercite en sus *dezires* la *maestría mayor* –como se da en este poema–, frente a su hermano Diego, que prácticamente utiliza la *maestría menor* en todos sus *dezires* en el *Cancionero de Baena*.

En efecto, la obra poética de Diego Martínez de Medina también se encuentra básicamente recogida en el *Cancionero de Baena*¹⁰ –con menos poemas que su hermano–; pero sí que está más presente en algún que otro cancionero. Uno de ellos es precisamente este *Cancionero de San Román* en el que, según la descripción de Manuel Moreno,¹¹ se le atribuyen las piezas 248 y 273; y no así en Dutton, que no señala esta última, y sin embargo le asigna la 249, según el autor porque «Sigue a las obras de Diego en MH1» [ID 0512 MHI-249, MN23-38 (Anónimo): «...espendi la mi vida»].¹² Mientras que en la descripción codicológica de Manuel Moreno¹³ se le atribuye la pieza 273, acéfala: «...son fendientes nesçesarios» [ID 0538]; con lo que es evidente la complicación autorial. Pero lo importante desde el punto de vista de nuestro análisis, e independientemente de la asignación de un segundo *dezir*, es que Diego Martínez tampoco parece haber tenido un núcleo, como autor, reservado en esta colectánea. Y estas dos piezas –de atribución dudosa y ausentes en el *Cancionero de Baena*– se encuentran, en MH1, en la sección que agrupa ejemplos de las creaciones de *dezires* de diferentes poetas, que van de los números 236-281, un total de 46; y, aunque 22 de ellos provienen de PN1, como ya hemos señalado, no es el caso de este *dezir*, que no está inserto en *Baena*. Y en MH1 forma parte del conglomerado señalado de *dezires* de diferente procedencia, lo que genera un desplazamiento de la perspectiva autorial a un plano secundario, y conlleva una notable reducción de los ejemplos que integran la obra de cada poeta. De acuerdo con los especialistas en el tema, no hay seguridad de un conocimiento fiable de la obra del autor y pueden transcribir el poema de fuentes dudosas, de manera que, como ocurre con otros autores, se puede haber consignado o no una atribución errónea. Quedan a este respecto cuestiones por resolver que entorpecen el esclarecimiento de la asignación autorial, como sería la de dilucidar si en la inserción de estos *dezires* se trataría simplemente de piezas de adiciones tardías, desvinculadas del plan inicial

10. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, DUTTON - GONZÁLEZ CUENCA, ed. cit., pp. 283 y ss; y 605 y ss.

11. «Descripción codicológica MH1: CsXV II: 430-543. Ms. 2», *Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid*, en *Cancionero virtual. An electronic corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MH1.pdf>>.

12. *El cancionero del siglo XV*, ed. cit., vol. VII, p. 392.

13. «Descripción codicológica...», art. cit., p. 10.

y con el objetivo de cubrir espacios en blanco o si formaban parte de la estructura organizadora, que debió de pautar en su origen la gestación de este manuscrito.

En cuanto a Gonzalo Martínez, aunque en el *Cancionero de Baena* tiene incluida una mayor extensión de poemas que su hermano Diego, no hay, por el contrario, ningún rastro de su poesía en el *Cancionero de San Román* (MH1). Sin embargo es un autor perfectamente integrado en el *Cancionero de Llavía*, respondiendo a los parámetros de estructuración y creación del mismo. En él se incluyen dos *dezires* suyos –número de piezas común a la mayoría de los autores–, presentados de modo consecutivo, y rubricados los dos con su nombre, como es lo habitual en esta colectánea. Del mismo modo que inserta una «Tabla del presente libro» en la que se ofrece el título de cada pieza y su autor correspondiente, sin tener por tanto problemas de autoría. La presencia, pues, del prólogo, de la tabla y de las rúbricas, nos ofrece una información excepcional sobre su estructuración y autoría. Así, en dicho prólogo, su colector manifiesta con mucha evidencia la finalidad de la obra, la naturaleza de la misma, y a quién va dirigida.

