

HACIA UNA POÉTICA DEL PERFORMANCE CACIONERIL: CULTURAS DEL LIBRO
DE LA ESPAÑA TRASTÁMARA A LA IMPERIAL

A Dissertation
submitted to the Faculty of the
Graduate School of Arts and Sciences
of Georgetown University
in partial fulfillment of the requirements for the
degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish and Portuguese

By

Yoel Castillo Botello, M.S.

Washington, D.C.
December 2, 2018

Copyright 2018 by Yoel Castillo Botello
All Rights Reserved

HACIA UNA POÉTICA DEL PERFORMANCE CANCIONERIL: CULTURAS DEL LIBRO DE LA ESPAÑA TRASTÁMARA A LA IMPERIAL

Yoel Castillo Botello, M.S.

Thesis Advisor: Emily C. Francomano, Ph.D.

In my dissertation, I examine textual performance in the Spanish *cancionero* (songbook), a type of literary compilation that became an instrument for image projection, social commentary, and humanist exchange in lettered Iberian courts. During the 15th and the 16th centuries, Spanish authors, editors, printers, and readers engaged in a continuum of performative practices that redefined notions of literature and literary aesthetics, authoritative agency, and the book. I study a selection of Castilian *cancionero* manuscripts and printed books and texts that illustrate, more saliently, the rise of vernacular languages, cross-cultural exchange, and the shifting genres that propelled Spain into modernity. From the *Cancionero de Baena* (c. 1426-1430) (Ms. 37, BnF) to the *Cancionero general* by Hernando del Castillo, printed for the first time in Valencia in 1511, these collections are representatives of the social anxieties and cultural negotiations that occur in the Iberian Peninsula as new literary tastes, technologies of the written word, and socio-political discourses converge. Due to their composite make-up, these anthologies are an archival treasure from which to learn about the history of reading in the Iberian Peninsula.

The advent of print in Spain during the late 15th century, did not limit transmission of handwritten materials. For nearly two centuries, manuscripts and printed books circulated hand by hand, often text-borrowing and imitating each other's physical and organizational features.

Contemporary material culture scholars have confronted the heterogeneity of pre-modern books with a mix of enthusiasm and perplexity. As the appearance of books became more malleable and ever-wider networks of trade emerged, reading -both individually and communally- became more complex: Who interacted with and read which types of books, and to what purposes? Why did handwritten materials continue to be so popular and in which scenarios? What can we learn about current literary activities by scrutinizing book hermeneutics at the dawn of modernity? In today's scholarly realities, while technology continues to alter reading and intellectual exchange, are there limits to what we call the book? Taking the instability and variability of texts and their material support as my point of departure. I argue that *cancionero* performance lies in the negotiations of old and new modes, agents, and limits of textual representation.

AGRADECIMIENTOS

El primer y mayor agradecimiento es para mi familia. Mi doctorado es ante todo una continuación de un sueño compartido, que inició con la savia humana e intelectual de mis padres, Sara Botello Ramírez y Roberto Castillo Díaz, a quienes debo lo que soy y mi pasión por las letras. Agradezco a mis hermanos Andria y Roberto, por su cariño incondicional y confianza en mí. A mis sobrinos Analidia, Annabeth, Orren y Zora por ser incansable fuente de inspiración.

Agradezco a mi tutora y guía, la profesora Emily C. Francomano, por su apoyo categórico y su entrega a mi proyecto y aspiraciones desde los primeros años de mis estudios doctorales. No existen palabras para expresar mi plena gratitud ante tanta generosidad. Quisiera agradecer de forma encarecida a mis lectores, la profesora Barbara Mujica y el profesor Albert Lloret, por sus comentarios y diálogo enriquecedores. Importante además fue el apoyo y aliento de mis estimados profesores, Gwen Kirkpatrick, Alejandro Yarza, Vivaldo Santos y Cristina Sanz.

A mi familia en DC, Gabriel Villarroel, Bohumira Smidakova, Nohora Arrieta Fernández, Amelia Neumeyer y Sandra Pires, agradezco que hayan vivido conmigo cada paso de mi proyecto como si fuese propio. A mis amigos Mercedes Ontoria Peña, Montserrat Lau, José Cornelio, Mercedes López Rodríguez, Denise Kripper, Mónica Vallin, Ángela Donate Velasco, Felipe Toro Franco y otros colegas con cuyos nombres llenaría numerosas páginas de este documento, agradezco su cariño, inmensa colegialidad y buenas vibras.

A Sophie H. Maier, por su amistad infinita.

A Elad Carmel, por su amor paciente.

RECONOCIMIENTOS ADICIONALES

Los viajes profesionales y trabajo de archivo necesarios para mi disertación no hubieran sido posibles sin la asistencia de las siguientes instituciones:

Department of Spanish and Portuguese (Georgetown University)

Graduate School of Arts and Sciences (Georgetown University)

Centre for Medieval Literature (University of Southern Denmark)

Swedish Research Institute in Istanbul

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de Catalunya

Bibliothèque Nationale de France

The British Library

The Great Library (Museum Plantin Moretus)

Houghton Library (Harvard University)

Extiendo un reconocimiento especial al Consortium for Faculty Diversity in Liberal Arts Colleges y al Departamento de Lenguas Modernas de Wabash College por auspiciar la culminación de mi proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. HACIA UNA POÉTICA DEL PERFORMANCE EN EL CANCIONERO ESPAÑOL: DEL *CANCIONERO DE BAENA* AL *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO

1. El corpus crítico 1
2. Pasado y presente 8
3. Del manuscrito a la imprenta...al manuscrito 10

CAPÍTULO 1: TEXTUALIDAD Y PLACER EN LOS CANCIONEROS ESPAÑOLES DEL SIGLO XV

- 1.1. Introducción 16
- 1.2. La condición textual “de mucha e diversas artes” en el *Cancionero de Baena* 19
- 1.3. Placeres textuales: la lectura como performance 23
- 1.4. La gaya ciencia: las *recuestas*, los *dezires* y las *invenciones* 26
- 1.5. Elementos populares, interreligiosidad y plurilingüismo en la lírica de cancionero 39

CAPÍTULO 2: EL *CANCIONERO GENERAL* Y LA CULTURA DE IMPRENTA EN EL SIGLO XVI

- 2.1. Introducción: los cancioneros generales 46
- 2.2. Criterios estructurales del *Cancionero general* 53
- 2.3. Cultura urbana e imprenta en el siglo XVI 57
- 2.4. Los impresores del *Cancionero general* en Valencia 60
- 2.5. El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519 y *Carajicomedia* 62

CAPÍTULO 3: *COPLAS DE LA PANADERA*: SÁTIRA SOCIAL Y CACIONEROS
MANUSCRITOS EN EL SIGLO XVI

3.1. Introducción.....	68
3.2. Breve historia material de las <i>Coplas</i> : entre el error y la innovación	71
3.3. Del texto al libro.....	77
3.4. La materialidad de la representación	79
3.5. El poema vivo	84
3.6. Las voces perdidas.....	90
CONCLUSIONES	95
ANEXO: Texto de las <i>Coplas de la panadera</i> con anotaciones sobre los personajes	100
BIBLIOGRAFÍA	117

INTRODUCCIÓN

HACIA UNA POÉTICA DEL *PERFORMANCE* EN EL *CANCIONERO* ESPAÑOL: DEL *CANCIONERO DE BAENA* AL *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO

1. El corpus crítico

Mi investigación se centra específicamente en las dinámicas de representación que afectan la producción, circulación y recepción de los cancioneros españoles durante los siglos XV y XVI. Aunque los estudios sobre cancioneros han llegado a un momento de eclosión crítica, impulsado en parte por el auge e influencia de los estudios culturales, el corpus crítico de los últimos años continúa exponiendo brechas entre diversos tipos de análisis poético y disciplinas académicas. Luego de casi dos décadas, con obvios e importantes progresos, las palabras de Julian Weiss (1998) continúan definiendo el estado actual de los estudios sobre la lírica cancioneril:

much of the work done in the *cancioneros* is still rooted on largely unexamined assumptions about literary canons, aesthetic, social, and political categories and values. This is poetry that since the early nineteenth century has occupied a liminal space in the minds of critics. It has been the terrain upon which critics have staked out boundaries separating pairs of contrasting conceptual categories. Culturally, for example, it has been read to locate the difference between medieval and Renaissance (or early modern); esthetically, the “insincerity” and artificiality of the court lyric has invoked to demonstrate... the poetic authenticity of canonical texts... The history of *cancionero* studies is a measure of our evolving notions of “literature” and “culture,” since much of

the interpretative criticism has been designed to vindicate or deny its status as “art.”

(Poetry at Court 3)

Hasta la fecha de publicación de estas palabras, se observa una producción bastante numerosa de estudios críticos que el mismo Weiss llama “conocimiento empírico” sobre los cancioneros (1). Uno de los más importantes la publicación del *Catálogo-índice* de Brian Dutton (1982), que continúa siendo de referencia bibliográfica fundamental para la investigación. Del mismo modo, se debe mencionar la publicación del *Repertorio métrico digital de la poesía cancioneril del siglo XV* de Ana M. Gómez-Bravo (1999). Se suman además varios estudios sobre métrica y verso de lírica cancioneril castellana realizados por Vicenç Beltran (1988, 19996, 1998, 1999), Casa Rigall (1995). El mayor número de trabajos de esta índole, sin embargo, corresponde al cúmulo de monografías dedicadas a la edición crítica de cancioneros tanto colectivos (colecciones con representación de varios poetas), como de autor (colecciones de textos de autoría específica, como la de Juan del Encina, Jorge Manrique, Antón de Montoro, entre otros). Al mismo tiempo, textos como *Troubadour Revival*, de Roger Boase (1978); *La poesía amatoria*, de Keith Whinnom (1981), *The Poet's Art*, de Julian Weiss (1991) continúan siendo esenciales para el estudio de la lírica cancioneril desde el punto de vista de su contexto de producción cultural.

En este sentido, se puede decir que una buena parte de los criterios con los que desarrollo mi disertación, se inspiran en un corpus que no ha continuado generándose y enriqueciéndose durante los últimos años, especialmente gracias a proyectos críticos colectivos, entre los cuales resalto por su importancia para mi estudio los siguientes: *Poetry at Court in Trastamara Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, dirigido por Julian Weiss y Michael

Gerli (1998) y la colección de *Estudios sobre el Cancionero general* (2 vols.), dirigido por los críticos Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (2012).

Aunque los compendios críticos antes mencionados han mostrado un interés creciente en las cualidades polifacéticas de los cancioneros castellanos, el paradigma de estudios textuales con base en el autor continúa siendo el más usual en la crítica. Aun no se han llevado a cabo suficientes estudios que exploren la “agencia textual” que Ana M. Gómez Bravo define como el valor autorreferencial no solo de los autores de textos poéticos en el siglo XV, sino del soporte material en el que se inscriben las composiciones. ¿Qué sucede cuando los textos cancioneriles entran contacto con la materialidad del libro pre-moderno? Tomando como punto de partida la indeterminación e inestabilidad de los textos literarios en su presentación material, mi proyecto intenta llenar un vacío en la investigación, analizando diferentes escenarios textuales que permiten por un lado enriquecer evaluaciones canónicas sobre la lírica castellana durante el cuatrocientos y principios del siglo XVI, y por otro lado ampliar nuestra perspectiva sobre la influencia de las corrientes del *studia humanitatis* en la península ibérica. Como afirma Jerome McGann, “texts are ‘free,’ and so are the makers of those texts” (95), de modo que de antemano acepto que mi análisis, como todo ejercicio crítico, puede estar de hecho violentando esa libertad textual.

Mi definición de representación¹ en los cancioneros españoles es compleja, debido a la naturaleza igualmente difícil de los cancioneros. Habría que empezar por definir el término *cancionero*, como tradición literaria, como objeto material y como empresa socio-cultural que

¹ Se usarán los términos representación y *performance* de forma indistinta, para analizar los diferentes estados textuales y materiales que llenan esta disertación.

sirve de puente entre casi tres siglos de producción cultural. El término ‘cancionero’ es polémico, empleado por la convención académica como un sitio de cohesión canónica. La crítica Dorothy Severin lo llama un “género malnombrado”.² No todos los textos son *canciones*,³ en el sentido trovadoresco del vocablo, ni el término *canción* encierra la diversidad de los versos, métricas, tropos y modos de transmisión. Por otro lado, muchos de dichos textos presentan varias ediciones, con mayor o menor grado de atención crítica, y también con mayor o menor grado de adaptación y manipulación acorde con los preceptos de género, estilo, autoría, editor y época de recepción. El *Catálogo índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, desarrollado por Brian Dutton y publicado en 1982, documenta casi 200 manuscritos y unas 221 publicaciones impresas durante la baja Edad Media española, en la que aparecen además importantes datos bibliográficos (*vidas*) y composiciones (*razos*) de más de 800 figuras. Las divergencias entre los manuscritos e impresos presentes en el *Catálogo* dependen en gran medida de la “historia codicológica” en la que se imbrica cada colección, “en distintas épocas para distintos lectores con distintos gustos y fines” (Gerli 12).

Dentro del período específico en el cual me enfoco, que comprende desde la aparición del *Cancionero de Baena* (c. 1426-1430) (PN1, Catálogo Electrónico de Dutton) (Ms. 37, BnF) hasta las primeras impresiones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo en Valencia (CG) (1511, 11CG; 1514, 14CG), estas colecciones manifiestan las ansiedades y negociaciones

² “Cancionero: un género malnombrado”, *Cultura Neolatina*, vol. 54, 1994, 95-105.

³ Poemas de tres partes con “una cabeza de cuatro versos o más, que expresan el motivo central de la composición...una redondilla, con rimas diferentes a las de la cabeza... (y) una parte final o vuelta, que retoma las rimas -y con frecuencia palabras o sintagmas enteros- de los versos iniciales” (Alonso 26).

culturales que se producen en escenarios de producción y recepción literaria afectados por una crisis de los valores feudales durante el reinado de la dinastía Trastámara,⁴ y un tránsito rápido pero desigual hacia una era tecnológica nueva en la producción y circulación de la palabra escrita. Como instrumentos para la imitación, el ingenio poético y la memoria, los *cancioneros* españoles no son únicamente producto de los diferentes discursos y modos de representación que les atraviesan, sino detonante para el replanteamiento de dichos discursos en su contexto histórico.

El *Cancionero de Baena*, por ejemplo, revela los problemas presentes en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454), cuyo reinado había heredado un recrudecimiento de la guerra contra Granada -último reino musulmán en la península-, la crisis de sucesión dinástica de la corte aragonesa, y la declaración de las infames leyes de Ayllón, que restringieron severamente la vida de las comunidades judías mudéjares en 1429. El *Cancionero General*, por su parte, muestra como ningún otro el dinámico proceso editorial que, con la llegada de la imprenta a España (1472), desencadena una nueva relación entre las tecnologías del libro y la cultura literaria en los centros urbanos y cortes de la península. Al mismo tiempo, surgen nuevas formas de interacción con los textos que, como se verá a lo largo de la disertación, involucran lo que Emily C. Francomano denomina las “agencias múltiples” que definen la trayectoria del *libro* (*The Prison of Love* 107). Ambos proyectos colectivos pueden definirse como, por un lado, amalgamas de huellas textuales de culturas cortesanas que reinventan su nobleza refugiándose en lo que Michael Gerli llama “una crisálida elegante y anacrónica en que se intentaba vivir en un mundo

⁴ Para los problemas relacionados con la pérdida de los poderes feudales y el conflicto contra el empuje centralizador de la monarquía castellana, véase Suárez Fernández (1975), Valdeón Baroque (1966) y Nieto Soria (1999).

más soñado que verdadero” (9).⁵ Por otro lado, desde sus diferentes formatos y fuentes, como detonantes de la experimentación poética, a la penetración del humanismo europeo en el devenir intelectual español y a la crítica social a una escala no antes vista gracias a la posibilidad de los cancioneros de intercalar varias generaciones de producción cultural, y diversas capas de discursos interconectados.

Relacionado a esto encontramos lo que críticos sobre oralidad y textualidad como Paul Zumthor (1972) y Bernard Cerquiglini (1989) definieron como el *mouvance* y *variance* de los textos medievales. Zumthor plantea una relación entre oralidad y textualidad en la cual el poder de mediación de las manifestaciones orales medievales, como parte integral del proceso creativo, contribuye a la errata, es decir, las posibles alteraciones que los amanuenses, impresores y traductores ejercen sobre el supuesto texto original. El grado de anonimidad o de fluidez en la autoría de los textos y la consiguiente serie de modificaciones que pueden estos sufrir producen lo que Zumthor denomina “estados textuales” (*Essai* 72). Además de problematizar la posición de la figura del autor, estos estados textuales permiten ver la composición como producto de una labor colectiva y siempre por concluir. El concepto de *variance*, por su parte, se enfoca de forma similar en la inestabilidad de los textos, pero desde los procesos editoriales por los que atraviesa un mismo texto a lo largo del tiempo. Cerquiglini, en este sentido, se aparta del énfasis de Zumthor en la oralidad, y reenfoca la atención en la condición fluctuante de la materialidad textual.

⁵ Para la relación entre la extensa producción de lírica cortés en correspondencia con el declive social, véase además Boase (1978).

Los *cancioneros*, arguyo, no solo son ejemplos del movimiento y la variación, sino de la trascendencia del conocimiento a través de su adaptabilidad a técnicas discursivas y modos de recepción en una sociedad cambiante. Tanto el *Cancionero de Baena* como el *Cancionero general*, por ejemplo, poseen como propósito principal el de recuperar “toda” la composición lírica “que en todos los tiempos passados fasta aui fisieron e ordenaron e composieron e metrificaron” (Ed. de Azáceta, pp. 3-4). En dos épocas tan diferentes, ambos letrados imaginan y dialogan con la historia literaria por medio de la cultura material dominante, y negocian pasado y presente por medio de la representación. De este modo, recrean la historia y vida social de la literatura castellana a través de (y gracias a) la libertad textual. Por otro lado, los ejemplos que analizo en mi investigación apuntan a un tipo de interacción con materiales literarios que evidencian lo que Jonathan Hart llama “textual imitation”, donde la representación en la composición literaria no funciona únicamente como un reflejo del mundo sino como interpretación y declaración del mundo, “both reflective and creative” (5).

Los estados textuales constituyen también, de esta forma, estados en performance, mimesis de una realidad caracterizada por la ceremonia, el despliegue público de habilidades intelectuales y la acumulación de interacciones humanas a través de la palabra escrita. De modo que mi tesis se enfoca en escenarios y procesos textuales donde espacios, voces, ideologías y recursos poéticos adquieren forma física y visual. Desde mi perspectiva, y partiendo de la evidencia que ofrece una selección de cancioneros manuscritos e impresos, así como de teorías del libro que abordan al manuscrito y libro impreso en los albores de la imprenta como un proceso en constante variación.

2. Pasado y presente

En febrero de 1993, Georgetown University fue sede del primer simposio dedicado exclusivamente a los estudios sobre poesía cancioneril (Weiss 1): “Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the *Cancionero de Baena* to the *Cancionero general*”. Tanto la conferencia como la publicación posterior de varias de sus ponencias impulsaron una discusión sobre el estado actual de los estudios sobre poesía cancioneril y realizaron un llamado a la confluencia entre poéticas del pasado y el presente: “For the conjunction of *cancionero* and cultural studies requires us to examine our own relationship to the past.” (Weiss 16).

En uno de los artículos compendiados, “Cultural Studies in the *Gaya Ciencia*”, Mark D. Johnston destaca algunas de las particularidades de la lírica cancioneril cuatrocentista que la convierten en vehículo idóneo para reconsiderar además el futuro de los estudios culturales. El autor encuentra una correspondencia entre la composición poética y otro grupo de actividades no necesariamente poéticas, pero intrínsecamente relacionadas a la composición. Johnston observa que, aunque para comprender mejor la poesía cancioneril, “then and now, here and there” (236), se requiera de mayor labor enciclopédica y etnográfica con respecto al contexto sociopolítico, económico y cultural del siglo XV castellano, esto, sin embargo, no es suficiente. Un análisis profundo sobre la relación de retroalimentación entre *gaya ciencia* y estudios culturales se centraría, según Johnston, en los aspectos relacionales entre los diferentes focos contextuales; las prácticas y formas discursivas; las condiciones de producción, circulación y consumo de los cancioneros; las relaciones de poder; el discurso ideológico; y la experiencia del sujeto en su posicionamiento ante mencionados contextos, discursos, producción literaria, ideología y poder.

La fecha para el encuentro en Georgetown no pudo haber sido más propicia. En 1990, con la publicación del número *New Philology* en la revista académica *Speculum*, se había desarrollado un debate violento sobre el estado vigente de los estudios medievales y las deficiencias metodológicas en la interpretación de la evidencia material. Ninguno de los artículos publicados causó tanta conmoción como la introducción de Stephen G. Nichols, “Philology in a Manuscript Culture” donde el autor habla sobre las limitaciones del análisis filológico tradicional en sus diferentes etapas, el cual trata al manuscrito como “texto y lenguaje” exclusivamente, obviando en gran medida: “the important supplements that were part and parcel of medieval text production: visual images, and annotations of various forms (rubrics, “captions”, glosses and interpolations)” (7). Todos estos elementos suplementarios invocan o apuntan siempre, sin lugar a dudas, a sujetos en escenarios de representación. El texto medieval no es según Nichols únicamente un repositorio de textos, sino “una proyección de actitudes sociales colectivas” que no pueden ser completamente percibidas a menos que se expanda el análisis de la cultura medieval letrada: desde la acción de leer textos hasta la capacidad de interpretación de un sinnúmero de simbologías visuales. Nichols hace énfasis en la serie de apropiaciones miméticas presentes en el texto medieval, con la superposición constante de narrativas visuales y verbales, de las que no escapan las copias o reproducciones de los textos originales. El llamado de Nichols a volver a la cultura de los manuscritos, pero desde la perspectiva de una “nueva filología”, promovió una crítica mejor posicionada ante los peligros del análisis de manuscritos medievales desde nuestra realidad postmoderna. De esta perspectiva, podríamos dar agencia filológica a una “cultura medieval que no solo fue diversa, sino que cultivó dicha diversidad” (9).

3. Del manuscrito a la imprenta... al manuscrito

La cultura cortesana del siglo XV castellano, en la que floreció el arte cancioneril, se caracterizó por distinguirse por sus aspectos ceremoniales, así como por su énfasis en el ocio y el fomento de la actividad literaria como manifestación de placeres y una fuente de diversión. No solo se convierte la actividad poética en una muestra y justificación de influencia aristocrática, sino que *ser poeta* pasó a ser una marca directa de estatus privilegiado. Como afirma Weiss (1990), “poetry was a gift from God” (27). Obtener y provocar placer a partir de la práctica poética se convierte en una de las formas principales de *ser* cortesano. La producción de manuscritos durante esta época ofrece abundante evidencia de la interacción de las redes cortesanas de lectura con los placeres textuales, la “miel e açucar e sal” de la composición poética.

El primer capítulo de mi investigación estará dedicada al análisis los placeres textuales que funcionan como causa y efecto de nuevos gustos y tendencias literarias que se popularizan durante el siglo XV. Al considerar la *gaya ciencia* una suerte de elixir para la superación intelectual y moral, los poetas y los lectores de lírica cancioneril fomentan una actividad humanista dependiente de la constante manipulación (producción, circulación, alteración) de materiales de lectura cuyas características expresivas posibilitan el deleite en la textualidad. Me apoyo en las aproximaciones críticas de Jerome J. McGann (1991) y Ana M. Gómez Bravo (2013) sobre la historia del libro, así como en los estudios sobre textualidad y placer realizados por Eric Livingston (2006). En el *Cancionero de Baena*, por ejemplo, vemos cómo se pasa de la preferencia por formas y estilos poéticos de la tradición galaico-portuguesa al entusiasmo por poesía de formas y métricas castellanas, algunas de influencia italianizante, y con mayor tendencia a los géneros dialogados -como las *preguntas* y *respuestas*-, y a la argumentación. Se

verá además ejemplos en los que se pone de manifiesto el carácter multifacético de la producción cultural en la que se imbrican los cancioneros. Con el propósito de ilustrar la forma en la que las corrientes humanistas europeas y las prácticas discursivas renacentistas se abren paso en medio de la inestabilidad política y los conflictos armados feudales, analizo algunas representaciones textuales de las dinámicas de género sexual, de las relaciones sociales interreligiosas y de elementos folclóricos y de las tradiciones populares en la lírica cortesana.

La llegada de la imprenta a España (y a toda Europa) propicia una explosión de publicaciones de material de lectura toda índole. Como es de esperar, la relativa rapidez y el alcance de la producción y circulación de textos impresos, unido a la solidificación del vernáculo castellano como lengua oficial de un imperio en proceso de gestación, resultó en la adopción del papel impreso en todos los ámbitos de la vida social y en la creciente “ceremonialización de la vida política” y cultural de la sociedad (Nieto Soria 46). Por otro lado, las ciudades con una vida comercial y cultural activa, como Valencia y Sevilla, pasaron a ser capitales de la imprenta en la región.

En el segundo capítulo realizo un estudio de del *Cancionero general*, impreso por primera vez en Valencia en 1511, y que constituye un punto de quiebre para la cultura cancioneril ya que por primera vez se intenta elaborar una antología guiada por preceptos principalmente canónicos. Cada una de las versiones posteriores a la editio princeps va a presentar modificaciones textuales que son a su vez diferentes consideraciones en cuanto a lo que se debe incluir como parte de la historia literaria nacional.

Por el contrario de provocar una reducción en la circulación de manuscritos, las mismas condiciones que favorecieron la expansión de la imprenta como tecnología hegemónica para la circulación de ideas, fomentaron una rica cultura de la copia de textos y de reproducción de manuscritos. Por diversas razones (la solidificación de la interacción privada con la lectura, el precio de los materiales salidos de las imprentas, o la censura oficial), gran parte de los mismos textos que circulaban de forma impresa, lo hacía también en manuscritos, tanto sueltos como aglutinados en compilaciones misceláneas. En cuanto a las copias de materiales impresos a manuscritos, como los cancioneros de Ausiàs March, Josep Lluís Martos (2011) afirma lo siguiente:

La copia completa de un impreso se produce cuando, por lejanía en el tiempo o en el espacio, o bien por cualquier otro motivo, incluso económico, no es posible adquirir el ejemplar directamente. En un caso u otro, resulta sencillo hacer una copia manuscrita, porque lo que interesa es, en realidad, el texto en sí... (209)

El tercer capítulo de mi investigación se enfoca en el análisis de las “Coplas de la panadera”, un poema satírico del siglo XV que circula de forma manuscrita durante el siglo XVI. La composición, en la que la voz de una panadera “subvierte la imagen de una aristocracia noble y guerrera, sustituyéndola con la ambición y vanidad personales, la cobardía, y el relajamiento moral”, ofrece una mirada heterodoxa a la composición de los cancioneros, debido al uso de la voz del personaje de la oradora, de la sátira, de la crítica a los excesos de la aristocracia Trastámara.

En las fases expuestas, los textos y materiales cancioneriles serán tratados como evidencia de las tensiones que confrontan a la nobleza ibérica durante este periodo, y que la obligan a replantearse su papel en la sociedad castellana. Al mismo tiempo, serán analizados como ejemplos de negociaciones entre pasado y presente la producción cultural de la península Ibérica desde los tiempos de Baena hasta los de Hernando del Castillo.

Me interesa en particular lo que Stephen Nichols llama “[a Medieval] fascination with the *potential* for representation, even more than with theories or modes of representation”. Para el teórico, la cultura del manuscrito surge de una necesidad de sobrepasar las fronteras espaciales y materiales del mundo conocido. Desde esta perspectiva, se puede considerar a los cancioneros como representativos de procesos que no se han completado, que continúan mostrando un potencial interpretativo. El libro en este sentido no constituye un arca cerrada, sino un tránsito entre textualidades y modos de representación. Las colecciones cancioneriles son particularmente relevantes para demostrar, por ejemplo, cómo la España del cuatrocientos sufría de una redefinición de límites políticos y culturales a gran escala. Las connotaciones filosóficas de este proceso cada vez parecen tener más sentido en la cultura de crisis y profundos cambios tecnológicos de la que participamos hoy.

Teorías sobre los medios, la cultura del libro, autoría social y performance, al unísono, nos pueden ayudar a entender el corpus cancioneril desde su fluidez y adaptabilidad, y al mismo tiempo, pueden contribuir en la labor de entender mejor la historia del libro en España. Cada aspecto de las cortes y urbes en las que se desarrolló una cultura de cancioneros es performativo en el sentido en que las palabras, los libros (en cualquier formato) y la interacción con los mismos derivan en placer, estatus y poder simbólico.

El performance cancioneril pasa a ser modo de vida en la medida en que se exalta el pasado y el mundo exterior, se apunta con el dedo al otro, se debate profunda o jocosamente sobre aspectos morales, o se imita a la tradición popular. El tipo de representaciones que emerge es tan radical como la teatralidad radical que Bruce Burningham (2006) acuña en su estudio sobre la juglaresca en el teatro medieval, ya que también desacata los mismos límites sociales que parece favorecer. Gran parte de la literatura de ahí en adelante, desde *La Celestina* de Rojas, hasta las comedias de Tirso de Molina y los entremeses de Cervantes, mostrará también el tipo de actitud dialógica, amorosa o satírica como imitación o escape de la realidad.

Los estudios recientes sobre el performance en el Siglo de Oro, cuyas aproximaciones críticas en los últimos años han ido evolucionando a la par de las aproximaciones teatrales, han logrado una suerte de equilibrio en la manera de *actuar* e interactuar como espectador y crítico con el pasado literario. Sin embargo, en los estudios sobre *cancionero* prevalece (incluso con su popularización en los estudios medievales) una brecha entre disciplinas que se debe continuar cerrando.

Una poética sobre el performance en el texto cancioneril, con sus múltiples posibilidades teóricas, nos permite fijar la atención en aspectos que desbordan el marco de los cánones literarios sin abandonar el rigor filológico y la centralidad de los textos como la evidencia material que justifique tales teorizaciones. Existen en los *cancioneros* múltiples figuras, voces e imágenes cuyo tránsito entre texto y acto continúa a la espera de nuevos empeños editoriales, nuevas conferencias, de nueva producción crítica y de nuevos cismas. Con mi investigación, espero continuar la conversación sobre la *gaya ciencia*, ya que, en palabras del marqués de Santillana, uno de los autores y críticos más prominentes de la época en estudio: “Las plazas, las

lonjas, las fiestas, los convites opulentos sin ella, así como sordos y en silencio se hallan”
(Cervantes Virtual). Del *Cancionero de Baena* al *Cancionero General*, los libros funcionan como escenarios, al abrir su cubierta, un telón se levanta.

CAPÍTULO 1

TEXTUALIDAD Y PLACER EN LOS CANCIONEROS ESPAÑOLES DEL SIGLO XV

(...) e por quanto a todos es cierto e notorio que entre los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e compuestas por los sabios e discretos atores, maestros e compondores d'ellas, el arte de la poetría a gaya çiençia es una escriptura e compusiçión muy sutil e bien graçiosa e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e respondienetes d'ella e compondores e oyentes. (*Prologus Baenenssis*, en Gerli 50)

1.1. Introducción

En este capítulo me enfoco en el concepto de placer textual como elemento esencial en la producción de cancioneros españoles durante siglo XV. En primer lugar, analizo la forma en la que los nuevos gustos y tendencias literarias, así como una nueva generación de poetas y lectores cortesanos en el entorno de la familia Trastámara, fomentan el desarrollo del humanismo vernáculo castellano y la propagación de la lectura laico-profana (Weiss 13). Dicha generación dialoga con géneros y estilos poéticos precedentes,⁶ y a su vez redefine la función social de la *gaya scienza* en una época de severas contradicciones políticas y sociales.

⁶ El caso del *Cancionero de Baena (CB)* (BnF Ms. Esp. 37, Dutton PN1) es emblemático por compendiar un alto número de poetas cortesanos cuya obra data del siglo XIV. Como se verá más adelante (p. 3), el libro compendia además un número de composiciones en las que entran en disputa intelectual poetas de diferentes generaciones o escuelas estilísticas. La rivalidad en estéticas líricas entre los poetas Alfonso Álvarez de Villasandino (c. 1340-c. 1424) y Francisco Imperial (c. 1350-c. 1409) es una de las más estudiadas por la crítica ya que el primero

En segundo lugar, analizo modos de lectura que surgen a partir de la creciente popularidad de géneros poéticos dialogados, como las *recuestas* (disputas poéticas que por lo general inician con una pregunta a la que dan respuesta uno o más autores), los *dezires* (poemas destinados a la lectura individual, frecuentemente de carácter narrativo) y las *invenciones* (juegos poéticos que constan de imágenes y versos alusivos, y que requieren de particular destreza debido a su brevedad).⁷ Entre los elementos que influyen en la interacción con los textos, sobresalen las dinámicas de género evidentes en un gran número de textos. Las mujeres participan en la producción de los cancioneros de forma activa, no solo como tropo o personajes, sino como escritoras, mecenas literarios y, de modo crucial para mi tesis, lectoras.⁸ Se distinguen las referencias interreligiosas en las composiciones de poetas como Garçi Fernández de Gerena, quien vivió y compuso durante la segunda mitad del siglo XIV y primera década del siglo XV. Es significativa, además, la penetración de elementos folclóricos y de las tradiciones líricas populares en la composición de poetas cortesanos. Por ejemplo, el poeta Juan del Encina (1468-1530) hace referencia en su poesía al plurilingüismo y otros elementos que muestran las fuentes multiculturales de los cancioneros. Ambos poetas, de contextos diferentes, denotan la hibridez de los cancioneros y la capacidad de reinención poética en correspondencia con las necesidades del público. El tener en cuenta estos aspectos, permite una mejor comprensión de los

representa a la escuela de la poesía galaico-portuguesa mientras al segundo se le relaciona a menudo con las nuevas estéticas italianizantes (Weiss 14).

⁷ Las características de cada género se verán más adelante en el desarrollo del capítulo (pp. 10-23).

⁸ En su artículo “Entre las otras sois vos”: The *Cancionero de Herberay* and Women’s Cultural Production” (en preparación), Emily C. Francomano explora la producción cultural de las mujeres en la tradición cancioneril, con enfoque en el *Cancionero de Herberay de Essarts*.

gustos cambiantes en redes de intercambio intelectual que, de Fernández a Encina, se hacen más amplias e interconectadas.

Aunque mi aproximación se nutre de las puntuales observaciones de Julian Weiss con respecto al concepto multifacético de la *gracia* poética y la manera en que los autores del siglo XV perciben su relación con la *gaya scienza* como una muestra de ingenio o de inspiración divina (39-40), en este capítulo dirijo el enfoque hacia el texto, y ejemplos específicos de la lírica cancioneril en los que se pone de manifiesto el concepto de la “situación textual” que propone Andrew Taylor (2002). El crítico combina estudios en sociología e historia del libro, así como en cultura material, para cuestionar el tipo de análisis literario tradicional que trata a los textos - particularmente en los manuscritos medievales- como entes estables y autorreferenciales (11). Desde su perspectiva, que se origina en el concepto de *mouvance* empleado por Paul Zumthor en *Essai de poétique médiévale* (1972),⁹ la variación textual en diferentes copias de manuscritos medievales debe verse como un paso más en “el proceso continuo” de la producción literaria (Taylor 12). En dicha producción, se hace necesario además estudiar la labor individual o colectiva de los poetas, copistas, compiladores, glosistas y sus decisiones profesionales en la reproducción y difusión de textos literarios. Por otro lado, resulta indispensable estudiar la recepción y los modos de lectura que, no sin riesgo de caer en anacronismos, pueden ofrecer nuevos caminos de interpretación literaria.

⁹ Ver Introducción.

1.2. La condición textual de “muchas e diversas artes” en el *Cancionero de Baena*

El *Cancionero de Baena* constituye el cancionero más antiguo del que se tiene noticia, y como indica su título, fue compilado por Juan Alfonso de Baena mientras servía como escribano en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). La fecha precisa de la primera versión se desconoce, pero la mayor parte de la crítica apunta hacia los años 1425-1430.¹⁰ El único ejemplar que se conserva se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, y data de alrededor de 1465 (Beltrán 21).¹¹ Aunque por años se pensó que ésta podría ser la edición original y, dada su supuesta fecha, una colección de poemas representativos del siglo XV, se sabe en la actualidad que Alfonso de Baena buscaba rescatar del desuso y recopilar tradiciones poéticas anteriores al reinado de Juan II.¹² En el primer prólogo al compendio, Baena sugiere una forma de acercamiento a los textos compendiados, y de alguna manera, una aproximación a dichos escritos como, además, actos caracterizados por su dinamismo performativo:

¹⁰ Véase Beltrán (2002), Weiss (1990), Dutton y González Cuenca (1993), Fraker (1966), Hutcheson (1993).

¹¹ Para estudios más concluyentes sobre el manuscrito preservado, véase Tittman (1968), A. Blecha (1974-1979), Azáqueta (1966), Dutton y González Cuenca (1993); Lapesa (1954), Weiss (1990), M. Alvar (1989), Montoya Martínez y Riquer (1998).

¹² Vicenç Beltrán anota:

Contiene, en realidad, la producción relativa a los reinados de Enrique II (1369-1379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) y los primeros años de Juan II (1406-145); faltan sin embargo todos los poetas de más relieve de la corte del último (Gómez Manrique, Juan de Mena, el marqués de Santillana), algunos muy activos ya desde 1420 y, sobre todo, los grandes personajes de la corte con aficiones poéticas como el propio Rey, su valido Álvaro de Luna y el infante Enrique de Aragón, cuya producción ha de datarse por los años en que Baena se ocupó del *Cancionero*. (22)

Aqui se comienza el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graciosa e sutil arte de la poetria e gaya çiençia. En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graciosamente assonadas de muchas e diuersas artes, e todas las preguntas de muy sotiles inuençiones, fundadas e respondidas, e todos los otros muy gentiles dezires, muy limados e bien escandidos, e todos los otros muy agradables e fundados proçessos e requestas que en todos los tiempos passados fasta aui fisieron e ordenaron e composieron e metrificaron... muy grandes desidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graciosa arte. (Ed. de Azáceta, pp. 3-4)

En la descripción del contenido el compilador y poeta nota las “muchas e diuersas artes” que confluyen en su libro, apuntando además a algunos de los géneros que pueden encontrarse. Desde su perspectiva, “invenciones”, “dezires”, “proçessos” y “requestas” no solo conectan a los textos con sus autores y compiladores, sino que los ubican dentro de un corpus cohesivo, un *arte*.¹³ Dicha cohesión solo es aprehensible, desde la aproximación profesionalizada que ofrece Baena mismo como autor, lector y editor del cancionero. Esta formulación se mostrará limitante en el futuro de los estudios, concentrados excesivamente en la justificación canónica de los textos cancioneriles. Baena incluye en el proceso, sin embargo, tanto a los “desidores”, como al público receptor, que incluye a la “realesa e grand señoria” de la corte de Juan II de Castilla: así como a toda una gama socialmente diversa de personajes de la corte, desde los aristócratas hasta sus sirvientes,

grandes señores de sus reynos e señorios, asy los perlados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestros, pryores, mariscales, doctores, caualleros e

¹³ Fraker (1966) y Weiss (1990) abordan el tema de la creación poética como *ciencia y arte*.

escuderos, e todos los otros fidalgos e gentiles ommes, sus donseles e cryados e ofiçiales de la casa real, que lo ver e oyr e leer e entender bien quisieren (5).

En su concepción, los cancioneros constituyen además juegos participativos, impregnados de diálogo e interacción entre varias jerarquías de autores y públicos. Ana M. Gómez-Bravo ha estudiado ampliamente el carácter participativo de la composición poética durante el siglo XV (2000, 2013a, 2013b). Según la autora, la composición poética es un proceso de “interacción social” a través del cual se ponen en juego prácticas socioculturales que funcionan a la vez como causa y efecto de la textualidad. Siguiendo la investigación de Jerome McGann (1991), Gómez-Bravo ve en la flexibilidad y el cambio continuo de acuerdo con todas “las variables” contextuales e individuales que participan en la composición (*Textual Agency* 7), la “condición textual”.¹⁴

En esta interacción que apunta a la actividad lectora, marcada por la pluralidad de géneros y tipologías, y por las relaciones y tensiones entre agentes de producción, se encuentran algunas de las bases para los estudios sobre representación en la poesía cancioneril (*performance*).¹⁵ Este camino interpretativo ha sido relativamente poco explorado por la crítica

¹⁴ En su texto, Gómez-Bravo analiza la entidad del *libro* como un objeto material con una historia propia que contar, con conciencia propia, y afirma: “The study of the relation of the textual and the extratextual entails an emphasis on production, producers/receivers, material support, circulation, choice of signifiers, material culture and artefacts, and the sociocultural developments that facilitate as well as well as necessitate their use in their complex interrelations” (7). Jerome McGann, por su parte, observa: “(...) the physique of the “document” has been forced to play an aesthetic function, has been made part of the “literary work.” That is to say, in these kinds of literary works the distinction between physical medium and conceptual message breaks down completely” (77).

¹⁵ Véase Introducción a esta disertación.

de cancionero, incluso posterior al llamado a una mirada más comprensiva y abierta de los textos cancioneriles realizado durante los primeros años de la década del 90, y encabezado por los académicos Michael Gerli y Julian Weiss.¹⁶

El siglo XV es crucial en la formación del humanismo hispánico y la producción cancioneril constituye la evidencia más heterogénea de las ansiedades que afloran en las cortes letradas de la época. Aunque en las últimas décadas han surgido proyectos importantes que han ayudado a sacar estas composiciones de la inatención y el demérito, el aprecio de los *cancioneros* como artefactos literarios vivos en su tiempo aún requiere de nuevos incentivos. Los textos cancioneriles ofrecen escenarios que contradicen la interpretación peyorativa de uno de sus principales curadores e investigadores, Marcelino Menéndez y Pelayo, “mucho verso y poca poesía”.¹⁷ Menéndez y Pelayo se refiere específicamente al *Cancionero de Baena*, y en otros volúmenes de su *Antología*, no oculta su desdén por los textos cancioneriles, a los cuales cataloga de tener “más interés histórico que poético”, seguido de falta de “verdadero pensamiento” (III, 146). De los poemas de Juan Boscán, conocido principalmente por sus epístolas italianizantes y su traducción de *Il Cortegiano* (1528), de Baldassarre Castiglione (*El*

¹⁶ El proyecto editorial *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General* (1994), surge como resultado de una conferencia internacional de investigadores de poesía cancioneril, llevada a cabo en Georgetown University en febrero de 1993. Los organizadores del proyecto, Gerli and Weiss, consideraron la ocasión como “a beginning” siguiendo la corriente de pensamiento filosófico de Edward Said, que establece una relación de continuidad o antagonismo (o ambos) con el pasado (Introduction, Weiss 1). Otros participantes del proyecto son Vicente Beltrán Pepiío, Michel García, Marina S. Brownlee, Ian R. MacPherson, Victoria A. Burrus, Alan D. Deyermond, Julio Rodríguez Puértolas, Regula Rohland de Langbehn, Barbara F. Weissberger, y Mark D. Johnston.