«Ca honesto e buen desseo parece que yo quiera que sepan los que leerán este libro mi diligencia en haver escogido de muchas obras cathólicas puestas por coplas, las más esmeradas e perfectas, e haun la mayor gloria que yo de ello spero recibir será que por haver escogido una persona que tanto abulta en este reino, para que auctorizasse e diesse ressollo a la presente obra, siendo vuestra merced tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen, seré tovido a lo menos por hombre de buen juhizio, e quedo besando las manos de vuestra merced».¹⁴

El *dezir* pues «Dime quien eres tu grande anibal» se integra perfectamente en la temática general del *Cancionero* –o mejor, está recogido en él justamente por ello–, en el que predomina la doctrina didáctico-religiosa,¹⁵ especialmente dirigida a las mujeres, como se muestra, en palabras del editor, a través de los titulares de las dedicatorias en los que se encuentra un elenco importante de notables damas. Al igual que se reafirma la popularidad de su autor, formando parte de un grupo de poetas morales que, como subraya Benítez, «Gozaron todos ellos, en este ámbito piadoso, de una popularidad que, referida sobre todo al mundo femenino, debió de ser extensísima».¹⁶ Su presencia en *Llavía* evidencia, pues, la popularidad de Gonzalo, situándose en palabras de Menéndez y Pelayo por delante de Diego, puesto que lo considera «Muy superior como poeta a su

14. BENÍTEZ, *El Cancionero de Ramón de Llavía*, ed. cit., p. I.

15. BENÍTEZ, *El Cancionero de Ramón de Llavía*, ed. cit., p. IX.

16. *Ibid.*

hermano»; e incluso superando «quizá a todos los discípulos de Imperial (salvo Ruy Páez de Ribera)». ¹⁷

Es por tanto indudable que la inserción de este *dezir* en *Llavia* no es azarosa y corresponde a unos fines estructurales en la confección de la colectánea evidentes, con autoría y reconocimiento meritorio de su autor perfectamente confirmados. Entra a formar parte de una *Tabla* de poemas y autores, con notable popularidad —entre otros casos, es de destacar a Fray Iñigo de Mendoza, que, junto a Fray Ambrosio de Montesinos, «biparte la flor de la fama»,¹⁸ y la inserción del *dezir* remite sin lugar a dudas a una clara motivación de popularidad.¹⁹ Se integra en la estructura superior que preside esta colectánea de poemas, que responden todos ellos al principio de ser recopilados para constituir un cancionero didáctico-religioso, formando parte de unos grupos textuales que se nutrían prácticamente de los mismos materiales;²⁰ y las obras que aparecen aquí responden al conjunto textual que se va reproduciendo en los primeros impresos, y en las tablas de los incunables zamoranos.²¹ Confirmación estructural, autorial y de objetivos que en ningún momento se puede confirmar en la versión reducida de este *dezir* en *San Román*.

Pero la segunda gran diferencia, y sin duda alguna la más evidente e importante —en cuanto que afecta al sentido mismo de la composición—, es su extensión; puesto que el *dezir* «Dime quién eres tu grande anibal» [ID 0511] se duplica en coplas del *Cancionero de San Román* al de *Llavia*. En concreto se amplía en este último con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavia*; más la *ffinida* o *conclusión* en ambos:

	<i>Cancionero de San Román</i>	<i>Cancionero de Ramón de Llavia</i>
Rúbrica	dezir de diego martinez	Siguese vn dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo
I	«dime quien eres tu grant anibal»	«Dime quien eres tu grande anibal»
II		«Do son los vuestros muy altos estados»

17. *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I, ed. cit., p. 403.

18. BENÍTEZ, *El Cancionero de Ramón de Llavia*, ed. cit., p. XII.

19. BENÍTEZ, *El Cancionero de Ramón de Llavia*, ed. cit., p. IX.

20. *Ibid.*

21. BENÍTEZ, *El Cancionero de Ramón de Llavia*, ed. cit., p. XXII.

III		«Do es el vuestro ser palanciano»
IV		«Amigo que dizes que la tu pregun- ta»
V	«Sabe que fuymos de tierra fada- dos»	«Sabe que somos de tierra fundados»
VI		«Amigo no somos los reyes que oyste»
VII	«que non es biuiente quien ha de morir»	«Que no es viuiente el que ha de morir»
VIII	«El rey es vno que en vnidad»	«El Rey es vno en vnidad»
	Ffinida «Jeronimo domingo el predican- te»	Conclusión «Jeronimo amigo el predicante»