¹⁷ Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos* I. Edición Nacional de las Obras Completas. Santander: Aldus, 1944, 372.

cortesano, 1534), Menéndez y Pelayo afirma: “coplas fútiles, coplas de *Cancionero*, versos de amor sin ningún género de pasión, devaneos tan insulsos que aparecen imaginarios, conceptos sutiles y alambicados, agudezas de sarao palaciego tan pronto dichas como olvidadas, burlas y motejos que no sacan sangre: algo, en suma, que recrea agradablemente el oído sin dejar ninguna impresión en el alma...” (X, 209).

Aunque esta aproximación ha sido generalmente refutada, aun persiste el estudio de los textos cancioneriles principalmente con un enfoque en aspectos historiográficos o relaciones autor-texto, y no necesariamente en la experiencia de lectura intrínseca, presente en todas las situaciones textuales. Sin indagar con profundidad en las funciones de dichas composiciones *en* performance, es decir como partícipes de procesos de recepción cuatrocentistas, la crítica corre el riesgo de continuar imponiendo una ortodoxia que privilegia consideraciones canónicas y no se detiene en el ejercicio de leer literatura cancioneril en su contexto histórico y material. Es posible entender el hábito corriente de la lectura de estas “coplas fútiles” como una práctica dinámica de interacción lector-obra cuyo fin no es tan baladí ni perecedero como Menéndez y Pelayo conjeturó. Por el contrario, el escrutinio de los cancioneros desde su materialidad puede darnos pautas para comprender mejor a al público cuatrocentista y su relación con la literatura.

1.3. Placeres textuales: la lectura como performance

En *The Pleasure of the Text* (1973), Roland Barthes se acerca al proceso lector como una actividad profesional que de alguna forma crea jerarquías estéticas textuales, y por ende relega al lector común (the ordinary reader) a una posición irreflexiva ante lo que lee. Eric Livingston

(2006), por su parte, refuta la posición de Barthes con respecto a la naturaleza de la lectura. En sus palabras: “Ordinary reading consists of ongoing work”, contraponiendo así el fenómeno del “reading *simpliciter*” -el proceso de lectura en sí que coloca al usuario en posición inmediata al texto- a “reading *cultura*”, a través de la cual los lectores y los textos se encuentran a una “distancia profesional” (656). Aunque Livingston habla específicamente de la prosa corriente contemporánea, adoptar su teorización para comprender mejor el contexto de consumo de textos cancioneriles no carece de sentido. Especialmente si tenemos en cuenta que en la misma medida en que los autores cuatrocentistas encarnan el concepto de *poeta* humanista público (Weiss 14), el tipo de relación que se comienza a fomentar entre la composición y los lectores se hace cada vez más individual y personalizada. En palabras de Weiss: “the privileged layman sought three things from reading: enjoyment, ethics and the emulation of a social ideal” (14). En otras palabras, la distancia profesional entre el texto cancioneril y su público se acorta y, en ocasiones, se diluye en la interacción lectora.

Un gran número de composiciones recopiladas en los *cancioneros* cuatrocentistas, aunque no se dirige a un público no especializado, posee la misma función que los textos a los que se refiere Livingston, derivar placer del propio acto de leer. El carácter aparentemente “insulso” de ciertos poemas y la futilidad de varios de los versos, por el contrario del juicio de Menéndez y Pelayo y otros críticos, pudo provocar en las redes de lectura un tipo de reflexión que parte de la experiencia misma de lectura, sea esta silenciosa, recitada o aural. A diferencia de la perspectiva profesional que aporta el lector o crítico contemporáneo, dicha experiencia se encuentra encadenada no solo al texto en su temporalidad, sino al objeto material que lo contiene:

From within the process of lay reading, a text is discovered as an account of how that text is read. A text does not encapsulate its reading, it describes it. Reading's work is the continual "labor" of finding and sustaining this relationship between a text and its reading. (657)

Las habilidades asociadas con el hábito de lectura de textos cancioneriles han sido poco exploradas. Se requiere de un tipo de audacia por parte de la recepción que, vista detenidamente, no resulta para nada trivial. Los casos específicos de las recuestas, los decires, y las invenciones demuestran cómo algunos de los textos cancioneriles participaban activamente en la formación de comunidades lectoras que fomentaron el humanismo no únicamente desde su alta profesionalización en las cortes, sino desde perspectivas más individuales, aunque no necesariamente menos públicas. En dichos casos, la lectura se ejecuta fuera de lo que Livingston denomina “the politics of professional reading”, ya que los lectores encuentran en el acto performativo de leer ambos el método y el fin por el que se acercan a los textos. Tal encuentro, por otro lado, es necesariamente dependiente de la materialidad del texto:

[...] lay readers, for their pleasure, are chained to the texts that they read. Rather than lay readers experiencing willful exuberance, the fate of their reading is bound to the materiality and material texture of the texts that they read. (670)

Desde este ángulo, la fluidez del códice medieval se genera en la práctica activa de personalización de sus textos, su manipulación directa, y la reacción o serie de reacciones inmediatas que provoca el placer de la lectura. Los lectores pueden aprobar o no la experiencia y pasar la página, cerrar el libro, o dejar de prestar atención (669).

En su análisis de la tradición noreuropea del *Sammelband*, Seth Lerer observa cómo estas compilaciones misceláneas premodernas constituyen un tipo de objeto tanto “físico” como “perspectivo”, “one that relies on its reader’s mode of apprehension rather than on its existence as an ontological category” (Lerer 21). De modo que invitan a la actuación inmediata de sus lectores, quienes pueden asentir o discrepar desde su experiencia sensorial inmediata. Al reaccionar, el lector también genera una perspectiva que, aunque personalizada y no profesional, aprehende o censura al texto, y hace del libro una “entidad fluida”. En palabras de Lerer: “These are examples of the changing nature of the verbal object. Just what a book actually *was* remained a relational, personalizable, and shifting category” (23).

Al sustraer la obra de su proceso de lectura, el texto material deja de ser un objeto vivo en su propio tiempo con el cual sus lectores, su público objetivo, “did things” (19), y a su vez, daba sentido a cuestiones relacionadas con el género, la estética y el peso social de los cancioneros y sus contenidos.

1.4. La gaya ciencia: las *recuestas*, los *dezires* y las *invenciones*

Estudios recientes enfocados en los elementos textuales que vislumbran la manera en que las redes de lectura *hacen* literatura durante el siglo XV, proponen una ampliación en las perspectivas usuales de acercamiento a los cancioneros, generalmente desde sus diferentes dilemas codicológicos, su ambigua historia bibliográfica y el marcado énfasis en la investigación biográficas de sus autores conocidos. Incluso ciertos estudios que colocan su premisa en la figura

del poeta, lo han empezado a hacer desde los aspectos del performance en los juegos poéticos que abundan a lo largo de la antología, como las *recuestas*, los *dezires* y las *invenciones*.

Las *recuestas*: el duelo poético

Las *recuestas* son debates poéticos en los que dos o más poetas hacen gala de sus conocimientos e ingenio. Por lo general el poema que inicia el debate es una pregunta o provocación a la cual se puede dar respuesta empleando la misma forma de la pregunta. Dutton los plantea de la siguiente manera:

Este género poético recoge la tradición poética de la que varios géneros provenzales constituían ejemplos: la *tensó*, debate entre dos trovadores; *partimen* o *joc partit*, en el que un trovador plantea un problema con varias soluciones posibles; *tornejamen*, o debate entre varios trovadores. En la mayoría de las ocasiones, el poema inicial es una pregunta a la que responden uno o varios poetas, pues el destinatario puede haber sido escogido por el preguntador y así citado en la pregunta. (79)

Gran parte de los participantes de *recuestas* incluidos por Alfonso de Baena participan de intercambios teatralizados, a modo de duelos, en los que la autoridad literaria pasa a un segundo plano con respecto al efecto directo y casi físico que *las voces poéticas* asestan a sus adversarios líricos. Los contendientes se lanzan acusaciones que no se limitan a criticar sus destrezas literarias, sino que se adentran en discusiones socioculturales más vigentes durante el siglo XV, como el estatus y pureza de sangre de los propios poetas.

En su estudio sobre los poetas cortesanos Juan García de Vinuesa y Álvaro Ruiz de Toro, Antonio Chas Aguión realiza un análisis de la poética de ambos escritores como “contendientes” de recuestas que se presentan y organizan de acuerdo con patrones comunes en el *Cancionero de Baena*, es decir con intensidad ascendente tanto en la métrica como en el lenguaje empleado, y que expresan ansiedades propias de los escenarios de la corona Trastámara, como la competición por favores y beneficios de la corte. Chas Aguión se enfoca en la capacidad de adaptación de los poetas, quienes en ocasiones representan las destrezas líricas de otros autores como una marca de “cercanía” a las autoridades literarias y por ende, de privilegio (Chas Aguión 845). Por ejemplo, la primera de dos contiendas líricas entabladas entre Vinuesa y Alfonso de Baena, comienza con el poeta “tomando la boz de Alfonso Álvarez de Villasandino”. De cualquier manera, Vinuesa es derrotado en las *recuestas*, tanto por intervención directa del propio Baena y sus rúbricas, como por lo que pudiera verse como un cambio de gustos en los lectores del siglo XV, para quienes Villasandino constituye una autoridad poética obsoleta.

Por otro lado, el propio Villasandino, el poeta más antiguo (c. 1350-c. 1424) compendiado en el *Cancionero de Baena*, y uno de los más influyentes poetas líricos que hereda la corte Trastámara, es notable por su flexibilidad estilística, lo que le permitió mantener el mecenazgo de la corte a pesar de haber entrado en un cierto grado de proscripción entre sus colegas más jóvenes. Lo logra precisamente porque, como afirma Stephen Rupp, el poeta conoce a la perfección el tipo de retórica con la que el público objetivo estaba familiarizado, por ejemplo el *ars dictaminis* en los poemas de petición (49). El éxito de ambos, Vinuesa y Villasandino, sin embargo, se supedita no solamente a la destreza retórica de los poetas, sino a la naturaleza

cambiante del público lector de cancioneros y a la susceptibilidad del objeto material a variar de acuerdo con los juicios propios del compilador.

Los *dezires* y las *canciones*

Es probable que la noción tenga su origen en el “Proemio e carta al condestable Don Pedro de Portugal”, del marqués de Santillana, quien afirma al inicio:

En estos días passados, Alvar Gonçales de Alcántara, familiar e servidor de la casa del señor Infante de Pedro, muy ínclito Duque de Coímbra, vuestro padre, de parte vuestra, señor, me rogó que los dezires e cançiones mías enbiase a la vuestra magnificencia. (En Gómez Moreno 22, 51-65)¹⁸

En su artículo “*Decir canciones: The Question of Genre in Fifteenth-Century Castilian Cancionero Poetry*”, Ana María Gómez-Bravo discute el énfasis de la crítica en distinguir entre la cantiga (para ser cantada) y el decir (para ser leído), y plantea que dicha prevalencia en los estudios se debe al énfasis exagerado en la música como elemento de distinción entre ciertas composiciones poéticas presuntamente para ser leídas o cantadas. Apoyándose en un estudio de la evidencia textual sobre cambios progresivos en las relaciones entre “palabras y música” y entre “poeta y músico” durante la Edad Media, Gómez-Bravo estima que mucho menos poesía de la que se cree fue escrita para ser cantada durante este período. La autora establece una cronología de la transformación del género (y la percepción de género) desde el siglo XIII hasta

¹⁸ Para un estudio profundo del género del *decir* en los cancioneros, resulta de ayuda Seung-Wook Baik (2003).

el siglo XVI: *cantiga* (*cantar*) vs. *dictado* (Alfonso X, *Libro de buen amor*, *Rimado de Palacio*), *cantiga* vs. *decir* (*Cancionero de Baena*), *canción* vs. *decir* (*Cancionero de Palacio*), *canción* vs. *coplas* (*Cancionero general*) (171), y afirma:

In the later Middle Ages, the poet rarely sets his or her own poems to music and these therefore were written to fit a preexisting melody, with the obvious exception of the *contrafacta*. Furthermore, even evidence from earlier secular music shows that, with a few exceptions, music did not necessarily precede words. (159)

Con la creciente secularización de la producción literaria, ¿qué otras formas de interacción con los textos se generan?

En su artículo “Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy”, Marina S. Brownlee se separa del devenir crítico enfocado en la ‘tradición’ de los *dezires*¹⁹, y realiza un análisis de la composición poética de Francisco Imperial, *Dezir a las siete virtudes*, compendiado en el *Cancionero de Baena*. En su estudio, Brownlee desvincula la práctica del *dezir* del *dit* medieval francés, y observa en el “poeta/dezidor” (filósofo/orador) castellano como una figura con “a degree of literary self-consciousness that is analogous to the form as it existed in France during the time in which he [Imperial] wrote” (61). Su aproximación a la tradición del *dezir* se opone, de tal forma, a la de Pierre Le Gentil,²⁰ quien aborda la poesía de Francisco Imperial,

¹⁹ Weiss observa la posibilidad de que el mismo tipo de ruptura con la genealogía de la “tradición” de los *dezires* sea perceptible en otros poemas del Cancionero de Baena, así como en otros poetas, como el Marqués de Santillana (7).

²⁰ En su texto *Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, el autor apunta: Imperial commence à écrire à un moment où la poésie dite et de poésie chantée tendent à s’opposer; mais cette évolution – qui rappelle exactement celle de la poésie française au

dentro de una evolución histórica del poder alegórico del género *dit* francés para comunicar una “verdad evidente”. Sin embargo, Brownlee observa que ambos géneros difieren en la manera de expresar dicha “verdad evidente”. El *Dezir de las siete virtudes* de Imperial prescinde de la mediación de la alegoría: “The text’s truth-status is guaranteed instead by the poet’s own experience, and this constitutes a major development in the evolution of vernacular poetic identity” (Brownlee 62). El análisis de Brownlee permite encontrar elementos revolucionarios en la manera en que Imperial dialoga con el canon europeo (Dante) en su *Dezir*, mostrando una visión vernácula castellana de las dinámicas de intertextualidad en uso (64-65). El análisis de Brownlee es relevante, entre otras razones, porque invita a una revisión de preceptos teóricos fosilizados, latentes en las aproximaciones más aceptadas por los estudios sobre tradición poética, como la recurrencia a agencias externas de construcción filosófica (occitana, italianizante, entre otras). Queda por estudiar, sin embargo, hasta qué punto la cultura de cancionero canaliza ese sentido de autoridad cultural al que se refiere Brownlee.

cours du XIVe siècle – n’est pas entièrement achevée au Sud des Pyrénées. Si les genres à forme fixe sont déjà nettement définis, le *decir* est encore, à bien des titres, très proche de la *chanson*, d’où il est sorti. (1: 240-41)

Parte de la problemática en cuanto a las fuentes de los textos cancioneriles castellanos radica, precisamente, en tener como punto de partida una teoría de apropiación. Hasta entrada la mitad del siglo XX, todavía se percibía a los cancioneros, especialmente los de la primera mitad del XV, como carentes de un método argumental propio. Si bien es innegable que las influencias son bastas, estudios como el de Brownlee generaron interés suficiente en iniciar una etapa de análisis de la tradición desde la agencia de los textos, y no en especulaciones de orígenes externos.

La *invención*: el juego de amor

En “The Game of Courtly Love”, por su lado, Ian Macpherson retoma la temática del amor cortés ya no como un concepto general, sino desde la perspectiva de los diferentes géneros en los cuales se presenta la categoría como juego, a través de la utilización de recursos como las *letras* y las *divisas* en el género de las *invenciones*. Las “justas de invenciones y cimeras” (Dutton 83), seguían las reglas y organización de las justas de armas, en las que “el justador” debía mostrar sus dotes de improvisador.²¹ El caballero debía sacar una cimera (usualmente un adorno con una imagen bordada) e improvisar versos para su público (Dutton 83). “The play element –love is a game, poetry is a game- was there as a component [de la experiencia cortesana] from the outset, and became one of its most prominent features during the reign of the catholic Monarchs” (97). Macpherson presenta un análisis textual sobre el desarrollo de eventos en los que el amor cortés constituye un juego literario de astucia y entretenimiento grupal, en imitación de los torneos militares, justas, *pasos de armas* y otros eventos festivos de glorificación de la fuerza que les precedían:

What had in its earliest manifestations been a training ground for warriors became a festive occasion for courtiers. Banquets, dances, poetry readings, *invenciones*, and *entremeses* filled the evenings. The *letras* came to be an indispensable part of the proceedings: they were composed to decorate the helms laid out before the tournaments to entertain, delight, and increasingly towards the end of the [fifteenth] century to scandalize the ladies, and later collected in the sixteenth-century *cancioneros*. (101)

²¹ Francisco Rico (1990) las llama además “empresas de los caballeros”, partiendo del nombre con el que comúnmente se les llamó durante el siglo XVI (190).

Dichas actividades se centraban, por ende, en el performance o series de representaciones, juegos tanto físicos como intelectuales, y los aspectos estilísticos y literarios podían no ser relevantes. En muchos casos, como se ha mencionado, la recolección y compilación de los versos proseguía al performance. Si eran efectivos tanto en destreza como entretenimiento, la decisión era del público objetivo. Por el contrario de lo que expresa Álvaro Alonso (1996), no ocurre en estos versos necesariamente un “divorcio” entre la práctica literaria y la vida (27). Ni es *el libro*, siguiendo la perspectiva de Gómez-Bravo -no solo el objeto que se lee, sino el que se hace (5)- totalmente ajeno a esta práctica. Lo que logra el libro en este caso es, por el contrario de una separación entre la creación literaria y la vida cotidiana, unir ambos espacios.

En este contexto, se crea una relación armónica entre las imágenes y sus significados, muchas veces autenticada por inscripciones o bordados en las vestiduras de los contendientes (*divisas*), y versos inscritos en madera o papel destinados a ser leídos por los participantes y el público (*letra*).²² Las *invenciones* surgen, siguiendo esta línea, de la necesidad de encontrar armonía entre imagen y palabra de la forma más sucinta y creativa posible para generar una respuesta por parte de lo que Macpherson llama el “objeto de la pasión, real o imaginada, del poeta/duelista” (104). El producto final de la lectura es la búsqueda de relaciones dialógicas - teatrales- basadas en convenciones la astucia poética y el deleite.

²² John Gornall realiza un análisis exhaustivo de las *invenciones*, en específico del *Cancionero de la British Library*. Gornall parte de los aspectos comunes entre las *invenciones* y el resto de la poesía cancioneril, como el carácter amatorio desde el punto de vista temático y, desde el aspecto formal, el uso de técnicas métricas similares a las de los *villancicos* y las *canciones* (9-10). El estudio de Gornall se nutre de las impresiones de Macpherson pero dista de las mismas en su acercamiento metodológico, mucho más enfocado en la codicología.

El uso de la memoria y la perspicacia constituían las premisas fundamentales para tener éxito en estos juegos. Macpherson afirma:

The game of Courtly Love became the ideal vehicle for the literary after-dinner soirées and the post-tournament festivities: occasional poems, riddles, *motes*, *letras*, *invenciones*, *preguntas*, and *respuestas* became the staple diet of such reunions, because they particularly lent themselves to group activity, required no great depth of erudition or scholarship, and depended rather on native intelligence and quickness of wit in all its senses. (101)

Macpherson observa como la *invención* llega a su máxima expresión (*conceptismo*)²³ cuando se produce un quiebre o borrosidad entre el “alma literaria” (*letra*) y su “cuerpo visual” (*divisa*) (107). La imagen se verbaliza, pasando del símbolo visual, a través de la representación, al signo lingüístico. En este ejercicio yace una potente y sutil fuerza dramática del juego del amor cortés en la poesía cancioneril. La técnica era, según Macpherson, “well understood by the closed circle of jousting-poets who practiced the genre” (107). El público también debía comprender a cabalidad las dinámicas del juego, y desarrollar una sensibilidad perceptiva a la par de los poetas. La *Crónica del Halconero*, de Pedro Carrillo de Huete, incluye descripciones del entorno material de los torneos, los objetos y su poder simbólico como forma de ganar favores del público, especialmente de las damas.

²³ En cuanto a la tradición conceptista del Siglo de Oro, Macpherson observa: “These compositions graphically illustrate the early peninsular origins of the kind of *conceptismo*, which was to entertain Juan de Valdés, captivate Gracián, and later be honed and polished by Luis de Góngora and Francisco de Quevedo” (109).

Para Barbara F. Weissberger, sin embargo, ver a las mujeres en el público de los torneos como espectadores pasivos es una interpretación patriarcal del tipo de interacción que se desarrolla durante los juegos, una “suposición masculinista” que quita seriedad a la función cultural que subyace en el juego del amor cortés (“Male Sexual Anxieties” 222). Incluso de asumir que el público principal aludido en las contiendas es femenino (aunque son masculinidades las que están en juego), estas lectoras no están desprovistas de agencia. Por el contrario, el ejercicio astuto de la interpretación requiere de un “ongoing work” que puede, en materia de instantes, desde su interacción con lo que lee o escucha, atribuir o desproveer al contendiente de su atributo más valioso, su masculinidad. El hecho de que Isabel la Católica haya sido una de las principales patrocinadoras de este tipo de eventos tampoco es mera casualidad.²⁴

Por otro lado, las *invenciones* se dirigen a público tanto masculino como femenino y, aunque cortesano y verso en las sutilezas de las composiciones, no necesariamente profesionalizado. De este modo, la competencia no es únicamente contra otros poetas ni por la aprobación de las damas; sino contra un grupo diverso de espectadores (lectores) que realizan juicios de valor específicamente relacionados con la experiencia recreativa inmediata, casi instantánea, del performance.

El trabajo crítico de Jill S. Dolan desde la perspectiva materialista del performance feminista (*materialist feminist performance*) resulta de ayuda. Dolan da preferencia a este acercamiento, en detrimento de las perspectivas del feminismo liberal y cultural, porque presenta

²⁴ El trabajo monumental de Barbara F. Weissberger, *Isabel Rules*, particularmente el Capítulo 2: “Fashioning Isabel’s Sovereignty”, la autora discute la participación de Isabel I de Castilla en la cultura intelectual de su corte.

una visión más completa de las diferentes problemáticas relacionadas con la representación del género, muchas veces obviadas en los análisis teóricos feministas.

Materialist feminism focuses on the construction of ideology in social formations influenced by gender, race, class, and categories of sexual preference. It views the power base in these relationships dialectically, as capable of change.

If power is a term that can be wielded fruitfully by women, as it sometimes is in materialist analysis, the passive, objectified nature of women as performers and spectators might be fundamentally changed. (16)

La aproximación teórica de Dolan viene a colación en este análisis de dos maneras. En primer lugar, sirve como recordatorio de que no hay espectador pasivo, por silenciado que se encuentre. En el performance de poesía cancioneril, con marcos de actuación (lectura, recitación, canto o exhibición visual) y recepción definidos, se genera de forma continua un sistema cultural vasto y, por el contrario de lo que se ha aceptado comúnmente, diverso en sus tipos sociales, códigos y técnicas de supervivencia o consolidación cultural. Sin una habilidad cultivada del público para comprender los enrevesados ingenios de las *invenciones*, por ejemplo, y el establecimiento de una convención sobre lo que se espera del poeta/duelista y del público/jurado, las sutilezas de las *letras* y su relación con las *divisas* (en ocasiones físicamente inexistentes) no tienen una razón de ser, ni pueden alcanzar el grado de popularidad que sostuvieron hasta entrado el siglo XVI. Del mismo modo, y volviendo a la temática esencial del feminismo materialista, en la ansiedad por reafirmar su masculinidad, el hombre, poeta/duelista reafirma, ante todo, su propia ansiedad.

Por otro lado, aunque la mayor parte de las *invenciones* – al igual que casi todos los versos cancioneriles en su conjunto – fue ejecutada y compilada por poetas masculinos, hay evidencia de la participación de las mujeres en muchos de estos eventos. Si bien limitada, la participación de poetas e intérpretes femeninas en la evolución del verso cancioneril no es insignificante, ni endeble. Varias figuras femeninas se destacan por su destreza como poetas e intérpretes, como la poeta Florencia Pinar, quien compuso en varios géneros de versos cancioneriles, incluidas *canciones* e *invenciones*.²⁵ Una de sus composiciones más conocidas es la *canción* “Destas aves su nación”, en la cual las palabras juegan con la naturaleza y sus simbolismos eróticos:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave pasión,
sin sentir nadie la mía.

.....
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de vellas en prisión

²⁵ Barbara F. Weissberger ha realizado estudios importantes sobre las mujeres poetas de los *cancioneros* y en específico sobre la figura de Florencia Pinar, como “La crítica y Florencia Pinar”, en *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, ed. Lisa Vollendorf, Barcelona: Icaria, 2005; “The Critics and Florencia Pinar: The Problem with Assigning Feminism to a Medieval Court Poet”, en *Recovering Spain’s Feminist Tradition*, NY: MLA, 2001, textos en los cuales dialoga con la crítica literaria y las teorías feministas en torno a la enigmática poeta.

siento yo grave pasión,

sin sentir nadie la mía. (Ed. de Pérez Priego 8: 1-14)

La rúbrica expresa la idea de unas aves, pero por el juego conceptista de las palabras se ha deducido que se trata de perdices, símbolo del deseo carnal en el bestiario medieval (82). La creación por parte de las mujeres no solo era permitida sino muchas veces alentada por los diferentes grupos sociales. Considerar a la mujer del siglo XV incapaz de interactuar intelectualmente con su estado de objetivación equivale a caer en la trampa historiográfica de las maravillas de la subjetividad moderna. En la representación, sea cual sea el efecto que se quiera lograr, ningún ente participante queda fuera de la transacción, del intercambio de significaciones y de las consecuencias ideológicas que el acto pueda tener. Los textos cancioneriles, su composición, interpretación y recepción, su circulación, edición y crítica, constituyen actos ideológicos que participan en la configuración del sujeto medieval cortesano. El resultado es una producción cultural con connotaciones marcadamente políticas en ocasiones, intensamente humanistas en otras, y a ratos, absurdamente etéreas.

Tanto como para sostener una imagen de masculinidad, como para declarar y solidificar agencia poética, las *invenciones* constituyen algunas de las piezas mejor logradas de la tradición cancioneril. Aunque no poseen un carácter plenamente popular, como el caso de otras representaciones que participaban de los torneos, y se fomentaban en círculos estrictamente

cortesanos, los juegos mostraban rasgos particularmente cercanos a representaciones artísticas de carácter más popular.²⁶

1.5. Elementos populares, interreligiosidad y plurilingüismo en la lírica de cancionero

Juan del Encina y el plurilingüismo

Varios especialistas del cancionero cuatrocentista han prestado atención a elementos filológicos de las compilaciones que apuntan a la lírica popular y las tradiciones folclóricas.²⁷ El caso de Juan del Encina es sobresaliente en este sentido. Aunque compuso de forma casi exclusiva para públicos selectos cortesanos, empleó elementos folclóricos en sus composiciones como técnica de entretenimiento. Su utilización de imágenes, tonalidades y juegos lingüísticos de uso fuera de las cortes, como las temáticas pastoriles, estilos polifónicos sencillos, flexibilidad rítmica, son un

²⁶ Macpherson documenta la suntuosidad y teatralidad de las decoraciones de los pabellones y ruedos donde se desarrollaban los torneos, así como la variedad de espectáculos (*performances*) que se desarrollaban de forma paralela a los juegos:

Displays of riding at the ring and the *quintain*, *pas d'armes*, *juegos de cañas*, *juegos de tablas* (the hurling of spears at fixed wooden targets); jesters, dancers, singers, and mummers provided entertainment during the natural breaks. Scaffolding (*cadalsos*) was brought in at great expense to construct mock castles and towers richly decorated with drapers and cloth of gold; they provided a secure vantage point from which the ladies of the court could better see and be seen. (101)

²⁷ Ver Dámaso Alonso (1942), Pierre Le Gentil (1949), José María Alín (1968), Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1969), Vicenç Beltran (1976), J.G. Cummins (1977), Margik Frent Alatorre (1977). Todos estos textos revisan de manera exhaustiva el devenir de la 'tradición' poética castellana, en la cual incluyen selecciones de textos de *cancionero* como parte de dicha tradición, que todos concuerdan en denominar, además, popular.

ejemplo de la utilización de sensibilidades poéticas populares en el verso (Jones y Lee 32).²⁸ El “Villancico contrahaziendo a los mócaros que siempre van importunando a los peregrinos con demandas” (Jones and Lee, 137: 25-255),²⁹ escrito en la *lingua franca* (una lengua vernácula mixta durante la Baja Edad Media, importante en el entorno comercial y las transacciones fronterizas), es un ejemplo de la polinización que nutrió a poetas como Juan del Encina para componer piezas de gran sentido humorístico, aunque densas en cuanto a sus formas y los escenarios que representan. En el poema, se emplea de forma jocosa representaciones de transacciones comerciales en el peregrinaje a la Tierra Santa:

Benda ti istran plegrin

benda marqueta maidin.

Benda benda stringa da da

Agugeta colorada

Dali moro namorada

Y ala ti da bon matin.

.....

Peregrino taybo cristian

si querer andar Jordan

pilla per tis jornis pan

²⁸ Ver además la tesis doctoral de Bustos Táuler (2010) para una exposición de los aspectos tradicionales y revolucionarios en la lírica cancioneril de Juan del Encina (pp. 12-19) para una descripción detallada de la trayectoria artística del poeta y músico cuatrocentista.

²⁹ Atribuida a Juan del Encina en el *Cancionero General* de 1511, ver Capítulo 2 de esta disertación.

que no trovar pan ne fin. (137: 11-14)

[*Benda* – o peregrino extranjero- *benda*, *marchetto*, *maidin*. Una *benda*, una *benda*, doy una agujeta, una agujeta colorada. Dala a tu amiga árabe, y Alá te de una buena mañana... Buen peregrino cristiano, si quieres ir al Jordán, lleva pan para tu viaje porque no encontrarás ni pan ni vino] (en Jones y Lee 253)

El poema es una muestra viva de la red de prácticas interreligiosas, plurilingüísticas, comerciales de la Edad Media. Con su mezcla de idiomas vernáculos y figuras de canje, por ejemplo, presenta ante su público una imagen foránea, jocosas, en movimiento, del intercambio cultural derivado de las peregrinaciones religiosas, donde todo tipo de productos, *pan*, *polastro* ‘pollo grande’, *xomaro* ‘burro’, *zocarrazin* ‘calabaza’, *lobo coto* (huevo cocido), podía ser intercambiado por varios tipos de monedas *benda*, tanto italianas *marqueta*, como árabes *maidin*. La fusión del italiano, francés, castellanos antiguos y árabe permite la satisfacción de necesidades económicas prácticas dentro de la macro-transacción que implica el peregrinar al Jordán. Lo religioso se nutre de lo profano para llegar a completarse, de la misma manera en que el villancico se nutre de lo “ordinario” para entretener a las élites culturales.

La *lingua franca* comercial, como con el catalán mediterráneo del siglo XIII, permite además un acercamiento entre figuras dispares de la historia, funcionando como evidencia de las relaciones con el mismo Otro que a su vez es fuente de ansiedades sociales inminentes. Durante el período de composición de Juan del Encina no solo vemos un ascenso trágico del antisemitismo, sino una creciente aproximación al otro árabe/musulmán como una molestia necesaria, “los mócaros que siempre van importunando”. El tropo de la *moro namorada* ‘amiga

árabe' genera otra serie de discusiones desde la perspectiva del género y la posibilidad de intercambio de favores amorosos a nivel interreligioso. En un mundo de aislamiento y exclusividad como el de las cortes cuatrocentistas podemos ver, sin embargo, en la representación de lo externo, mundano y “popular” un performance de la otredad que no es ajeno a las expectativas del público de Encina.³⁰

Garçi Fernández de Gerena y las relaciones interreligiosas

Otras formas menos explícitas de interacción con dicha otredad se pueden encontrar en composiciones que hacen referencia al legado musulmán en la literatura cortesana. El trabajo de Gregory S. Hutcheson en cuanto a las huellas de las comunidades minoritarias en el *Cancionero de Baena* aporta mayor visibilidad a la posible presencia de elementos islámicos en la composición poética (“Islamic Traces in the *Cancionero de Baena*” 149).³¹ Hutcheson indaga, por ejemplo, sobre la voz musulmana en la figura del poeta Garçi Fernández, cuyo lenguaje poético y leyenda personal,³² le confirieron la categoría de “mahometizante” en el corpus crítico

³⁰ Juan del Encina, poeta converso, compuso y publicó en el período más dinámico y polémico de la Baja Edad Media, con la expulsión de los judíos de 1492 y la creciente presión en rechazo de los moriscos, quienes fueron obligados a la conversión a partir de 1502.

³¹ Ver además tesis doctoral del propio Hutcheson (1993), una de las exploraciones más exhaustiva de las ansiedades etno-religiosas de principios del siglo XV, vistas a través de la lente del *Cancionero de Baena*.

³² Se convierte al islam y contrae matrimonio con una mujer musulmana. La rúbrica que da inicio a su colección confirma:

Aquí se comiença las cantigas e dezires que fizo e ordenó en su tiempo Garçi Ferrández de Jerena, el qual por sus pecados e grand desaventura enamoróse de una juglara que avía

(151). En este aspecto, el estudio se deslinda de la crítica enfocada en la “evidencia” que proveen las rúbricas y da un vuelco sustancial al asunto, encontrando en los versos religiosos del poeta paralelos a prácticas devocionales musulmanas, como la recitación del *asma’ Allah al-husna*, los más bellos nombres de Allah (154) y del *La ilaha illa Allah*, no hay más dios que Dios (160). Hutcheson se basa en evidencia textual de paralelismos con textos aljamiados y subraya casos específicos de “apostasy by omission” en los versos, como por ejemplo declarar a Dios como única autoridad posible (166). De tal modo, tales versos pudieran estar apelando a la experiencia religiosa en la alta Edad Media, profundamente ligada a las escrituras no solo cristianas, sino judaicas e islámicas. Los textos de Garçi Fernández, en este sentido, apelan a la sensibilidad del lector cristiano, y a sus habilidades de interacción directa con la literatura desde el performance religioso. El artículo cierra un período de silencio en cuanto a la presencia del arte poético devocional musulmán en los cancioneros, y a la influencia del islam en la lírica del siglo XV.

Ana M. Gómez-Bravo plantea cómo aproximaciones materiales a la literatura del siglo XV permiten reducir la brecha aparente entre los textos y lo extra-lingüístico (*Textual Agency* 5). Gómez-Bravo expande el concepto de producción de libros, y apunta:

as a complex process tightly dependent on its material support and closely intertwined with its material context and the physicality of writing. Drafts, loose pieces of paper, booklets, walls, desk surfaces and palm of hands provide a common medium for the text, which is then recopied and edited through its reintegration into the greater entity of the book. (6)

sido mora. Pensando que ella tenía mucho tesoro e otrosí porque era mujer vistosa, pedióla por muger al Rey e diógela, pero después falló que non tenía nada. (439)

El libro es, de acuerdo con esta perspectiva, un proceso en el que confluyen múltiples ejercicios de mediación y circulación de textos inscritos en diferentes objetos materiales. El producto final de la composición se ve atravesado por una serie de transacciones editoriales, sociales y políticas que tienen un efecto central en la relación del público con el conocimiento. En el transcurso de este proceso, además, se redefinen posiciones profesionales, como las de los escribas, impresores, censores, y se crean otros. Entro otros aspectos importantes discutidos por Gómez-Bravo se encuentra el de los libros como soporte de la memoria no únicamente colectiva, sino particular de los sujetos. Aunque su estudio de la literatura del siglo XV se enfoca en aspectos estrictamente materiales, su aproximación desde teorías del libro, de los medios, de archivos y de cultural material encuentran un espacio ideal como referencia para futuros estudios sobre *cancionero*.

En el ambiente de alta teatralidad del performance de textos cancioneriles, torneos u otros tipos de eventos que fomentan el intercambio de placeres textuales; en el juego semiótico que despiertan (palabras/imágenes, textos/poesía, objetos/deseos); y en las relaciones de interdependencia, contestación y complementariedad entre el intérprete y su público (muchas veces compuesto por otros intérpretes y críticos, rivales intelectuales y/o políticos, amantes reales o ficticios, mujeres en los varios eslabones del entramado de la producción lírica cancioneril) yacen claves todavía poco exploradas que permiten conocer mejor el contexto ideológico de las interacciones del público de cancionero con la literatura que consume.

En conclusión, se puede afirmar que la popularización de los juegos poéticos como las *recuestas*, los *dezires* y las *invenciones*, propicia una nueva forma de interacción con los textos cancioneriles en la que el aspecto social, de carácter laico-profano adquiere preponderancia en la

actividad poética. El placer textual radica en el proceso autorreflexivo que provoca la búsqueda continua de significación a partir de relaciones personalizadas tanto con los textos como con la materialidad de los libros que contienen dichos textos. Como se ha visto, las redes de poetas y lectores cortesanos durante el siglo XV favorecen el debate y la interacción dialogada como fuente de estímulo y enriquecimiento intelectual. La práctica del arte poético y la vida social no se encuentran desligadas gracias, entre otros aspectos, a la función del libro -en este caso el compendio cancioneril- como escenario y repositorio de las relaciones dialógicas que recrea la poesía cortesana del momento. De manera particular, el cultivo de géneros como las *recuestas*, los *dezires* y las *invenciones* apunta a una necesidad expresa de negociar ansiedades sociales de una manera que resulta a la vez ingeniosa y divertida.

La amplia popularidad de los géneros dialogados continúa hasta el siglo XVI. De hecho, el mayor número de *invenciones* que ha permitido la labor crítica sobre estos multifacéticos poemas aparece en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, impreso por primera vez en la ciudad de Valencia, en 1511. Es precisamente hacia esta gran empresa literaria que dirigimos la atención en el siguiente capítulo, donde realizo un análisis de los efectos de la imprenta en la conformación de redes y modos de lectura de textos cancioneriles durante la expansión imperial española en la temprana modernidad.

CAPÍTULO 2

EL *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO Y LA CULTURA DE IMPRENTA EN SIGLO XVI

Every book may have a history. Whenever we pick up and open any volume, we irrevocably change its status. The history of the book become the record of those changes. (Lerer 31)

2.1. Introducción: los *cancioneros generales*

El *Cancionero general* (*CG*) de Hernando del Castillo (Cristóbal Cofman, Valencia, 1511) gozó de gran popularidad durante los siglos XVI y XVII. Sus sucesivas reimpresiones (Jorge Costilla, Valencia, 1514; Ramón de Petras, Toledo, 1527; Juan Cromberger, Sevilla, 1535; Jorge Cromberger, Sevilla, 1540; Esteban de Nájera, Zaragoza, 1552; Martín Nucio, Amberes, 1557; Felipe Nucio, Amberes, 1573), con sus modificaciones tanto textuales como materiales, son evidencia del alcance de la empresa compiladora de Hernando del Castillo, iniciada alrededor de 1490.³³ La preocupación esencial de este capítulo radica en el concepto del *libro* impreso como un objeto híbrido y multifacético que, por el contrario de restringir el propósito o el alcance de la textualidad, genera nuevas formas de interacción con las imágenes y la palabra escrita, y nuevas formas de diálogo con el contexto sociopolítico en el que se manipula el texto material.

La lectura privada es sin duda uno de los modos de interacción que se afianzan con la circulación de material impreso, pero no necesariamente de manera exclusiva. El caso del *CG* es

³³ Varios estudios contemporáneos destacan el alcance y popularidad de las diferentes impresiones del *CG*, véase entre otros Óscar Perea Rodríguez (2007); Antonio Rodríguez-Moñino (1968); Brian Dutton (1984).

un ejemplo prototípico de libros que, con el advenimiento de la imprenta y debido a su historia de reimpresión a lo largo de varios años, esbozan una historia de renovación de prácticas sociales. En su definición de la cultura de imprenta, Roger Chartier (1989) expone este fenómeno de la siguiente manera:

This meant, at least in cities and towns (or first in cities and towns) were such new means of communication appeared in massive number they modified practices of devotion, of entertainment, of information, and of knowledge, and they redefined men's and women's relations with the sacred, with power, and with their communities. After Gutenberg, all culture in western societies can be held to be a culture of the printed word, since what movable type and the printing press produced was not reserved (as in China and Korea) for the administrative use of the ruler but penetrated the entire web of social relations, bore thoughts and and brought pleasures and lodged in people's deepest self as well as claiming its place in the public scene.

La empresa del *CG*, como se verá con mayor detenimiento en las próximas páginas, fue un proyecto público de envergadura, que sirvió como puente entre la composición poética bajomedieval y la explosión de prácticas literarias a partir del siglo XVI y durante toda la temprana modernidad española. En cuanto a la magnitud de los materiales que Hernando del Castillo reúne en su compendio, Vicenç Beltran (2012) observa cómo la labor del poeta y librero es “fruto de un proceso de elaboración muy complejo y poco ordinario en la tradición castellana” y que parece poseer influencias de los métodos de compilación de Juan del Encina.³⁴ Beltran se

³⁴ Ver además Ferrando Francés (1983).

basa en la presencia de una sección específicamente dedicada a la composición religiosa, lo cual era inusual en el siglo XVI (21).³⁵ Esta es otra de las semejanzas entre el *CG* y el *Cancionero de Baena*. Sin embargo, en el caso del *CG*, la inclusión de lírica religiosa al inicio del compendio pudiera estar relacionado con la ciudad de Valencia en particular, donde la tradición de certámenes religiosos gozaba de gran popularidad (21). Esto nos devuelve a la teorización de Chartier:

... Personalized reading in private by no means exhausted the possible uses of print objects. Their festive, ritual, cultic, civic, and pedagogic uses were by definition collective and postulated decipherment in common. Those who knew how to read leading those who did not. Such uses invested the handling of the chapbook, the tract, the broadsheet, or the image with values and intentions that had little to do with those of solitary book reading. (“Print Culture” 1-2)

Además de fomentar una relación más personalizada con los textos literarios, como se ha visto que ocurre con la producción de cancioneros manuscritos, el *CG* se convierte en un proyecto de dimensión pública nacional e internacional. En este capítulo intento demostrar cómo el cancionero no solo se afianza como “el repertorio más extenso e importante de la poesía medieval en lengua castellana” (Pera Rodríguez 227), sino que pasa a ser la evidencia más contundente de la formación de un discurso público en el que se combinan el legado literario castellano hasta el momento, perspectivas editoriales y comerciales de impresores tanto

³⁵ Álvaro Bustos (2012) estudia la influencia de los criterios organizativos del *Cancionero* de Juan del Encina de 1496 en el orden y estructura de los textos de *IICG*, a pesar de que la compilación de Encina es un cancionero de autor.

castellanos como extranjeros, la conveniencia de las economías dinámicas y el cosmopolitismo de los centros urbanos en los que se publica el libro, y un diálogo intelectual sobre el presente y el futuro del imperio español que, lejos de la complacencia, deja entrever las ansiedades sociales más acuciantes de cara a la modernidad. Este cancionero constituye un punto de continuidad y ruptura en la tradición cancioneril ya que aúna textos de generaciones anteriores que, sin embargo, se compilan partiendo de una noción de canon literario propia de los albores del siglo XVI. Noción en la cual la idea de una literatura nacional y centralizante comienza a tomar precedente, acentuada ante todo por la adaptabilidad del libro impreso como además una herramienta al servicio del discurso imperial y castellanizante de la corona católica.