Tal distribución estrófica afecta indudablemente al desarrollo temático de los dos *dezires*, que, en líneas generales, responde al amplio *intertexto* sobre la Muerte y su poder igualador ante los poderosos, en clave cuatrocentista, que Gonzalo Martínez había ejercitado prácticamente en todos sus *dezires* del *Cancionero de Baena* (332, 333, 336, 337, 338, 339, 340).²² De manera que vuelven a resonar en los dos poemas el eco aciago de la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras», núcleo temático de estos *dezires*; aunque, evidentemente, desarrollado de manera diferente en una y otra versión, debido a las estrofas dedicadas al mismo. Se subrayan en ambos la vanidad de las cosas mundanas, y por tanto, el correspondiente desprecio del mundo y sus bienes, puesto de relieve especialmente a través de dos *topoi* cuatrocentistas. El primero, como recurso más frecuente, gira en torno a las listas de «casos ejemplares». ²³ Ejemplaridad tomada de los grandes personajes del pasado –tanto históricos como mitológicos y, de estos, tanto clásicos como bíblicos– para justificar y dar validez a temores para el futuro. Y un segundo *topoi* se constituye en un reiterativo *ubi sunt*,

22. *Dezires* 332 [ID 1418], 333 [ID 1419], 336 [ID 1462], 337 [ID 1463], 338 [ID 1464], 339 [ID 1465], 340 [ID 1466] (de atribución dudosa y no considerado por Dutton, *El cancionero del siglo XV*, ed. cit., p. 392). De hecho Dutton [ID 1466] lo incluye como anónimo en el *Cancionero de Baena* y lo atribuye a Juan de Mena en MN16 (*ibid.*, p. 78).

23. Casos ejemplares cuya fuente fundamental –señalada por el mismo en su *dezir* 338 [«Desde Lucifer fasta el Papa Juan / podedes leer estrañas caídas, / segund las estorias vos lo contarán / e por Juan Vocação vos son repetidas» (vv. 41-44)]; y puesta de relieve por Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos castellanos*, t. I, ed. cit., p. 403)– es *De Casibus Principum* de Boccaccio.

el *¿dónde están?* los poderosos que tuvieron una vida llenos de gloria y potestad, y que, al finalizar la vida, la muerte ha ganado, venciendo cualquier poder humano y terrenal. En definitiva, por muy elevados que hayan sido los escaños de poder y fama, estos desaparecen; con lo que se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, seguros y durables.

Los dos poemas se inician, pues, con la interrogación sobre el devenir de estos afamados personajes de la historia para justificar y dar validez a las reprensiones sucesivas. Listas intensivas y recurrentes en Medina, dotadas de una gran autoridad moral al estar integradas por personajes asociados a grandes principios morales —representados en los Vicios y Virtudes— que impregnan el pensamiento medieval y conforman su conducta. En Gonzalo Martínez aparecen de forma conspicua, tanto en el *Cancionero de Baena* como en el de *Llavia*, y en el mismo sentido, es decir, para subrayar la futilidad de las cosas mundanas y por tanto el desprecio del mundo y sus bienes. Todos los grandes personajes desaparecen por muy importantes que hayan sido:

Dime quien eres tu grande anibal
alexandre julio dario & pompeo
hercules archilles pirrus asdrubal
priamo hector judas machabeo
dandalo thauro el grand zebedeo
catho gulies otrosi jason
salamon vergilio & otros que son
en las hystorias pintadas que leo (vv.1-8).²⁴

El tono es en sí mismo grandilocuente, como el aura de gloria de los personajes que integran el poema. Todos con gran poder evocador de grandeza, valor o poder, *auctoritas*, para estar presentes en «las historias pintadas que leo». La pregunta es mínima y tan solo presente en el primer verso, puesto que lo que se quiere resaltar es la gran cantidad de los muchos personajes importantes que después no son nada; y mostrar que, a pesar de sus hazañas, todo es caduco. Se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro. Se abre el poema, pues, con la interrogación con la que son invocados, y citados en las mismas fuentes de información. Y después, ni de ellos, ni de ningún otro personaje histórico, se nos hablará más a lo largo de todo el poema en las dos versiones, que vuelven a coincidir en la quinta estrofa en *Llavia* —y segunda en *San Román*.