Mi análisis comienza con un bosquejo de las ciudades y figuras que participan en el proyecto iniciado por Hernando del Castillo en 1511. Proyecto, porque surge de una necesidad de preservación cultural que no solo recopila textos literarios del pasado y emula técnicas de selección de compilaciones cancioneriles precedentes, sino que, como material impreso, se continúa replanteando a lo largo de varias décadas y espacios geográficos en busca de autenticidad y trascendencia cultural. El indudable interés contemporáneo en la heterogeneidad del *CG* es quizás la prueba más concreta de que es un proyecto que continúa inconcluso.³⁶

El enfoque en las ciudades que acunan las varias ediciones del *CG* responde a un criterio histórico irrefutable con respecto a los inicios de la cultura de imprenta, que esta fue una cultura

³⁶ Muestra de esta preocupación crítica, es la publicación de *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, edición de Marta Haro Cortés at. al, Universitat de València, 2012. Véase además el “cluster” de estudios sobre el *CG*, dirigido por Óscar Perea Rodríguez y Cleofé Tato, “De Castillo a Dutton: cinco siglos de cancionero”, *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 89-102

al mismo tiempo producto y causante de una revolución urbana sin precedentes en los centros políticos y comerciales europeos. En la península ibérica, sin una capital política concreta (Norton 6), las grandes ciudades bajo la corona castellana gozaban de una autonomía cultural que les permitió enriquecerse intelectualmente en correspondencia con sus cualidades urbanas específicas -centros universitarios de prestigio, instituciones eclesiásticas, enclaves legislativos o, como en el caso de las ciudades de Sevilla y Valencia a principios del siglo XVI, centros comerciales y marítimos de gran prosperidad (6). Por otro lado, al presentar una breve reseña de cada uno de los impresores que participan en la publicación de las ediciones del *CG*, de orígenes diversos y con una formación integral que les permite combinar prácticas humanísticas, tecnológicas y comerciales, lo hago con la intención de mostrar cómo el carácter cosmopolita que favorece la amplia circulación del *CG* tiene en gran medida su origen en los códigos comerciales y el prestigio de marcas materiales de los impresores, como las portadas y los colofones.

Seguidamente, regreso al análisis de géneros literarios altamente performativos y de naturaleza dialógica iniciado en el Capítulo 1. La impresión de la sección de invenciones en el *CG*, por ejemplo, añade matices novedosos a una práctica cuatrocentista que, irónicamente, no se preserva de forma numerosa en los cancioneros del siglo XV. El género se popularizó en el siglo XVI debido en parte al tipo de fetichización del juego de amor cortés que tanto disgustó a los críticos modernos, quizás por su apariencia simple o sacrílega (Perea Rodríguez, *Las cortes literarias* 26). En este apartado me enfoco en los *motes*, “el alma” de las *invenciones* de acuerdo con Francisco Rico (90), frases breves o lemas que se complementan con una imagen para completar el sentido poético de la *invención*. El *CG* cuenta con un apartado específico para *motes*

poéticos acompañados de *glosas* que contextualizan el breve lema. Para entender mejor este tipo de versificación poética valdría la pena añadir la explicación de Perea Rodríguez:

Si una glosa siempre tiende a explicar el concepto inicial, en las glosas de los motes del cancionero de Castillo desde luego que puede observarse con claridad meridiana que el contexto en el que deben inscribirse es el amoroso, en el galanteo cortesano, en el erotismo festivo de las veladas lúdicas o en el amor sincero, bucólico y ciceroniano que los galanes enamorados profesaban a sus damas, que contaban con las invenciones como requisito ceremonial obligatorio. (*Las cortes literarias* 26)

Me interesan ante todo las características materiales de dichos textos en el *CG*, y cómo las dinámicas asociadas a los versos impresos afectan el contexto de los *motes*. En otras palabras, si en el primer capítulo me enfoco en la manera en la que *se escribe* un evento -los torneos poéticos, por ejemplo- en este capítulo estudio el modo en el que *se imprime* dicho evento y cómo, por medio de la palabra impresa, se (re)lee y (re)interpreta el aspecto “ceremonial” y performativo de las *invenciones*.

Por último, me adentro en la sección dedicada a las *Obras de burlas provocantes a risa* que aparece al final del cancionero y que de cierta manera corona el libro con una de las representaciones más emblemáticas de la sátira social y el lenguaje humorístico que dominaba el discurso intelectual del momento. La inclusión de este apartado en mi análisis tiene dos propósitos. El primero es el de mostrar el papel de la poesía burlesca en los discursos que circulan durante el siglo XVI, y que muestran ansiedades sociales evidentes, como los debates sobre la moral cristiana y la condición de las mujeres, así como la literatura de ataque a los

conversos judaizantes que prolifera a partir de 1492 (Perea Rodríguez, “Sobre la datación cronológica” 326). El segundo propósito es el de cuestionar, siguiendo las pautas de críticos como Barbara F. Weissberger (1998), Linde M. Brocato (1999) y Frank A. Domínguez (2015), el estatus de composición secundaria con que han sido evaluadas tradicionalmente estas composiciones. El propio Hernando del Castillo abre la sección de burlas dando al humor y la risa una relevancia literaria que continúa hoy desconcertando a la crítica:

“E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las obras de burlas provocantes a risa, con que concluye la obra” (Edición de González Cuenca 191).

Como se observa en las consecutivas ediciones del *CG*, lejos de concluir la obra, la sección de *burlas* da paso a la continuidad del proyecto. La historia del *CG* es la de un libro colectivo y multifacético que se adapta muy rápidamente las también rápidas transformaciones que ocurren durante el siglo XVI, resistiéndose, a arquetipos bibliográficos o formas presentación material específicas, muy a pesar de la insistencia crítica en encontrar patrones estructurales.

El ejemplo que mejor sirve para explicar esta resistencia proviene también de Valencia. En 1519, Juan Viñao³⁷ imprime una edición independiente de la sección de burlas del *CG* titulada *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, que se populariza muy rápidamente. Su diseminación, sin embargo, se limita también rápidamente debido quizás a la censura institucional que comienza a afectar a textos dialógicos fársicos o considerados obscenos por las

³⁷ Valencia, conocido por imprimir el también anónimo libro de caballería *Alderique* (1517). Ver Dorothy Molloy Carpenter, ed, Introducción, *Alderique* (2000).

autoridades religiosas durante el siglo XVI.³⁸ Solo se conserva una copia de esta edición (British Museum) y la primera edición moderna llega poco más de tres siglos más tarde (Usoz de los Ríos, 1841-43; Rodríguez Moñino 22; Domínguez 23). El libro impreso por Juan Viñao no es una copia fehaciente de la sección de burlas en el *CG*. Reproduce, por ejemplo, todos los poemas de burlas presentes en la edición de 1511 (Valencia: Cristóbal Cofman), pero incluye alteraciones de la primera reimpresión en 1514 (Valencia: Jorge Costilla). Añade además un poema anónimo e inédito titulado *Carajicomedia*, que parodia el texto seminal cuatrocentista *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (1444), así como la edición del siglo XVI, editada por Hernán Núñez, *Las Trezientas del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa* (1566), cuyo original se conserva en el fondo antiguo de la Universidad de Granada.

2.2. Criterios estructurales del *Cancionero general*

Entre 1511 y 1573, el *CG* reproduce, no sin varios cambios a lo largo de las diferentes impresiones, una selección diversa de textos que, de acuerdo con González Cuenca, observan 3 criterios fundamentales: “autores”, “géneros poéticos” y “materias” (39). El propio compilador explica a organización del libro de la siguiente manera en su texto:

ordené y distinguí la presente obra por partes y distinciones de materias, en el modo que

³⁸ Los años recientes nos han dotado un número de estudios significativos sobre la censura literaria durante la temprana modernidad. Véase, por ejemplo, el compendio de textos críticos editado por Cesc Esteve, *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013; la edición de Ana Vian Herrero, María José Vega y Roger Friedlin, *Diálogo y censura en el siglo XVI*, Iberoamericana/Vervuert, 2016; la edición de María José Vega, Julian Weiss y Cesc Esteve, *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010; entre otros.

se sigue, que luego en el principio puse las cosas de devoción y moralidad, y continué a éstas las cosas de amores, diferenciando las unas y las otras por los títulos y nombres de sus auctores. Y también puse juntas a una parte todas las canciones. Los romances, assimismo, a otra. Las invenciones y letras de justadores, en otro capítulo. Y tras éstas, las glosas de motes, y luego los villancicos y después las preguntas. (Edición de González Cuenca, p. 191)

El *ordinatio* que sigue Hernando del Castillo reitera lo planteado anteriormente con respecto a “las materias” que parecen ser las más propicias para una circulación más amplia de la compilación: todas las formas poéticas con un mayor o menor grado responden a aspectos y espacios rituales o ceremoniales. Desde la poética devocional hasta la lírica dialogada, Hernando del Castillo ve en su libro no solo una compilación de poemas sino de escenarios de interpretación.

La sección de textos religiosos cuenta con 46 poemas de unos 15 poetas (9r-30r, *IICG*), 3 de ellos anónimos.³⁹ Los poemas se atribuyen de forma que Rodríguez Moñino llama “descabellada” en su edición, debido a la falta de proporción entre poetas y textos:

Mosén Juan Tallante figura nada menos que con *dieciséis* poesías, siguiéndole en importancia Hernán Pérez de Guzmán y Tapia con cinco cada uno, Sacedo con cuatro, Ginés de Cañizares, Alonso de Proaza y el Marqués de Santillana con dos, y con un solo testimonio de su labor el Vizconde de Altamira, Pero Guillén de Segovia, el Conde de la Oliva, Nicolás Núñez, Juan Rodríguez de Padrón, Soria y Losada, más tres piezas

³⁹ Véase Olga Perotti (2005) para un análisis exhaustivo de la poesía religiosa en el *CG*.

anónimas. (17)

Rodríguez Moñino asume que Hernando del Castillo desconoce otros poetas religiosos como Fray Íñigo de Mendoza, Fray Ambrosio Montesinos y Juan del Encina, dado que ninguno se incluye en el cancionero (17). Álvaro Bustos (2012), sin embargo, refuta dicha aseveración al estudiar las maneras en las que Hernando del Castillo pudo haberse inspirado en los métodos de compilación y “la arquitectura global” de las compilaciones encinianas (103), aún cuando estas últimas corresponden a los llamados cancioneros de autor. De cualquier manera, el hecho de que la sección de poemas devocionales de *IICG* esté compuesto de textos que Hernando del Castillo recopila no coincida con algunas de las obras impresas más conocidas del momento pudiera coincidir más con un ímpetu por publicar textos quizás inéditos de forma impresa, que con desconocimiento de autores con Juan del Encina. Resulta relevante, por otro lado, el que los criterios de selección empleados por Hernando del Castillo sirvan de puente entre textualidades manuscritas y métodos editoriales de imprenta.

La sección siguiente de *CG* es aun más controvertida (30v-130r), dado que un número de sus composiciones no son, como indica el apartado, “obras de amores”. Esta parte incluye además poemas de circunstancia, filosóficos, morales y religiosos. Rodríguez Moñino no oculta su irritación con la organización de este apartado, cuando afirma que “no hay orden de ninguna clase, ni cronológico, ... ni alfabético, ni siquiera estimativo o crítico” (17). González Cuenca, por su parte, sugiere que es posible denominar todos estos poemas “de amores” si se tiene en cuenta que el amor es la temática más representativa de las composiciones de los poetas en esta sección (42), como el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Enrique de Villena, entre otros. El apartado contiene un total de 230 poesías de unos 26 poetas.

A pesar del tono escéptico de Rodríguez Moñino con respecto a “la imposibilidad de mantener con rigor” los criterios de organización que enuncia Hernando del Castillo en el inicio del compendio (16), resulta de interés su observación con respecto a la apariencia de esta sección: “La impresión que da esta sección es la de que se ha extractado del primitivo mamotreto manuscrito de Castillo conservando los encabezamientos” (17). El *CG* es, al menos en sus primeras ediciones, un libro híbrido, que tiene tanto de la cultura de manuscrito en la que encuentra Castillo textos “de veinte años a esta parte” (edición de González Cuenca 189), como de la cultura de imprenta en la que Castillo encuentra su gran oportunidad publicitaria. El aspecto de “mamotreto manuscrito” es, en este sentido, evidencia de la relación de interdependencia que existe entre diferentes tecnologías de la palabra escrita. Josep Lluís Martos afirma como en una época de creciente producción circulación de manuscritos impresos, “se originan nuevos cancioneros a partir de diferentes fuentes, porque se valoran los testimonios antiguos y se crea una necesidad de *restaurar* el texto literario a lo largo... de la primera mitad del siglo XVI” (“Hacia un canon de transmisión textual” 208). El crítico expone además como la circulación y acumulación de textos poéticos a través de pliegos sueltos sirve de fuente para las grandes compilaciones tanto manuscritas como impresas que surgen en la época, por ejemplo el *Cancionero de la British Library*, los cancioneros de Ausiàs March, y el el propio *CG* (208-209):

La aparición de los pliegos sueltos en grandes volúmenes de poesía se puede producir de manera física y directa, o bien usados como autógrafos. En este último caso, son fuentes de grandes compilaciones posteriores, normalmente manuscritas y, a partir de estos mecanismos acumulativos, se genera paralelamente la primera gran acumulación impresa: el *Cancionero general*. (209)

Ejemplo de ello son también los textos que aparecen en las siguientes secciones: las *canciones* (130r-139r) y *romances* con glosas (139r-148r), las *invenciones* y letras de *justadores* (148r-151v), las glosas de *motes* (151v-154v), los *villancicos* (154v-158v) y las *preguntas y respuestas* (158v-168r). Y lo es además el último apartado del compendio que se dedica a la sección de *burlas*. Si el *CG* constituye “el poemario más representativo de lo que fue la poesía en época de los Reyes Católicos” (Perea Rodríguez, “Sobre la datación cronológica” 326), las *Obras de burlas provocantes a risa* son la colección de textos más emblemática del tipo de humor que “agrada” al “apetito” de las redes literarias a principios del siglo XVI, “desde la broma inofensiva hasta el insulto grosero y raez, desde la picaresca anécdota hasta la obscenidad lupanaria” (Rodríguez Moñino, “Poesía y cancioneros” 47). Sin embargo, los poemas que aparecen en la sección de burlas parecen ser las más antiguas en cuanto a su procedencia. Entre las burlas publicadas en *IICG*, las añadidas a la segunda edición de Jorge Costilla (*I4CG*), y a la edición independiente publicada en 1519 por Juan Viñao, se agrupan 82 poemas burlescos de varios autores conocidos y anónimos.⁴⁰

2.3. Cultura urbana e imprenta en el siglo XVI: Valencia

La elección de la ciudad de Valencia como fábrica para la creación del *CG* es relevante.⁴¹

⁴⁰ Para el orden, autoría y datación probable para cada poema, resulta de ayuda la Tabla cronológica de Perea Rodríguez, en la que expone la probabilidad de que casi tres cuartos de los poemas hayan sido compuestos antes del año 1480.

⁴¹ Para este apartado me enfoco en las ciudades de Valencia, Sevilla y Amberes por sus similitudes como centros urbanos con centros marítimos importantes que propician vínculos

Después de todo, como ha observado Perea Rodríguez (2003, 2004), la ciudad contaba con “las condiciones precisas” para una empresa de literaria de carácter nacional (“Valencia en el *Cancionero general*” 228), o transnacional si se tiene en cuenta que el Reino de Valencia era para ese entonces uno de los principales centros económicos y mercantiles europeos. Es probable que los primeros materiales impresos hayan salido de la ciudad en el año 1474, aunque es difícil precisar en qué imprenta en particular (Haebler 5).⁴² Entre los siglos XV y XVI, la ciudad establece “próspera industria librera” que se beneficia de varios cambios en la política comercial del rey Fernando II.⁴³ Por un lado, una estabilidad monetaria que potencia la actividad industrial y comercial (Piles Ros 131)⁴⁴ y por otro, la preponderancia del puerto de la ciudad en el flujo constante de objetos y servicios a lo largo y ancho del Mediterráneo. Se fomenta de tal modo una actividad intelectual y científica significativa, y con ello una labor editorial intensa, influida por la llegada de obreros y maestros de imprenta de diferentes partes de Europa.

especiales entre las casas de imprenta y la circulación de ideas, particularmente hacia y desde los territorios imperiales fuera de la península, como los Países Bajos y las Américas.

⁴² La imprenta de Lambert Palmar pudo haber sido la primera en el Reino (Haebler (5)).

⁴³ Para estudios relevantes sobre las reformas monetarias y comerciales del rey Fernando, resulta de ayuda consultar los textos de Earl J. Hamilton (1936) y Jaime Vicens Vives (1967). En cuanto a las actividades comerciales del Reino de Valencia, ver Álvaro Santamaría (1966), Leopoldo Piles Ros (1969), José R. Hinojosa Montalvo (1976), Antoni Furió (1985, 1995), Jacqueline Guiral-Hadziiossif (1989), Nicasio Salvador Miguel (2012), y estudios específicos a los diferentes gremios que florecen durante los siglos XV y XVI en la ciudad, como el de la sedería (Navarro Espinach 192, 1999), la platería (Igual Úbeda, 1956).

⁴⁴ Para un estudio sobre el éxito de la legislación de moneda durante la monarquía de los Reyes Católicos y su función centralizadora, véase además el apartado de Remedios Morán Martín y Eduardo Fuentes Ganzo, “Ordenamiento, legitimación y potestad normativa: justicia y moneda”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, edición de José Manuel Nieto Soria, pp. 236-37.

En su texto, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Philippe Berger (1987) realiza un estudio extenso de la producción y distribución de materiales de lectura en Valencia en esta época. El crítico afirma, con razón, que es en la ciudad del Turia donde la cultura de imprenta “empezó a ser una verdadera industria” (35). Valencia, como ha estudiado Nicasio Salvador Miguel sobrepasó a Barcelona como centro de la producción literaria en la zona baleárica, incluso en letras catalanas (Salvador Miguel 62; Riquer 452). Si algo parece ofrecer a Valencia ventaja como ciudad de letras, es el carácter políglota de su producción cultural. Durante el siglo XV y principios del XVI, la lengua oficial para los asuntos administrativos y la producción literaria es la valenciana (Salvador Miguel 64). Sin embargo, 11CG no cuenta con ninguna composición en valenciano, aunque sí un número significativo de poetas autóctonos (65). Aunque en 14CG el propio Hernando del Castillo decide añadir composiciones en lengua valenciana, y algunos poemas en italiano, se observa una creciente preferencia por la publicación en castellano. Este dato es relevante porque ya en el CG podemos constatar cómo se propicia el ascenso del vernáculo castellano como la lengua de expansión cultural durante el siglo XVI; una expansión que se manifiesta tanto dentro como fuera de la península. Los impresores instalados en Valencia hicieron uso de esta dinámica de colonización cultural y, aunque continuaron imprimiendo textos en catalán, valenciano, italiano y latín, favorecieron las publicaciones en castellano durante casi toda la centuria (67).⁴⁵ Berger llama a esta rápida imposición del

⁴⁵ Esto no quiere decir que la publicación de materiales en otros vernáculos ibéricos no haya sido significativa. Por el contrario, estudios cuantitativos recientes han demostrado que la publicación de literatura en catalán continúa de forma más o menos estable, aunque con un declive evidente de materiales literarios y un aumento de materiales administrativos. Véase el detallado trabajo de Marinela García-Sempere y Alexander S. Wilkinson, “Catalán and the Book Industry in the Crown of Aragón, 1475-1601”, 2012.

castellano una “invasión” lingüística (198) cuyos efectos indudablemente facilitaron la penetración política castellana en la corona de Aragón.

2.4. Los impresores del *Cancionero general* en Valencia

Seguidamente, ofrezco una breve reseña de los tres impresores que, entre los tantos instalados en Valencia, son relevantes para mi tesis por su relación con el *CG*: Cristóbal Cofman, Jorge Costilla y Juan Viñao.

Cristóbal Cofman. La historia de este impresor alemán en Valencia comienza a fines del siglo XV, de cuando datan por lo menos 3 incunables con su colofón.⁴⁶ Aunque la historia de su identidad ha presentado problemas para los biógrafos, no cabe duda de que ya era un impresor prominente cuando firma junto con Hernando del Castillo el contrato de impresión de mil volúmenes del *CG*, el 22 de diciembre de 1509 (Serrano y Morales 78). La primera impresión del *CG* queda terminada el 15 de enero de 1511, con el colofón siguiente:

La presente obra intitulada Cancionero General, copilado por Fernãdo del Castillo. E impresso en la muy ïcigne cibdad de Valēcia de Aragō por Xpofal Kosmã alemã de basilea. Con privilegio Real q[ue] por espacio de cinco años en Castilla y de diez en Aragō no pueda ser imprimido todo ni parte del ni traido de otra parte a ser vendido por otras personas q[ue] por aq[e]llas por cuyas despensas esta vez se imprimio solas penas infra escritas[.] Es asaber de diez mil maravedis en los Reynos de Castilla y de Aragō de

⁴⁶ Véase Serrano y Morales, pp. 73-80.

ciē ducados y perder todos los libros. Acabose a xv dias del mes de Enero enel año de nuestra salud de mill y quinientos y onze. A loor g̃tia del q[ue] bive y reyna, &.

Jorge Costilla. La primera huella de la presencia de Jorge Costilla en Valencia data de 1509,⁴⁷ y entre los años 1510 y 1514 le son concedidos privilegios para la impresión de varios documentos oficiales y religiosos, como las *Crónicas del mundo* (1510), los *Fueros y actas* (1511) de las cortes del rey Fernando II de Aragón, una traducción en Latín de la *Lógica nueva* (1512) de Ramon Lull y un par de obras religiosas: el *Vita Christi* (1513) de Isabel de Villena y el *Flos Sanctorum* (1514) de Jaime de Boráquine, ambos en lengua catalana.⁴⁸ Llama la atención la diversidad en naturaleza de estos proyectos en tan corto tiempo, lo cual apunta a la multiplicidad del mercado textual en el que compite la imprenta de Costilla cuando sale a la luz la segunda y

⁴⁷ Incluido en el diccionario de imprentas de Serrano y Morales (1898-99; Edición facsimilar de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006) con evidencia documental de algunas de sus transacciones editoriales (pp. 92-104). En cuanto a su aparición en historia de la imprenta, parece haber ocurrido en noviembre de 1500, en un documento impreso en Barcelona (Norton 86).

⁴⁸ Los años corresponden a las fechas de impresión en Valencia. En el índice de obras de Jorge Costilla de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes aparecen los textos de la siguiente manera: *Suma de todas las Cronicas del mundo llamado en latin Suplementu[m] Cronica[rum] / [traduzido de le[n]gua Latina y Toscana en esta Castellana, por Narcis Viñoles],* fue emprentado ... en la metropolitana cibdad de Valencia : por Gorge Costilla ..., 1510; *Furs e Actes de Cort fets per lo Senyor Rey don Ferrando en la vila d'Monço en l'any Mil cincents y deu,* En Valencia : per Gorge Costilla, 1511; *Furs e actes de cort fets perlo senyor rey don Ferrando en la vila d[e] Monço enlany mil cincents y deu,* Foren stampats en ... Vale[n]cia : per Gorge Costilla, 13 de maig 1511; *Raymundi Lulij ... De noua logica, de correllatiuis, necnon [et] de ascensu [et] descensu intellectus ...,* Impressum in clyta ciuitate Valentia : per industrium virum Georgium Costilla, 1512; *Vita Christi de la Reuerent Abbadessa Dela Trinitat / nouament historiat, corregit y smenat per vn mestre en sacra theologia,* p[er] art e industria d[e] Gorge Costilla, 1513 Fonch empremtat lo p[re]sent libre [en Valencia]; *Flos sanctorum / nouament stampat corregit y ben examinat, per lo reuerent mossen Cathalunya, afegides certes vides que fins aci no eren,* en la metropolitana ciutat de Valencia : per art e industria de Gorge Costilla ..., 1514; <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/costilla-jorge-20051>.

expandida edición del *Cancionero general* (14CG) (1514) .

2.5. El *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa de 1519* y *Carajicomedia*

El libro fue impreso por Juan Viñao el 22 de febrero de 1519, probablemente de forma no autorizada debido a ciertos detalles de su impresión, como por ejemplo que no cuenta con privilegios ni prólogo, únicamente con el colofón que comprueba la fecha y la imprenta. Según Frank A. Domínguez, la persona que compiló el *Cancionero* pudo pensar que de entre todas las secciones del CG, la de *burlas* sería la más popular (“The *Cancionero de obras de burlas*” 57). De modo que se juntan las burlas de 11CG y 14CG, y se añade además un texto inédito conocido por *Carajicomedia*, “too short to print as a book and too long to print as a pamphlet” (70). Este último texto en particular parece haber tenido en mente a un público específicamente valenciano durante una época de poca censura (70). Según Domínguez, por lo menos alguno de sus autores debió haber sido valenciano dado el tipo de descripción detallada que ofrece de la ciudad y sus prostitutas. No existe ninguna evidencia de publicaciones posteriores de este texto en particular y la primera edición moderna del *Cancionero de burlas*, publicada en 1895, elimina convenientemente el texto de *Carajicomedia* (*Carajicomedia*, ed. de Domínguez 232).

A pesar de publicaciones importantes que concentran la atención en textos burlescos, como Michael Gerli (1994), Barbara F. Weissberger (1998), Denise Filios (2005), Frank Domínguez (2015), entre otros; textos como *Carajicomedia* se siguen estudiando al margen de la gama de discurso y géneros poéticos en la que surgen. Esta problemática impide reconocer debidamente el rol de los cancioneros en el florecimiento de géneros literarios que no solo son

diversos, sino revolucionarios y culturalmente radicales. Sobre este asunto, Weissberger observa: “*Cancionero* studies have given us a vivid example of scholarly resistance to taking seriously “low” genres and styles in a recent reenactment of the hundred-year-old debate ‘on the meaning of courtly love’ (Weissberger 222). Mientras especialistas como Alan Deyermond (1978), Keith Whinnom (1981), Alexander Parker (1985), Ian Macpherson (1985), Barbara Fulks (1989) reconocen la necesidad de estudiar “lo obsceno” en la poesía cancioneril para comprender completamente conceptos como el amor cortés, concuerdo con Weissberger en que esto aún no reconoce el valor real de la obscenidad en el lenguaje poético, perpetuando así “the cultural superiority of idealism over obscenity, of the ‘high’ over the ‘low’ (Weissberger 222). Sin contemplar aproximaciones materialistas al estudio de la lírica cancioneril, particularmente de poemas burlescos, reducimos el valor cultural de textos como a un mero juego de provocación e inocuidad poética.⁴⁹ Weissberger cambia el tono con el cual se había examinado lo que denomina el “estilo carnavalesco” de algunos textos cancioneriles, particularmente aquellos en los que la crítica ha empleado la dicotomía “alta/baja cultura” para llegar a un entendimiento más lúcido de los procesos históricos que atraviesa España y el resto de Europa del siglo XV a la modernidad. Weissberger llama el poema “a versatile treasure trove of grotesque realist discourse about the body poetic” debido a la insistencia en la representación del carácter y la

⁴⁹ Barbara Weissberger argues, “the resistance to bawdiness, for example, in Macpherson’s stated preference for poems in which the obscenity is less directly expressed, those in his view ‘designed not to offend, but to compliment the lady and to rejoice in an event of significance to both’ (1985, 62). Both in its masculinist assumption that the *cancionero* poems represent women’s experience in any way, much equally with men’s, and its valorization of gentility over obscenity, Macpherson upholds the cultural superiority of idealism over materialism, of the ‘high’ over the ‘low,’ and perpetuates the notion that characteristic ambiguity of courtly love lyric is just good clean fun” (222).

moral a través del cuerpo, a un punto en el que este tipo de representación adquiere preeminencia en el discurso. Como una parodia bastante gráfica y perspicaz del *Laberinto*, de Juan de Mena, *Carajicomedia* revierte la representación de la Reina Isabel como “the courtly beloved”, y usa un estilo menor para criticar radicalmente las dinámicas de poder que afectan la corte católica durante el cambio de siglo. A través de la parodia sexual, ninguno de los dos apartados que conforman *Carajicomedia* imita necesariamente los aspectos formales de *Laberinto*, sino los de la re-edición de Hernán Núñez, *Las Trezientas*. La versión readaptada se convierte en la referencia textual preferida de *Laberinto*, reproduciendo en sus páginas algunos de los cambios políticos y las tendencias literarias que afectan a España a principios del siglo XVI (Domínguez 10-11). Es, de hecho, una reinterpretación de *Laberinto*⁵⁰ dirigida a un nuevo público y una nueva realidad política. En su edición a *Carajicomedia*, Frank Domínguez documenta una rica historia de reciclaje en el medioevo español, particularmente de textos como *Laberinto*, cuyos “grand heroic themes and references to exemplars”, así como su lenguaje usualmente rebuscado e ininteligible, dieron paso a varias parodias (21). En este sentido, las características contrafactuales de *Carajicomedia* no son necesariamente nuevas. Sin embargo, el hecho de que haya circulado en un único cancionero impreso exclusivamente dedicado al escarnio constituye un momento inusual en la historia de la imprenta en España. A su vez, en su elemento paródico, corona una historia material singular que inicia con el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Su estilo burlesco y su impar historia de circulación impresa no la enajena de su precursor en la “alta cultura” poética. Por el contrario, la circulación y continua popularidad de *Laberinto de*

⁵⁰ Núñez observa en su prólogo: “Entonces vinieron a mis manos las *Trezientas coplas* que el famoso poeta Juan de Mena... la qual pensé sería cosa non inútil ni ingrata tomar trabajo de la interpreter” *Las trezientas*, 3.

Fortuna tiene una deuda de gratitud con *Carajicomedia* por expandir las posibilidades interpretativas del poema alegórico de Mena y darle a su vez publicidad.

Como una pieza poética contrafactual, el texto reproduce aspectos poéticos de *Las Trezientas*, pero subvierte nociones de nobleza y castidad que Mena exalta en su texto, presentando por su lado personajes tanto masculinos como femeninos que se manifiestan defectuosos e hiopersexualizados. Aunque en su forma métrica el poema es un reflejo bastante preciso de la edición de Núñez, cambia desde el inicio el peso conceptual de Mena, construyendo una figura autorial ficcional -Fray Bugeo Montesino- y añadiendo un prefacio burlesco en el que se mencionan tres figuras importantes, el compositor ficcional (Montesino), la fuente lírica (Juan de Mena), el también ficcional “patrón” del libro (Diego Fajardo), cuyos órganos sexuales protagonizan parte de la historia (29):

Síguese una especulativa obra intitulada *Carajicomedia*, compuesta por el Reverendo Padre Fray Bugeo Montesino, imitando el alto estilo de las Trescientas del famosísimo poeta Juan de Mena, dirigida al muy antiguo carajo del noble Diego Fajardo que en nuestros tiempos en gran lujuria floreció en la ciudad de Guadalajara, por cuyo fin sus lastimados cojones fueron llevados y trasladados en la romana ciudad, cuya vida y martirio la presente obra recuenta. (en Domínguez 358)

El prefacio ubica al texto en un espacio específico de la historia de circulación de *Laberinto*, dando crédito a *Las Trezientas* por el estilo empleado en la parodia.

La dedicatoria de *Carajicomedia*, sin embargo, es al falo de Fajardo, el protagonista, cuya historia en el poema posee una estructura hagiográfica únicamente en sus aspectos

formales. El personaje vive en tiempos difíciles y sufre una serie de sacrificios y mutilaciones corpóreas que le reservan un entierro sagrado. Como representación burlesca, se describe a Fajardo como un noble lujurioso cuyo martirio y mutilación consiste en el uso excesivo de sus órganos sexuales. A lo largo del texto, es el falo de Diego Fajardo y no su persona lo que adquiere preeminencia. Por otro lado, el poema presenta una imagen de la mujer no necesariamente liberadora. Barbara F. Weissberger y Linde M. Brocato (1999) observa cómo el poema presenta el apetito sexual femenino como un elemento corruptor que causa los infortunios del hombre. Donde Weissberger observa un ataque misógino directo contra la Reina Isabel, Brocato interpreta un ejemplo de difamación de la mujer en general: “If there is a point to this world, it is a misogynist and not a libertarian one: that women’s insatiable desire renders men impotent; that all and only women should be and want to be fucked; that women are capable of astounding corruption for the sake of sex and money” (349).

En términos de su hermenéutica material, el caso de la *Carajicomedia* es particular ya que no posee una relación directa conocida con otras piezas satíricas que circulan ampliamente durante esta época, como las Coplas de la panadera. Excepto, quizás, su público y el hecho de que haya circulado de forma misteriosa y heterodoxa, con solo una copia impresa conocida.

A modo de conclusión, se puede afirmar que la llegada de la imprenta a las metrópolis imperiales trajo consigo modalidades nuevas de ceremonialización de la vida cultural y política que se evidencia con el amplio consumo y la circulación expandida de materiales impresos. A medida que las grandes capitales culturales se convierten además en enclaves productores de literatura impresa, el diálogo intelectual y las nuevas perspectivas editoriales comienzan a responder a los discursos imperiales y castellanizantes de la corona católica. El proyecto editorial

del *Cancionero general*, al igual que su contraparte en durante el siglo XV -el *Cancionero de Baena*- sirve como enlace entre las preocupaciones literarias de dos siglos, dinastías políticas y tecnologías de la palabra escrita. Como se verá en el próximo capítulo, un análisis de la cultura de manuscritos como objeto del pasado durante el siglo XVI resulta limitante, ya que la globalización de la imprenta sirvió, entre otros aspectos, para fomentar una amplia circulación de textos manuscritos que aparecen compilados en cancioneros anónimos de procedencia imprecisa.

CAPÍTULO 3

COPLAS DE LA PANADERA: SÁTIRA SOCIAL Y LOS CANCIONEROS MANUSCRITOS DEL SIGLO XVI

3.1. Introducción

En este capítulo, analizo las *Coplas de la panadera*, un poema narrativo del siglo XV que aparece de forma manuscrita durante el siglo XVI y cuya historia de circulación continúa hasta el siglo XVII. El poema construye una contra-narrativa de la primera Batalla de Olmedo (1445), entre las fuerzas del rey Juan II de Castilla y las tropas de los infantes de Aragón (Juan de Navarra, Alfonso V de Aragón y Enrique de Aragón).⁵¹ Finalizando en una victoria para la corona de Castilla y con la muerte de Enrique de Aragón, entre otras consecuencias políticas, la batalla solidifica el poder centralizador de la corte castellana en la Península, y ayuda a ensalzar el prestigio del Condestable Álvaro de Luna, cuyas proezas militares y lealtad a Castilla aparecen por escrito en varias crónicas del momento.

La narradora del poema es una panadera, una figura altamente performativa y fluida, con la cual los lectores y públicos medievales y de la temprana modernidad estaban familiarizados debido a sus asociaciones con espacios públicos, la narración oral y la prostitución.⁵² Algunas versiones del poema culminan cada estrofa con la frase “Di panadera”, lo cual puede hacer

⁵¹ Para estudios esenciales sobre las tensiones políticas entre las cortes Trastámara de Castilla y Aragón, ver Canellas López y Vicens Vives (1966), Benito Ruano (1952, 1961), Zurita (1562), Ryder (1992), Aubrun (1951), Rubió i Balaguer (1984), Martín Padilla (1998).

⁵² Para un estudio sobre la performatividad del personaje de la panadera durante la baja Edad Media, ver Denise Filios (2005), “Negotiating Worth and Selling Sex: *Panaderas* as Marketplace Orators” (pp. 83-128).

referencia a los aspectos orales de la trasmisión del texto, y enfatiza la relación entre el lenguaje hablado y el performance del que son herederas varias formas poéticas cancioneriles. Además de su lectura, difusión y preservación paralela a materiales impresos, este tipo de texto narrativo se pudo haber transmitido de forma oral y bajo censura. La crítica Paola Elia (1982) se sirve de este dato para describir “la contaminación que comporta la memorización de versos y de estrofas y la innovación” (51).⁵³ En el acto performativo de “dezir”, la panadera construye una contra-narrativa que, como se explorará, banaliza historias formales de la batalla, cuestionando su legitimidad y burlándose de los aspectos físicos y el carácter de casi todos los participantes en el conflicto, hombres todos, pertenecientes a la clase aristocrática. En la versión histórica de la panadera, ambos bandos son perdedores.

Al igual que otros textos anónimos y satíricos del momento, como las *Coplas de Mingo Revulgo*⁵⁴ y las *Coplas del Provincial*⁵⁵, que igualmente circularon en forma manuscrita e impresa, las *Coplas de la panadera* parodian explícitamente las narrativas históricas

⁵³ Elia concluye que la versión del texto que aparece en el *Pequeño cancionero* (ms. 3788, BNE) es la más antigua y la menos alterada por los copistas (p. 51).

⁵⁴ Sobre la posible autoría de las *Coplas de Mingo Revulgo*, ver Rodríguez Puértolas (1965), donde el autor se inclina por fray Íñigo de Mendoza como posible autor basándose en las similitudes temáticas y de estilo entre *Coplas* y la *Vita Christi*, ambos textos compilados durante la segunda mitad del siglo XV en el *Cancionero de la Colombina* (ms 7-I-28, Catedral Metropolitana de Sevilla). En este cancionero, las *Coplas* aparecen tituladas *Bucólica que fizo un frayle*. Dicho “frayle”, según Rodríguez Puértolas, no puede ser otro que fray Íñigo de Mendoza (c. 1422-c. 1492) (p. 514), poeta y cura franciscano protegido de la Reina Isabel.

⁵⁵ Las *Coplas del Provincial* han sido atribuidas a varios autores de la segunda mitad del siglo XV: el glosista de las *Coplas de Mingo Revulgo*, Hernando del Pulgar, también Alonso de Palencia, Antonio de Montoro, Hurtado de Mendoza, entre otros. Ver Ciceri (1975) y Rodríguez Puértolas (1968, 1984) para apuntes detallados sobre las discusiones en cuanto a la autoría de este texto polémico.

hegemónicas y proveen representaciones alternativas de eventos históricos. Estos textos son representativos de tendencias que afectan a los lectores de una época marcada por la producción y el consumo simultáneo de libros manuscritos e impresos.⁵⁶ A su vez, dichos poemas circulan bajo una presión creciente por parte de la Inquisición para contener y reprimir actividades intelectuales que pudieran representar o alentar la disidencia política o religiosa. Desde su heterodoxia, las composiciones de este género ofrecen un acercamiento al lugar que ocupan figuras populares y minorías sociales en el acervo cancioneril, cuyas voces llevan la narración.

Al igual que la narradora de las *Coplas de la panadera*, cuya crítica mordaz a los hombres nobles contendientes de la Batalla de Olmedo desestabiliza de forma irremediable la historicidad del evento bélico, Mingo Revulgo, un pastor, emplea la alegoría en sus coplas para criticar la pérdida de las virtudes cristianas bajo el reinado de Enrique IV y los abusos de la nobleza contra los campesinos. Del mismo modo, las *Coplas del Provincial* critican la honra de varias figuras prominentes de la corte de Enrique IV, apelando al insulto y a la vulgaridad y en algunas estrofillas al antisemitismo y la misoginia. En todos los casos, los poemas ofrecen una caracterización desestabilizadora de las élites, proyectando abiertamente mensajes de insolencia, repudio e inconformidad. El anonimato o la ambigüedad de autor confiere a los textos un sentido de liminalidad que permite identificar fisuras en el aparente hermetismo de la corte Trastámara. A pesar de emplear elementos populares como vehículos narrativos, todos estos poemas fueron probablemente escritos por poetas consagrados dentro de los mismos círculos cortesanos que atacan. Aunque bajo justificable censura debido a su naturaleza heterodoxa, y por su fácil

⁵⁶ Ver Capítulo 2 de esta disertación.

adaptabilidad a los contextos sociopolíticos de las subsecuentes cortes en la sucesión Trastámara, estos textos circularon ampliamente en forma manuscrita, dejando amplia evidencia de la versatilidad de libro material durante los siglos XV y XVI.

3.2. Breve historia material de las *Coplas*: entre el error y la innovación

Debido a su alta capacidad de adaptación a las crecientes posibilidades materiales de fabricación y circulación, la popularidad que las *Coplas de la panadera* habían alcanzado durante el siglo XVI no menguó a lo largo del XVII, del cual también provienen algunas versiones. En su edición crítica del poema, Paola Elia identifica dos tradiciones en los manuscritos conservados, y se basa para ello en divergencias estructurales entre las diferentes versiones. El número de estrofas, por ejemplo, fluctúa entre 44 y 47, y se observa una serie de alteraciones textuales, “errores e innovaciones” efectuados en épocas diferentes que se verán a continuación (46).

Primera tradición

1. *The British Library Cancionero*, British Library, London, ms. Add. 9939, s. XVI.
2. *Cancionero de Gallardo*, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 3993, s. XVI. [*Coplas de Ay Panadera*].
3. *Pequeño Cancionero*, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 3788, s. XVI. [*Coplas de ¡Ay Panadera!*].