24. Al ser el de mayor extensión, citamos el *dezir* de *Llavia*, según el *Incunabile* del Escorial, cfr. n. 4.

Pero, con anterioridad, hay que detenerse en las tres estrofas intercaladas aquí, en el impreso de *Llavía*, por su importancia y el matiz diferenciador que le dan al poema. Como he adelantado, en la primera estrofa, concomitante en ambas versiones, la interrogación es mínima, tan solo se cierne a la primera parte del primer verso con la pregunta individualizada «Dime quien eres tu?» que se va haciendo a cada personaje singular; y que tan solo en el penúltimo verso se hace extensiva a esos «otros que son». Sin lugar a dudas la singularidad del sujeto dota de poder evocador y fuerza exhortativa. Personajes que ya no volverán a ser mencionados. La pregunta, como ya hemos indicado, ha sido muy reducida, tan solo versa sobre lo que le ha ocurrido a los interlocutores mencionados. Así queda en *San Román*, pero no en *Llavía*, y aquí vienen a jugar un papel muy importante las tres estrofas que en él se insertan ampliando la versión. Hay que «apostillar», incidir en lo que ha sido de ellos o lo que les ha ocurrido, profundizando en tales cuestiones. En estas estrofas se continúa con las fórmulas repetitivas del *ubi sunt*, rememorando una edad de oro ida; y que arrojan al mismo tiempo una luz sobre la situación presente: ¿A dónde se han ido?:

Do son los vuestros muy altos estados
& excelencias tan altas c'ouistes
e los imperios que a vuestros mandados
& señorías que assi posseystes
do son las perlas & joyas que distes
palacios riquezas & marauillas
do son los trimphos & las rucas sillas
que mientra duraste assi posseystes (vv. 9-16).

¿Qué se hizo de ellos?, ¿de qué les sirvió su valor?:

Do es el vuestro ser palanciano
& vuestros dezires tan lindos graciosos
do es al alto imperio romano
en que algunos fuestes gloriosos
do son vuestros fechos notables famosos
e las vuestras muy altas fazañas
que se fizieron las vuestras compañías
con que durastes & fuestes honrosos (vv. 17-24).

De la grandilocuencia de sus evocadores nombres afamados en la historia, a la concreción de su situación cotidiana, de la materialidad de lo obtenido y perdido. Nada ha perdurado, ni los estados, ni las joyas, o palacios, incluso los

dezires, o sus hazañas o sus grandes hechos, nada se ha mantenido, ni de nada les ha servido. Parece que estas estrofas reconducen el poema hacia lo más próximo y cotidiano, como veremos sobre todo en la tercera. Y este estilo es muy propio de los *dezires* de Gonzalo, tal y como lo había mostrado en el *Cancionero de Baena*. Es muy significativo en este sentido su *dezir* 339, en el que había llevado a cabo la más amplia convocatoria de grandes héroes y personajes de la antigüedad, en una extensa composición de 22 coplas en octavas más una *finida*. En él no solo nos encontramos con los mismos personajes históricos, y otros muchos más, —que a modo de listas coinciden con los que nos encontramos en este *dezir* objeto de nuestro análisis; y en la misma línea de un *ubi sunt* intensivo y contundente—, sino que el aumento de los versos está destinado a hablar de ellos, sus hazañas, sus grandes logros, en una *amplificatio* del tema. En este poema en *Baena*, en líneas generales se le dedica una copla a cada personaje, narrando sus hazañas y los grandes hechos históricos: al «grand Anibal» («que tan verilmente / venció quinze lides en Roma campanales, / el qual destruyó infinita gente / ... e por que non fuesse a Roma entregado / rescibió ponçoñas e yervas mortales», vv. 73-75 y 79-80); a Pompeio («que en Oriente nin en Oçidente / e en Merediön non dexó lugar / que a Roma por él non fuesse obediente», vv. 90- 92); al «gran Julio Çésar» («que aseñoreó / a todo el mundo e fue el tan preçiado / e al gran Pompeio assí guerreó / fasta que lo fizo morir tribulado», vv. 97-100); a Alixandre («que fizo traer / todo el mundo a su obediencia / e todas las gentes le obedesçer / en Babilonia con tanta exçelencia», vv. 105-108); etc. —por mencionar personajes presentes en ambos *dezires*—; y «d'ello trae en memoria muchos de los grandes señores passados». ²⁵

Por lo tanto Gonzalo Martínez de Medina está lo suficientemente adoctrinado en el tema, y en su *amplificatio*, que es en realidad lo que nos encontramos en este *dezir* de *Llavia* respecto a la otra versión. Estas dos estrofas continúan reafirmando su carácter *interrogativo* que más adelante serán contestadas en las respuestas correspondientes²⁶. Se estructura en estrofas interrogativas —las tres primeras— y otras de respuesta, las cuatro últimas, y una estrofa de transición, en la que el poeta inquiere a un hipotético «amigo» sobre las preguntas que ha realizado. Se pasa, pues, de la interrogación abstracta y retórica —sin necesidad por tanto de respuesta inmediata— del *ubi sunt*, a una interpelación directa a «ese amigo», que lleva a un estadio más concretizador y cercano la pregunta inicial. El asombro emitido por el poeta, incrédulo ante esta situación, y por lo tanto insistente en interpelar: «¿que dizes? », aumenta la tendencia a la proximidad; y

25. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, DUTTON - GONZÁLEZ CUENCA, ed. cit., *Rúbrica*, p. 339.

26. A pesar de ello, no se corresponde con el género de *preguntas y respuestas*, cuyo diálogo implica la contribución de dos colaboradores, y piezas por tanto diferentes.

la alusión a «la tu respuesta», y conduce a un cierto *diálogo imaginario*, sin lugar a dudas ausente en el *dezir* de *San Román*:

Amigo que dizes que la tu pregunta
si bien cathares se viene juzgada
la cosa finida & que poco multa
no deue ser en tanto preciada
todo es sueño & cosa pesada
de tierra somos a tierra tornamos
los bienes e males que obramos leuamos
da questa ta breue & corta jornada (vv.25-33).

En ella ya inicia la respuesta correspondiente a todo lo preguntado retóricamente con anterioridad. De acuerdo con el tema predominante de este *dezir*, «contra el mundo y sus vanas maneras», el poeta insta a que no se aprecie lo que no es importante, todo es nimiedad, incluso todos esos «reyes que oyste» no existen, sino que más bien somos «cosa cayda». Inserta la su tan citada alusión al «sueño», también presente en la estrofa quinta –incluida en ambos *dezires*–, que ha sido mencionada en numerosas ocasiones por sus propias peculiaridades en torno a esta incursión del «sueño». Particularidades que le han sido atribuidas directamente a Gonzalo Martínez, y cuyas huellas se dejan sentir hasta el barroco, y que constituiría un elemento de peso a la hora de asignarle a él la autoría del poema, y no a su hermano. En este sentido es citado por Lapesa,²⁷ sobre unos versos del Marqués de Santillana en los que, hablando de glorias mundanas caducas, como destino común de los hombres, introduce la comparación con un «sueño»:

Así como sombra o sueño
son nuestros días contados...
...quanto vistes, quanto vi,
fantasmas fueron e antojos...

Subraya Lapesa cómo esta comparación ya se encuentra en los versos de Gonzalo Martínez en este *Dezir* «Dime quien eres tu grande anibal» del *Cancionero de Llavía*:

todos los imperios & glorias que ouimos
como sueño e sombra que passa (vv. 37-38).

27. Rafael LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 230.

Y, a continuación Lapesa²⁸ cambia al *Cancionero de Baena*, para seguir mostrando la incidencia sobre este tema. Señala su famoso *dezir* 340 para continuar ilustrando sobre la presencia del sueño, una vez más en los textos de Gonzalo Martínez:

quanto más avemos tenemos más poco,
así como sueño e sombra de luna; (vv.187-188).

Las respuestas son siempre las mismas, nada ha quedado, todo ha desaparecido: «Sabe que somos de tierra fundados / & los nuestros cuerpos a la tierra dimos» (vv. 33-34), es la quinta estrofa en el *Cancionero de Llavía* y la segunda en el *Cancionero de San Román*. Como señala Menéndez Pelayo, y lo que aporta una cierta variación, es que «todo es sueño», pero como en los demás «de tierra somos, a tierra tornamos» (v.30); por lo tanto siempre se llega al mismo sitio por muy elevada que sea la condición social, nuestras riquezas, o nuestras hazañas incluso.

Finalmente nos encontramos con la última estrofa introducida en *Llavía* – estrofa sexta, ausente en la versión de *San Román* –, una invocación más a ese «Amigo», que interrogaba anteriormente para dar la *respuesta* adecuada a «la tu pregunta» del verso 25, de modo que «no somos los reyes que oyste, / antes somos nada e cosa cayda» (vv.41-42). Esos «reyes» o grandes personajes, que insistentemente se anunciaban en la larga lista de la primera estrofa, y que no existen ya. Pero introduce ese «oyste» haciéndolo una vez más participe directo de toda la «grandiosidad» que se anunciaba en la primera estrofa, queda involucrado en lo acontecido; y, a su vez, con su intervención, se «normaliza» tal acontecer, se hace de a pie. E incluso se hace dolorosa porque tal pérdida lo puede ser finalmente:

la nuestra excelencia tan alta que ouiste
en pena & dolor nos es conuertida
cuyta terrible a grand sin medida
passamos tormentos e muy muchos daños (vv.43-46).