Segunda tradición

1. *Poesías Varias*, Biblioteca del Palacio Real, Madrid, ms. 617, s. XVI. [*Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la panadera*].
2. *Linajes de Lourten*, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 10475, s. XVII. [*Coplas que llaman la Panadera sobre la Batalla de Olmedo. La C. significa la Parte de Castillo, la A la de Aragon*].
3. *Papeles Varios*, The Hispanic Society of America, New York, ms. B-2347, s. XVII-s. XVIII. [*Coplas de la batalla que tubo el Rey Juan el Segundo año de 1445 con los ynfantes de Aragon y algunos grandes de Castilla cerca de holmedo van glosando di panadera*].

3 de las 4 versiones pertenecientes al siglo XVI solo aparecen con 44 de las 47 estrofas originales (46 más la redondilla adicional), y además contienen, corroborando el análisis de Elia, los mismos “errores, variantes e innovaciones”, a diferencia del segundo grupo, cuyas variantes se inclinan a una audiencia moderna, del siglo XVII (46).

A pesar de ser bien conocido en el debate académico, la discusión sobre *Coplas de la panadera* se ha enfocado históricamente en sus orígenes ambiguos, su autoría, o la validación de una posible *editio princeps* del texto. Aun con su alta performatividad y su amplia circulación entre lectores de la baja edad media y la temprana modernidad, se ha hecho muy poco énfasis en su historia material. La edición y análisis codicológico de Paola Elia, publicada en 1969, constituyen el intento más relevante de analizar las diferentes versiones conservadas del texto y

sus variantes a través de los diferentes manuscritos.⁵⁷

El estudio del performance en la tradición cancioneril, en la intersección entre la cultura material y el análisis textual, permite un mejor entendimiento de los procesos de “crisis y cambio” que atraviesa España durante el medioevo tardío y los inicios de la temprana modernidad.⁵⁸ Como ejemplifica el segmento de “Burlas” del *Cancionero general*, gran parte de los textos compilados, independientemente de las razones por las que fueron incluidos, apuntan a una historia material que conecta ansiedades pasadas y presentes, conflictos socioculturales, diatribas intelectuales, y avances tecnológicos en la producción de libros. Historiadores de la edad media y temprana modernidad españolas han indicado cómo escritores y lectores del siglo XVI no sentían que su realidad política se encontraba completamente dissociada de los varios conflictos ocurridos durante los siglos XIV y XV; y como, además, lidiaban con las complejidades de su tiempo proyectándose hacia el futuro de Castilla. La participación en la literatura de forma colaborativa, entre diferentes generaciones y en varios géneros literarios se

⁵⁷ Ver edición crítica actualizada y expandida en el Anexo a esta disertación.

⁵⁸ Michael Gerli (1994) emplea la frase en su estudio preliminar a la poesía de cancionero: “Crisis y cambio: el marco político y social de la poesía cancioneril”. Gerli enmarca los orígenes sociopolíticos de la tradición a la serie de conflictos que inician a mediados del siglo XIV, con la conquista de casi todos los antiguos territorios musulmanes excepto el reino de Granada, y la gradual centralización del poder sobre la península por parte de la corona de Castilla. Con la muerte de Alfonso XI en 1349, y la subsecuente coronación de Pedro I (1350-1369), los ánimos de centralización se hicieron más evidentes, exacerbando las tensiones con la nobleza. En 1369, Pedro I es asesinado bajo las órdenes de su hermano, Enrique de Trastámara, con lo cual las tensiones y el conflicto entre las autoridades y la nobleza pasaron a ser el común denominador de la política española durante los próximos dos siglos (5). Gerli observa:

La historia de Castilla en el siglo XV es, hasta la unión con Aragón en 1479, un perpetuo conflicto entre los intereses de la oligarquía aristocrática y las iniciativas de los reyes para recuperar su preeminencia. El resultado es, pues, la lucha intestina, la inseguridad, y la inestabilidad continua. (5-6)

hace posible en gran medida por la fiebre compilatoria insertada en las cortes a partir de la circulación y popularidad de los cancioneros. Mientras los primeros cancioneros incunables e incluso las primeras ediciones del *Cancionero general* (Valencia 1511, 1514; Toledo 1517, 1520, 1527; Sevilla 1535, 1540) -todas impresas- demuestran la influencia de técnicas cuatrocentistas asociadas con la cultura manuscrita, durante el mismo periodo se observa una amplia producción y circulación de manuscritos cuyos patrones de transmisión presentan influencias marcadas de la propagación masiva asociada con la imprenta.⁵⁹ Ejemplos de estos libros poco convencionales son el *Cancionero de Gallardo* y el *Pequeño cancionero*, cuyas fechas precisas de composición se desconocen, pero sus historias de circulación parecen haber iniciado durante las primeras décadas del siglo XVI.

Un breve análisis codicológico puede servir para diferenciar estas compilaciones de otros cancioneros. La caligrafía revela que copistas no profesionales realizaron la labor, y que los poemas no siguen un patrón sistemático o cronológico. Ninguno de los libros presenta estructuras similares a los cancioneros más conocidos hasta el momento, manuscritos o impresos. Por ejemplo, ninguno se asocia a autores-compiladores o centros cortesanos específicos.⁶⁰ El

⁵⁹ Ediciones del *Cancionero general* posteriores a 1511, particularmente aquellas impresas en Amberes, poseen características normalmente asociadas con la imprenta de la temprana modernidad.

⁶⁰ Para la estructura y la organización de los cancioneros, ver Sylvia Huot (1987), Vicenç Beltran Pepió (1998a, 1998b), Michael Gerli (1994), Marisa Galvez (2012). Sobre la flexibilidad de la estructura de los cancioneros españoles, Galvez observa:

In most cases, compilers organize texts under poets and lyric genres. But even in the most representative cancioneros such as the *Estúñiga* or the *Palacio*, there is no consistent application of these organizing principles. Within these categories, different lyric forms are often grouped under one poet, such as the *pregunta/respuesta*, which may include a series of poets or several lyric forms under one poet. These principles of organization

Cancionero de Gallardo adquiere su nombre de catálogo actual a partir de uno de sus bibliógrafos y dueños modernos, Bartolomé José Gallardo (1776-1852), y la mayoría de sus textos compilados, como afirma el propio Gallardo (ver fig. 1), constituyen piezas inéditas, anónimas, y de escasa conexión con cancioneros anteriores (siglo XV). Los textos, sin embargo, coinciden con algunos poemas publicados en la primera edición del *Cancionero general*, lo que ha impulsado a varios críticos a afirmar que el *Cancionero de Gallardo* se pudo haber publicado poco después de 1511.⁶¹ Estos libros específicos no parecen haberse compilados con intención de acumular textos literarios; no siguen ninguna tendencia organizacional conocida (temática, autoral, de género); y no son representativas de empresas literarias con intenciones canónicas. Sugiero que estos cancioneros responden a necesidades más inmediatas, acaso políticas, de participación e intercambio intelectual, semejante a la *miscelánea* durante la baja Edad Media, en la cual se encuadernaban en un mismo libro obras o folios diferentes y en ocasiones sin relación temática alguna. Arthur Bahr propone el término “miscellany” como la forma más “práctica” de catalogar este tipo de manuscrito: “a complex assemblage of textual parts that does not obligingly present readers with a clear program or straightforward purpose, and which different

represent an important change in the memorial aspect of the songbook tradition: the compilers of the cancioneros must collate more heterogeneous lyric forms ... Cancioneros transmit a more complex situation of collective poetic activity than earlier songbook traditions and reflect the efforts of compilers to create loose constellations of topics, themes, and genres. (189)

⁶¹ De acuerdo con José María Azáceta (1962) y Carlos Valderrama Andrade (1964), sus rasgos en común más relevantes son sus estilos poéticos similares. En su reseña sobre la edición crítica de Azáceta, Valderrama Andrade observa: “Con relación al *Cancionero general de Hernando del Castillo* hay que decir que, aunque figuran piezas comunes en ambos, lo que en realidad los une es el espíritu y el lenguaje usado, que se reflejan claramente en el fondo y la forma de las composiciones” (169).

readers are therefore likely to perceive in meaningfully different ways (182).

Editores de obras como el *Cancionero de Gallardo* pudieron preocuparse por establecer y preservar material literario que, aunque en circulación, podría eventualmente desaparecer. Como se verá en las próximas páginas, la evidencia material revela que en la misma medida en que los copistas se interesan particularmente en la reproducción de parodia social, textos anónimos, y contrafacta -réplicas formales de textos que cambian o subvierten significativamente el mensaje original.⁶² También los lectores, cuyas notas marginales y glosas no han sido estudiadas lo suficiente, muestran interés por estos materiales, dejando sus huellas interpretativas y añadiendo complejidad a las historias textuales y especulaciones autoriales de la época. En el siglo XVI, mientras la política imperial recrudece sus mecanismos de censura contra las publicaciones impresas, y las regulaciones con respecto a los derechos de autor se afianzan, los cancioneros considerados de poco valor -de contenido subversivo, usualmente elaborado por manos no profesionales, y generalmente ignorados por la investigación académica contemporánea- se convierten en símbolos del placer privado por la lectura, de ingenio tecnológico y de libertad intelectual. De modo que el anonimato, el no convencionalismo y la adaptación textual pasan a ser estimulantes para la creatividad, el acceso a la literatura y el disentimiento político.

⁶² Empleo el término siguiendo a Frank Domínguez (2015) en su edición magistral de la *Carajicomedia*. El editor observa que este importante texto satírico continúa “a long tradition of remade texts that can be more accurately described as ‘contrafacta,’ as they reproduce previous works, their rhyme and meter for instance, but change or parody signification. “‘Contrafacta,’ in fact, transcend linguistic, formal, or cultural boundaries” (21).

3.3. Del texto al libro

Ejemplos de textos representativos de preocupaciones sociales, como las luchas de clase, el género sexual, la intolerancia religiosa, entre otras, son numerosos en las tradiciones literarias de la baja edad media y la temprana modernidad. Se puede encontrar amplia evidencia de ello en el corpus de cancioneros con los que contamos hoy. Expresiones de abyección por medio de la disensión directa, la sátira, la poesía burlesca, la obscenidad, permean virtualmente toda la actividad literaria del momento y casi todos los géneros cultivados.⁶³

Como se ha observado en las páginas anteriores, la crítica social es un aspecto importante en la literatura de cancionero, y los mecanismos de denuncia empleados casi siempre incluyen imágenes o recursos retóricos de objetivación la moral, la conducta y el cuerpo humanos. El miedo, por ejemplo, se describe con frecuencia por medio del lenguaje escatológico; las mujeres son comúnmente representadas con una predisposición para la corrupción o como objetos de deseo; en referencia a los musulmanes y los judíos conversos, se exageran sus aspectos físicos supuestamente distintivos y sus indumentarias como muestras de bajeza o pobreza de carácter. La deshumanización se expresa además a través de comparaciones con animales, de acusaciones de carácter sexual (sodomía, prostitución, enfermedades) (Scholberg 11).⁶⁴ Estas acusaciones no

⁶³ Abjection, taking form of marginal objects opposing a normative (Kristeva, 1988, “Approaching Abjection”, Powers of Horror, Columbia University Press, 1-31).

⁶⁴ La larga tradición de literatura misógina se representa ampliamente en los textos cancioneriles. En los Capítulos 1 y 2 de esta disertación me refiero a algunos de los ejemplos más significativos del debate sobre las mujeres, que se profundizó en los círculos intelectuales europeos durante los siglos XV y XVI. Kenneth R. Scholberg llama a este debate “literature of attack”, y conecta los discursos misóginos medievales con las tradiciones clásicas y cristianas, con los discursos de las tradiciones galaico-portuguesas y catalanas de los siglos XIII y XIV principalmente (*Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI* 11).

eran exclusivas de textos expresamente dedicados a la difamación de mujeres o de minorías religiosas, las composiciones literarias políticamente subversivas emplean a menudo los mismos elementos (el insulto, la misoginia, el antisemitismo, por ejemplo) para expresar descontento o frustración ante la realidad social imperante.⁶⁵ La poesía altamente estilizada podía expresar disensión de forma encubierta, o podía, siguiendo convenciones formales de la composición, adoptar elementos marcadamente francos y transgresores, empleando los que Pierre Bourdieu reconoce como “the linguistic or cultural low” en la composición. El supuesto lenguaje del sujeto dominado se emplea para denunciar, de forma selectiva, fracturas en el orden social (92-93).⁶⁶ Tal y como sucede en gran parte de los poemas correspondientes a la sección de burlas del *Cancionero general*, un poema individual puede, a través de la representación simbólica de la bajeza humana, criticar la corrupción imperial (Weissberger, “Anxious Masculinities”). De modo que, la representación de la materialidad y la objetivación de la condición humana, reflejan las ansiedades sociales del momento y, por tanto, se convierten en una respuesta directa a los cambios culturales y la crisis política.

Al mismo tiempo, el manuscrito, debido a su composición, su estructura, las diferentes manos involucradas en su producción (autor, compilador, escriba, impresor, bibliógrafo, etc), y

⁶⁵ Para un análisis comprensivo de la literatura satírica y subversiva en el medioevo español, ver Rodríguez-Puértolas (1968), Scholberg (1971, 1980), y Pérez-Romero (2005).

⁶⁶ Bourdieu se refiere específicamente al lenguaje de “dominated speakers”. Sin embargo, comentario es útil para hablar sobre la apropiación de formas líricas populares o consideradas marginales por parte de los poetas cortesanos. Bourdieu observa como “speech forms which are universally relegated to the negative category of ‘popular speech’”, al ser apropiadas con el fin de subvertir formas literarias normativas, terminan perpetuando relaciones de poder dominantes (93).

sus textos, son objetos cuyas cualidades denotan el capital cultural y social de los individuos o instituciones que los manipulan. Estos pueden además ofrecer pistas sobre sus contenidos a partir de su apariencia física, su encuadernación, su composición material. Al igual que en la actividad literaria contemporánea, el primer elemento del libro al que se enfrentan los lectores durante los siglos XV y XVI, es su materialidad. A partir de este contacto, los lectores pueden enjuiciar el valor del libro y sus contenidos, y formar parte de una red de tenencia e intercambio intelectual. Los cancioneros no estaban exentos de esta dinámica, y debido a su heterogeneidad tanto material como textual, cualquier intento de clasificación genera otra serie de preguntas con respecto a su valor cultural e histórico. ¿Podría una aproximación materialista al estudio de textos cancioneriles como las *Coplas de la panadera* llevarnos a una mejor comprensión de los lectores y sus redes de tenencia durante la expansión imperial?

3.4. La materialidad de la representación

Una aproximación material a la producción literaria nos ayuda a comprender mejor la forma en la que los lectores de textos cancioneriles consumen y responden a la representación literaria. Sin embargo, siguiendo a Catherine Richardson, un análisis basado simplemente en “written documents that describe objects rather than the objects themselves” continúa siendo una práctica reduccionista,

Historians might be seen as starting from a position of absence then –the things on which they work are “on the other” side of language, embodied and mediated by historical subjects’ sense of appropriate words in which to describe them. But whereas the object

might be absent, the document writer's choices give access to contemporary processes of evaluation and interpretation. Historians may not have things, but they are able to access evidence of attitudes towards them, feelings about them and, therefore, their social and cultural meanings and functions. Such evidence is not easy to interpret. If historians are to do justice to linguistic subtleties, they need to be savvy about how language works and how it might relate to experience, of which materiality is such a crucial aspect. (43)

El escrutinio inicia entonces “at the moments when books are written and read” (43), las diferentes fases de construcción del libro material; pasa por el “linguistic choice” y el “ordering” (44), cuya visualización es particularmente relevante en la elaboración de las rúbricas, los índices, las listas e inventarios, los textos dialogados; y se extiende hacia las varias representaciones de objetos y formas a través del lenguaje, la textualidad. ¿Qué propósitos cumple cada una de estas fases de la materialidad de los libros, tanto en el ámbito literario como en su contexto histórico? ¿Qué piden de su público objetivo y qué provocan en los lectores?

Una lectura más detallada de las *Coplas de la panadera* permite responder a estas preguntas. En la versión oficial más importante de la Batalla de Olmedo, la *Crónica de Álvaro de Luna: Condestable de los reynos de Castilla y de León*, el cronista ennoblece la victoria de las fuerzas de Castilla contra el bando aragonés. Don Álvaro de Luna, el valido del rey Juan II y usualmente llamado el Condestable, dedica una generosa porción de su texto a listar epítetos nobles para él mismo y para el ejército del rey. Les llama, por ejemplo, “esforzados caballeros, buenos parientes e firmes amigos, é criados leales, é compañeros fieles” (en Flores 144). Luego enaltece la preparación y tecnología militares de las fuerzas, las cuales salen al campo “apuestamente armados” y “muy ricamente guarnidos” (145). Estos pasajes, el noble espíritu y la

valentía de los soldados se relaciona directamente al valor material de su vestimentas, ornamentos y parafernalia militar.

La versión caricaturesca de las *Coplas*, sin embargo, invalida casi por completo tal grandeza. En su crónica, Álvaro de Luna culpa al bando opuesto, “los de Olmedo” de haber dado motivo para la batalla. Según el cronista, las tropas de los Infantes de Aragón atacan por sorpresa al príncipe don Enrique de Castilla mientras este daba un paseo a caballo cerca del área en disputa. Sin embargo, en la primera estrofa de las *Coplas*, la voz de la panadera describe el comienzo de la trifulca como una maniobra deliberada e irresponsable del propio príncipe, quien iba en busca de “algún buen pique/ para su espada ropera” (8-9). De igual manera, la retirada que, de acuerdo con el Condestable, constituye una decisión táctica, posee una explicación mucho más objetiva y comprensible en las *Coplas*. Desde la perspectiva de la panadera, el repliegue es el único resultado posible de este primer encuentro, ya que los soldados que acompañan al príncipe en ese momento no pueden competir con la “gran campaña” de los Infantes (11). En su versión de los hechos, la panadera describe dos ejércitos decadentes, formados por hombres de muy poco o ningún valor, físicamente distorsionados por un miedo “femenino” y por su incapacidad de actuar ante el peligro de la guerra. A través de las estrofas, se introducen varios personajes históricos también mencionados en las crónicas oficiales de la batalla. En casi todos los casos, la mordacidad de la panadera es inevitable; la “noble gente guerrera” no es más que un puñado de cobardes e individuos atolondrados, cuya única causa es salvar su propio pellejo (22).

Las referencias peyorativas a miembros de ambos bandos del conflicto se mueven desde las bromas más sencillas hasta los insultos más graves, relacionando la degradación moral y falta

de coraje con expresiones corporales, en general de naturaleza escatológica. El énfasis en las secreciones biológicas producidas por la degeneración y destrucción del honor contrasta de forma evidente con la descripción de Álvaro de Luna, y su énfasis en las perlas, brocados, vestimentas e invenciones que traen puestos los nobles guerreros, y que denotan su estima social dentro de la corte de Juan II.

Por ejemplo, en referencia arzobispo de Toledo, un aristócrata nombrado Alonso Carrillo, la voz de la panadera reproduce su miedo ante el movimiento constante de las tropas:

Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüenza
estar, aunque con vergüenza,
junto con la cobijera,
más tan gran pavor cogiera
en ver fuir labradores
que a los sus paños menores
fue menester lavandera.

Di panadera. (51-59)

La narradora representa el miedo que afecta a los contendientes describiendo sus cuerpos en decadencia, y enumera los diversos métodos que emplean varios de los personajes para escapar de la batalla e incumplir con sus obligaciones militares. Uno a uno, casi todos los participantes de la batalla escapan, se esconden, o se desvanecen en el medio natural que les rodea.

La autora Nilda Guglielme habla sobre el potencial de la sátira para representar la

debilidad moral y de carácter a través del uso de “formas primitivas del insulto”, como transformaciones corpóreas, comparaciones con animales o bestias y el lenguaje escatológico (468). A lo largo del poema se observan otros ejemplos de nobles participantes en la batalla reaccionando físicamente al miedo y en los que la narradora se burla de nociones medievales de nobleza, masculinidad, poder y autenticidad histórica. Por ejemplo, la voz de la panadera habla sobre “la lengua brava e parlera/ y el corazón alfeñique” de Rodrigo Manrique de Lara (70-71), el comendador de Segura de la Frontera,⁶⁷ quien evade sus obligaciones y se escapa rápidamente de la batalla. La narradora menciona además “el velloso vientre y lomo como osa colmenera” de Ruy Díaz de Mendoza, el asistente principal del rey Juan II, y llama a Fernando de Rojas, Magistrado de Castilla, gárrulo y “de miedo muy amarillo” (84). Los insultos y la lista de figuras históricas continúan a lo largo de casi todas las estrofas del poema, y la particularidad de que estos insultos ataquen a figuras en ambos lados del conflicto ha generado discusiones sobre la procedencia del autor y su público objetivo.⁶⁸

En el resto de este capítulo no me concentro necesariamente en disquisiciones sobre la autoría del poema, sino en preguntas relacionadas con la recepción del texto, sus lectores y el tipo de negociación de sentido que se desarrolla durante el proceso de lectura. Analizando casi todas las versiones preservadas de las *Coplas*, nos enfrentamos a un texto material fluido en el cual el lenguaje poético y la materialidad continuamente negocian el significado de la obra. En

⁶⁷ I conde de Paredes de Nava (1406-1476), hermano del poeta Gómez Manrique y padre de Jorge Manrique. Rodrigo Manrique se puso de lado de los Infantes de Aragón durante el conflicto contra Juan II de Castilla y profesó una enemistad contra Álvaro de Luna.