Las dos estrofas de apelación a este amigo están colocadas estratégicamente en la cuarta y sexta posición; en la cuarta se inician las respuestas, tras incidir en la consciencia de este personaje sobre las preguntas emitidas y cuáles van a ser las respuestas. Al mismo tiempo se intenta a través de él personalizar la abstracción de la insignificancia del ser humano. Lo mismo ocurre en la sexta, en la que una vez más se le involucra a través del «oyste».

28. *Ibid.*

A partir de este punto las dos estrofas restantes y la *finida* o *conclusión* son concomitantes en ambas versiones, y en ellas aparece un elevado tono religioso-moralizante que se acentúa notablemente. Como he subrayado en un trabajo anterior,²⁹ Gonzalo Martínez, muy involucrado en este objetivo, no deja pasar este *dezir* para insistir en los temas que ocupan el conjunto textual de sus *dezires*, evidenciándose los perfiles de adoctrinamiento religioso y sociopolítico propios de él. A partir de ahí en la séptima estrofa se nos recuerda nuestra condición humana, y por tanto nuestra mortandad, «Que no es viuiente el que ha de morir, / ni es poderoso el que no ha poder / & su voluntad no se puede complir» (vv.49-51). Contundencia del poder de Dios que se intensifica en la octava estrofa con el tratamiento de la Santísima Trinidad, como unidad: «El rey es vno en vnidad, / viuifica e viue en el gloriante, & la vnidad con la trinidad» (vv. 57-59). Redirige el *dezir* hacia los temas que tanto le preocupan, con un tono en el que se manifiesta claramente su adoctrinamiento moral y religioso. El dogma no debe someterse a discusión, formulándose como verdad de fe que debe creerse para el bien del alma; así ya lo manifestó en el *dezir* 337 del *Cancionero de Baena*, «La Deidad es un ser infinito», proclamando el misterio de la Trinidad con el fin de despertar el temor de Dios, presentándolo como un ser de naturaleza inescrutable para el entendimiento finito, a cuya bondad y misericordia conviene encomendarse.

Continúa la estrofa conectando la soberanía absoluta de Dios con el tema de la Predestinación, puesto que Dios es completamente libre respecto a sus criaturas y actúa con total gratuidad en su salvación, noción vinculada a la teología nominalista. Voluntad soberana expresada en los versos siguientes:

cada que quier cumple su talante
faze & desfaze cria & descria
salua & condena da via & desuia
& es todos tiempos jamas tryumphante (vv. 61-64).

Y, como colofón en la *Conclusión*, en compendio como corresponde, llevará a cabo una recopilación total del nuevo rumbo religioso:

Jeronimo amigo el predicante
bernardo francisco en la su mongia
cree que viuen en mas alegria
sin temor de llamas & fuego quemante (vv. 65-68).

29. «Los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía* (ID 0511 e ID 6005)», *Revista de Filología Románica*, 37, 2020, pp.103-112.

Conclusión citada precisamente por Fraker, para señalar que, con esta mención de los tres máximos representantes de la vida contemplativa, Martínez Medina ofrece su punto de vista religioso, estrechamente vinculado a su visión crítica del estado de la sociedad de su tiempo, es en realidad una alabanza a la vida monástica, en una nueva sensibilidad. Por lo tanto, frente a la vanidad de las glorias mundanas, lo más recomendable es la vida monástica, incluso mejor la contemplativa. El mismo recurso de las caídas de figuras ejemplares, con las que se abría el poema, es interpretado por Fraker³⁰ como una manera de oponerse a la vida de la gloria mundana, con una forma de vida más excelente. Se sitúa pues a Medina en una religiosidad cercana a la marcada por la corriente de la *devotio moderna*, basada en el esfuerzo por reanimar a los laicos y al clero con la vitalidad espiritual, extraída con las antiguas enseñanzas de los padres latinos; subrayando la impotencia de la mente humana y la necesidad de una fe simple.³¹ Y es de destacar en Medina –en este nuevo sentido político-religioso–, la desconfianza en la razón, en una fortuna astralmente determinada, para sustituirla por la idea de la absoluta soberanía de Dios en su creación, pero ello también implica que los males del mundo sobrevienen y existen con permiso de dicha providencia.

Podríamos por tanto señalar que en las estrofas del *Cancionero de Llavía*, concomitantes con las del *Cancionero de San Román*, se verifica el carácter más fuerte de abstracción moral generalizada y más «dogmática», mientras que en las estrofas insertas en *Llavía*, el tono evidentemente se «dulcifica» y nos encontramos con un «acercamiento» personal y más intimista. La apelación a ese «amigo», que individualiza tanto las preguntas emitidas como la respuesta que precede, introduce una serie de elementos de proximidad en el poema, ausente en la otra versión. La inserción de estas estrofas en la versión impresa de *Llavía* en cierto sentido dan espontaneidad, aproximación y cercanía al *dezir*, que se aleja de la contundencia de versión anterior; siguiendo en este sentido el estilismo de esta colectánea que se caracteriza por una mayor simplificación y emotividad en las cuestiones teológicas tratadas en los poemas.

A su vez el análisis de este *dezir* nos muestra una gran riqueza literaria, subrayada por el «microcosmos intertextual», del que se abastece y que a la vez contribuye a expandir su creatividad y expansión. Recordemos –entre otros muchos elementos– el tratamiento del *ubi sunt*, en el mismo universo *intertextual* del que beben las *Coplas* de Jorge Manrique. Así como sus particularidades sobre el sueño, cuyas huellas se dejan sentir en el barroco, o la incursión en las listas nominativas ejemplares, su gran habilidad en la construcción del *dezir* en *maestria*

30. «Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the Devotio Moderna», *Hispanic Review*, XXXIV, 3 (1966), pp. 197-217; p. 200.

31. «Gonçalo Martínez de Medina...», art. cit., pp. 206-207.

mayor y su estilismo, inmerso en la profundización teológica y la crítica social. Presenta los temas y rasgos esenciales del conjunto de sus *dezires* en el *Cancionero de Baena*, que a modo de *amplificatio* se desarrollan en él, poema pues que responde a los rasgos básicos de Gonzalo Martínez, cuya autoría se reafirma al entrar a formar parte de un *Cancionero* perfectamente autorial y documentado, frente al de *San Román*. Este *dezir* presenta de modo contundente los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra; y ofrece, en compendio, las claves religioso-didácticas, posible motivo de su incursión en *Llavia*, pasando de una *intertextualidad* temática a una *interdiscursividad* antológica. Es decir, la transferencia directa de motivos y formas se amplía al objetivo general de inclusión de toda una serie de textos afines. El poema de Gonzalo entra en la organización general del *Cancionero de Llavia*, desde la misma «Tabla» que el antólogo hizo al inicio de la obra, que se abastecía básicamente de un *corpus* reiterativo y limitado de poemas; con una continuidad temática y formal –llevada a la práctica por un grupo de autores concomitantes–, contribuyendo a la gran coherencia doctrinal del mismo. Gonzalo es incluido con plena confirmación autorial y adjudicación del poema, que la versión del poema en *San Román* sea atribuida a su hermano, es como señala Dutton tal vez imposible de dilucidar, sin embargo que esta versión le corresponda plenamente es irrefutable, por su firma de estilo.³² La cuestión es hasta qué punto, en el proceso de transmisión considerable que debió de experimentar el poema, como muestra, entre otras, la gran diferencia de su extensión, e incluso la ampliación en la rúbrica con la apostilla «contra el mundo», se cambió también de autor; o hasta qué punto la nueva versión amplificada ya no era asignada a su primer autor; y se ha podido «readaptar» en la sucesiva *amplificatio*. Lo que sí es posible afirmar es que la elección de esta versión está en perfecta armonía con el tono del *Cancionero de Llavia*, sigue su predicamento religioso y moral, pero teniendo en cuenta su orientación hacia sentimientos más cercanos. Su asignación en *Llavia* a Gonzalo Martínez responde perfectamente al estilismo del autor, que lo vincula directamente a su peculiar producción poética, como a la estructuración general del *Cancionero* que le asigna confirmación autorial.

32. También es posible pensar que, puesto que en los impresos se suele insertar la versión reducida, que el proceso se produjera a la inversa, y por lo tanto el texto en *Llavia* fuese anterior, pero, por cuestión de estilo y del carácter de las estrofas introducidas, es bastante improbable.