⁶⁸ Ver Prólogo a la edición de Romano García, pp. 9-13.

este sentido, una revisión de las glosas, los “errores”, las adiciones, es tan relevante como nuestro análisis filológico del lenguaje poético.

3.5. El poema vivo

La cultura de manuscrito es, por definición, colectiva y fluida, y sus características más significativas son la inestabilidad y la adaptación. Al analizar el poema como un ejemplo de *variance*,⁶⁹ se observa en las diferentes versiones de las *Coplas* huellas de un proceso creativo continuo, más que una simple práctica de reproducción o copia. Cerquiglioni ve este proceso la naturaleza “variable” de la cultura del manuscrito, y observa:

In the Middle Ages the literary work was a variable. The effect of the vernacular’s joyful appropriation of the signifying nature suited to the written word was the widespread and abundant enjoyment of the privilege of writing. Occasionally, the fact that one hand was the first was probably less important than this continual rewriting of a work that belonged to whoever prepared it and gave it form once again. (*In Praise of the Variant* 33).

La explicación siguiente de Stephen G. Nichols argumenta este proceso de forma elocuente:

it is evident that philological practices that have treated the manuscript from the perspective of text and language alone have seriously neglected the important supplements that were part and parcel of medieval text production: visual images and annotation of various forms (rubrics, “captions,” glosses, and interpolations).

⁶⁹ Ver Introducción a esta disertación, sección: “Elogio de la variante”.

The medieval folio was not raw material for text editors and art historians working separately. It contained the work of different artists or artisans –poet, scribe, illuminator, rubricator, commentator- who projected collective social attitudes as well as interartistic rivalries onto the parchment. (Nichols 7)

Desde una perspectiva contemporánea, la noción de *la variance* permite nuevas formas de relación crítica con los textos. En vez de concentrar nuestros esfuerzos, por ejemplo, en los orígenes y posibles intenciones del autor del texto, podemos concentrarnos en los espacios de “potential representations” que, en palabras de Stephen G. Nichols, se hallan en “the interstices, in the form of interventions in the text made up of interpolations of visual and verbal insertions” (8). Aunque Cerquiglini se refiere específicamente a la cultura de manuscrito en la Edad Media, y Nichols a los manuscritos iluminados, sus observaciones poseen sentido aplicadas a manuscritos del siglo XVI, en particular aquellos que compilan textos de procedencia medieval.

Las investigaciones recientes sobre cancioneros castellanos han estudiado la variación en los manuscritos, especialmente aquellos de particular estima en círculos literarios cortesanos y cuyas prácticas de préstamo y alteración textuales son más numerosas y evidentes. El masivo Catálogo-Índice de poesía cancioneril de Brian Dutton, continuado por Dorothy Severin, identifica un alto número de variaciones y enmiendas en versiones de textos poéticos que aparecen en diferentes cancioneros. Sin embargo, la misma práctica en antologías más heterodoxas, como aquellas en las que aparecen las *Coplas*, no ha sido estudiada.

Paola Elia (1982) y Frank Domínguez (1987), identifican algunas de las alteraciones que, por razones diversas, develan un “documento vivo” (Domínguez 83), que se presta a un número

variado de interpretaciones. Algunas de estas razones tienen que ver con cuestiones de atribución de auto, algunas de ellas documentadas en las distintas versiones del poema. Otras tienen que ver con las continuas iteraciones del poema. La versión que aparece en el *Pequeño cancionero*, por ejemplo, reproduce una versión “mutilada” del poema, en la que no se incluye la redondilla inicial con las voces del público pidiendo a la panadera su versión de la Batalla de Olmedo:

Panadera, soldadera

Que vendes pan de barato,

Cuéntanos algún rebato

Que te aconteció en la Vera.

Di, Panadera. (1-5)

Esta y otras estrofas aparecen en manuscritos posteriores, donde la ambigüedad de los personajes históricos expuestos pasa a ser un tema de discusión en las márgenes del texto.

Se añaden dos estrofas finales en las cuales los adversarios políticos Juan de Mena⁷⁰ y el Mariscal Ortiz de Zúñiga se atacan mutuamente. Juan de Mena, cronista real de Juan II de Castilla y uno de los poetas cortesanos más notorios del siglo XV español, calumnia la estatura social y el intelecto de Ortiz de Zúñiga:

Joan de Mena al Mariscal Iñigo Ortiz por que se pensó que el havia echo estas coplas

Iñigo no Mariscal

Capitan de la porquera

⁷⁰ En varias ocasiones la crítica ha atribuido las *Coplas* a la pluma de Juan de Mena, parcialmente debido a estas últimas estrofas de las versiones correspondientes al siglo XVII.

mas libiano que sendal

ni que flor de encordadera

Mal dices que con dentera

á quien merece corona

Otros ponen la persona

Vos parlais de talanquera. (en Domínguez 1987, 98)

El subtítulo presenta el dilema de la autoría del texto que parece ocupar a sus lectores durante el siglo XVI y principios del XVII. Aunque los expertos están de acuerdo en que los manuscritos en los que aparecen estas dos últimas estrofas atribuyen la composición de las *Coplas* a un autor en el bando castellano, parece posible que el texto sea de hecho navarro si se tiene en cuenta que a los personajes castellanos igualmente se les representa de forma negativa en la narración. Por otro lado, el Mariscal es identificado en algunas versiones como Íñigo Ortiz de Zúñiga, Mariscal de Castilla, y en otras como Mosés López de Angulo, Mariscal de Navarra (Domínguez 82). El mariscal responde a Juan de Mena con ofensas antisemitas y referencias bíblicas comúnmente empleadas para ofender a los judíos conversos, como la participación en la muerte de Cristo, la liberación de Barrabás, y la historia del profeta Jonás. Como se ha visto en capítulos anteriores, este tipo de ataque es un tropo común en la literatura de cancionero.

Respuesta

Anme dicho Juan de Mena

que en coplas mal me tratastes

pues yo juro al que matastes
que no os me vayais sin pena
Salvo si lo desordena
por punto de Baraba
Aquel que libró a Jona
del vientre de la ballena. (98)

Los interlocutores rivales no solo intercambian insultos, además reclaman la autoría del poema, y asumen una posición ideológica con respecto a los eventos históricos que inspiran la pieza. Este diálogo final, en el que algún escriba o lector de la temprana modernidad atribuye su escritura a autores conocidos del siglo XV a través de una argumentación imaginada, demuestra cómo este tipo de sátiras anónimas eran ideales para imaginar eventos del pasado y posicionarse ideológicamente ante ellos.

Por otro lado, algunas versiones del poema contienen glosas en las cuales los anotadores intentan dar validez histórica a sus personajes (*Cancionero de Gallardo, Varios*). En ocasiones, quizás por error, las anotaciones añaden los nombres de los personajes en lugar de sus títulos de prestigio, y el efecto es desconcertante para el lector. Por ejemplo, el “perlado de Toledo” en las *Coplas* sufre las críticas obscenas de la panadera, y su título eclesial se convierte en su marca de deshonor. Sin embargo, la entidad paratextual lo identifica como Alonso de Carrillo, con lo cual su memoria es humanizada nuevamente. Esto sirve para validar su participación en la batalla y, al mismo tiempo, contradecir la interpretación de la voz de la panadera. El prelado de Toledo es un personaje ficticio, el noble Alonso de Carrillo no.

Este interés en señalar autenticidad histórica se explica siguiendo el análisis de Lee Patterson sobre aquello que “el lector moderno no puede evadir” en su negociación del pasado. “The amount of interpretation that is required to recover the act of interpretation itself: far from bearing its meaning on its face, this instance of medieval reading requires extensive and careful ministrations to reveal its significance” (116). Como una contra-narrativa de las crónicas oficiales de la Batalla de Olmedo, una crítica social y un archivo en proceso de construcción constante, las *Coplas* simbolizan las profundas negociaciones de significado que se llevan a cabo durante casi tres siglos de popularidad, circulación, y lectura. ¿Por qué circula el poema casi exclusivamente en forma manuscrita durante la época de normalización de la imprenta? ¿Por qué algunos de sus aspectos orales, como la frase *Di panadera* al final de cada estrofa, o el diálogo final, solo aparecen en las versiones más modernas? Como revela la evidencia, los lectores de los siglos XVI y XVII tienen una preocupación genuina por la historicidad de estos versos irreverentes como un modo de dañar la reputación de sus oponentes políticos, o una manera de redimir el nombre familiar, enlodado por las acusaciones de la panadera.

Estudios contemporáneos sobre interpretación nos han servido para hipotetizar sobre la significación de textos basándonos en su construcción semiótica. La semiótica, sin embargo, no produce significado por sí sola, aunque sirve para entender cuán necesarias resultan la fluidez y la ambigüedad en cualquier proceso creativo. Es en esta instancia donde se producen al unísono las ideas y la cultura material. Como lectores, solo podemos interpretar signos que nos llegan a través de espacios y artefactos materiales a nuestra disposición. Según Umberto Eco, la

significación se produce gracias a la interpretación.⁷¹ Eco distingue entre los agentes que tradicionalmente funcionan como constructores empíricos de significación, y la significación en sí como un proceso que genera de forma continua categorías adicionales de representación. Al traducir, glosar, representar oralmente, añadir, cambiar o borrar evidencia textual, los lectores de textos cancioneriles se convierten en agentes de negociación de perspectivas históricas. A través del contacto con el libro material, son capaces de dialogar con ansiedades pasadas y assimilarlas en la realidad presente. La *panadera*, la historia que narra, y los varios manuscritos preservados en los que aparece el poema, tienen en común la liminalidad desde la cual negocian significación y crítica social.

3.6. Las voces perdidas

En su texto *Performing Women in the Middle Ages*, Denise K. Filios (2005) examina representaciones literarias de mujeres intérpretes en el medioevo y su participación en la lírica española del siglo XV. Aunque el poema fue probablemente escrito por un intelectual masculino, la elección de la mujer intérprete como narradora de la historia es calculada, y dirigida a un público acostumbrado a relacionar la narración burlesca con las mujeres públicas.

Aunque las huellas de la participación de mujeres intérpretes de lírica juglaresca no han sido lo suficientemente exploradas, vale la pena reevaluar su participación en la producción y

⁷¹ Ver estudio de Umberto Eco (1984), *Semiotics and the Philosophy of Language*.

difusión del arte durante la edad media castellana.⁷² En referencia a las mujeres que fueron oradoras o narradoras populares, Filios observa que:

Poets used the lyric to construct and perform certain identities that they assumed in reaction to other characters' performances within both the poetic and metapoetic worlds. Comic-obscene poetry focuses particular attention on the relationship between body and identity. While male speakers may parade the phallus in order to authenticate masculine superiority, verbally and sexually aggressive women frequently complain that men's weak bodies do not back up their words with actions. (Filios 1)

Filios analiza tres tipos de mujeres intérpretes, las *soldadeiras* (intérpretes profesionales), las panaderas (semi-profesionales, incluyen la narración en público en sus actividades económicas diarias) y las *serranas* (no profesionales). Las tres categorías forman parte del imaginario cultural de la edad media como juglaresas que interpretan poesía lírica en escenarios diversos (4). A pesar de un grado de desdén social contra los artistas públicos, cuya participación en las actividades sociales ha sido documentada ampliamente, hay evidencia de la penetración de estas figuras femeninas en los círculos cortesanos, con algunos casos de poetisas afamadas convirtiéndose en intérpretes oficiales de la corte (Guglielme 452). De acuerdo con el análisis de Filios, a través del performance de la sexualidad y el género vemos cómo se manifiestan identidades medievales en crisis o en proceso de construcción. Desde su perspectiva, "the performance of self" surge de la performatividad intrínseca a los procesos de formación de la identidad (Filios 179). La fluidez de la figura que es a la vez personaje, narradora y mujer

⁷² Véase Julian Weiss, "Other Lost Voices: A Note on the *Soldadeira*", *PMHRS*, vol. 60, 2007, pp. 245-56.

pública permite a los interlocutores masculinos una vía de expresión de la ofensa, la vulgaridad o la subversión política, así como de sus ansiedades masculinas mientras transvisten sus verdaderas identidades. En las *Coplas de la panadera* la única vencedora es la narradora, quien no sufre la presión de las normas que rigen el lenguaje poético o el decoro social. La identidad fluida de la panadera, quien en esencia es una intérprete de historias orales, ofrece además al texto mismo la libertad de ser reproducido, alterado y re-narrado en diferentes circunstancias sin mellar su profunda crítica al patriarcado y su participación perpetua en guerras sin otro sentido que el enmascaramiento de masculinidades frágiles.

El énfasis exagerado en el ambiente cerrado y aristocrático en el que la cultura de cancionero florece, deja a oscuras en, mi opinión, la influencia de las formas y los personajes populares en la revolución humanista que afecta a la península durante los siglos XV y XVI. ¿Cómo participan en la construcción de un discurso social? ¿Qué importancia tienen, por ejemplo, en la solidificación o crítica a nociones existentes sobre el establecimiento político de un imperio en formación? Hacia finales del siglo XV, la producción y circulación de literatura satírica o burlesca es bastante común. La *burla* se convierte en un género de amplio uso en el discurso poético y visible en la cultura de cancionero.

La tradición satírica en la poesía española no es una creación del siglo XV. Críticos importantes como Julio Rodríguez-Puértolas (1968, 1995), Kenneth R. Scholberg (1971, 1979), Julio Valdeón Baroque (1975, 1977), Louise Mirrer (1996) y Folke Gernert (2009) han hecho

énfasis en el papel de la literatura subversiva y de “protesta” durante los siglos XIII y XIV.⁷³ Sin embargo, la poesía satírica cancioneril tradicionalmente se ha estudiado en los márgenes del amplio corpus conservado. La crítica, de forma sistemática, ha tratado a estas piezas poéticas como mero entretenimiento, con escaso peso conceptual. Aunque las burlas aparecen en un número de códices conocidos, y varios de sus elementos están presentes en textos no necesariamente satíricos, los estudios sobre la poesía de cancionero continúan segregando los “bajos” y “altos” estilos cuando analizan los discursos ideológicos y políticos en la poesía medieval y de la temprana modernidad. Una consecuencia de esto es que los cancioneros donde las burlas preceden al resto de las composiciones también sufren del mismo tipo de tratamiento. Aunque los compiladores de cancioneros ponían cuidado en distinguir las secciones de burlas del resto de los textos en sus antologías, como en las varias ediciones del *Cancionero general*, la separación o extracción de la poesía burlesca del corpus total, habla más sobre sensibilidades modernas en el análisis poético que sobre la función social de la literatura entrando en la modernidad.

En la época en que las *Coplas* alcanza su máxima popularidad, existen textos similares que circulan bajo posible censura en folios individuales o integrados a antologías heterodoxas. Las *Coplas de Mingo Revulgo*⁷⁴ y las *Coplas del Provincial*, textos mencionados anteriormente, constituyen ejemplos salientes del cuatrocientos, al igual que la “Carajicomedia” (1519). Un

⁷³ Julio Rodríguez-Puértolas emplea los términos “poesía de protesta” y “poesía social” indistintamente en su antología de poesía satírica de los siglos XIII, XIV y XV, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, Madrid: Editorial Gredos, 1968.

⁷⁴ *Mingo Revulgo* aparece en el *Pequeño cancionero*.

análisis comparativo entre las *Coplas* y estos textos paralelos puede ilustrar cómo la producción de textos satíricos durante el cambio de siglo es un fenómeno a la vez singular y diverso que, como práctica poética, es intrínseca a la tradición cancioneril y no un movimiento paralelo o de respuesta al arte poético dominante. La poesía burlesca se alimenta de las formas y recursos literarios que emplea la “alta” poesía y, a la vez, emplea como género poético las mismas prácticas discursivas que los autores y editores del momento usan para incrementar la popularidad y circulación de sus obras.

CONCLUSIONES

“Because literacy is always partial, the history of reading has great importance. Not only do different people read different texts, but the same texts may be read quite differently at different times and places” (Moulton xiii)

(...) Y de anónimos varios,
Escritos en papeles seculares,
Y puestos por señales en breviarios,
De dueñas, reverendos y escolares,
Se incluye en este libro una riqueza,
Que costó más dolores de cabeza,
Al recopilador – que fue el demonio-
Que las diabluras de este a San Antonio. (Lustonó v-vii)

La estrofa anterior corresponde al primer poema de una edición decimonónica del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* ejecutada por el satirista español Eduardo de Lustonó (1849-1906). En esta, el también dramaturgo y periodista modifica libremente el cancionero anónimo de 1519, apuntando no solo a un nuevo público, sino a un nuevo aparato institucional de censura en España. El texto burlesco, titulado “¡Alto!”, resume en 5 estrofas la historia de producción y circulación de los textos satíricos del *Cancionero*, nombrando a autores tanto medievales como de la temprana modernidad. Menciona además a los “anónimos varios” que, por

desconocimiento o elección del compilador, no son específicamente nombrados. El autor observa cómo, por un precio insignificante, el nuevo público del poemario puede disfrutar de un “alegre, liberal, bueno y bonito” libro, compuesto por el Diablo mismo, y aunando siglos de conocimiento humano.

Las referencias al Diablo son claramente autobiográficas, y pueden referirse al propio trabajo de Lustonó como humorista y panfletista, por el cual fue acusado de libelo y procesado por la justicia en varias ocasiones. Lustonó llama al libro “un tesoro literario” y una “valiente obrita”, y arremete contra sus críticos más entusiastas, “que aguardan casi siempre el fallo ageno/ para poner debajo el visto bueno” (vi). A lo largo de toda la edición, el autor usa su licencia editorial con dos objetivos en apariencia contradictorios: complacer a los lectores y evadir la censura. De modo que, en gran medida, moderniza los textos y mezcla algunos poemas que aparecen en la sección de “Burlas” del *Cancionero general* (1511) con textos satíricos escritos por autores del siglo XVII. Otras características estructurales del compendio demuestran una intención editorial deliberada: los textos no aparecen necesariamente en orden cronológico; los poemas anónimos, tanto antiguos como modernos, se añaden al final; y en algunos poemas ciertos expletivos no se deletrean completamente. Uno de dichos poemas es el *Pleito del manto*, en el cual, por ejemplo, los términos “carajo” y “coño” -los dos contendientes del proceso judicial en cuestión- se deletrean “car...” y “co...”. Además de la ironía evidente que se refleja en este mecanismo de aparente autocensura, se observan negociaciones entre significaciones textuales y agencia autorial propios de la historia de producción de la poesía cancioneril. Además, se manifiesta cómo Lustonó apela a la complicidad de los lectores para hacer texto magistral de crítica social del siglo XVI accesible y relevante a un público de la España

decimonónica.⁷⁵

En su edición contemporánea del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Frank Domínguez (1978) observa que el texto de Lustonó es un “nuevo cancionero”, de muy poca similitud con la obra de 1519. Sin embargo, la manipulación editorial de Lustonó no deja de formar parte de la misma tradición de apropiación y recontextualización de textos poéticos, especialmente de sátira social (10). La de 1872 es una nueva antología, y a su vez, participa de los mismos procesos de alteración y remediación de ediciones precedentes con el propósito de negociar significaciones a través del tiempo. Al emplear el mismo título, y mezclar antiguas y modernas piezas satíricas, el *Cancionero* de Lustonó invita al lector contemporáneo a reflexionar sobre los aspectos de ruptura y continuidad propios de la tradición cancioneril, problematizando aún más nociones sobre autoría y originalidad, desdibujando fronteras históricas comúnmente asociadas con lo medieval y lo moderno, y ridiculizando abiertamente las prácticas de censura profundamente arraigadas en la Península Ibérica independientemente de la época.

El objetivo principal de esta disertación ha sido analizar algunas de las dinámicas de representación que surgen a partir de la amplia producción, circulación y recepción de materiales de lectura, particularmente cancioneros, durante los siglos XV y XVI. Dicha eclosión de actividades literarias genera a su vez la conformación de redes de consumo literario que se caracterizan, entre otros aspectos, por una búsqueda constante de significaciones y experiencias nuevas propias de una sociedad que atraviesa profundas transformaciones culturales y

⁷⁵ En el Capítulo 3, “El *Cancionero general*: cultura de imprenta y las políticas del imperio español”, hablo de manera específica sobre las diferentes variantes de la sección de burlas del *Cancionero general* en sus diferentes ediciones del siglo XVI, incluyendo la publicación independiente del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519).

tecnológicas. Partiendo de un análisis de la vida social de una selección de cancioneros tanto manuscritos como impresos, he argüido que la cultura de libro durante estos dos siglos de centralización y expansión del poder imperial español se caracterizó por su adaptabilidad y constante variación de acuerdo con las necesidades tanto individuales como colectivas de un grupo creciente de autores y receptores. A través del análisis de lo que he denominado “estados textuales”, siguiendo la premisa de Paul Zumthor (1972), así como escenarios específicos de lo que Ana María Gómez-Bravo ha llamado “agencia textual”, a través de la cual los procesos textuales no pueden ser desligados de su dimensión material. Como evidencia material de los procesos de autorreflexión y creación a la vez de relaciones dialógicas con el pasado, los cancioneros españoles constituyen unas de las empresas literarias inacabadas más dinámicas multifacéticas para el estudio y mejor comprensión del devenir intelectual español.

En primer lugar, he analizado escenarios en los cuales la lectura de manuscritos como acto placentero fomenta una actividad humanista en la que se desarrollan discursos renacentistas por medio del debate y el juego poético. Algunas de estas actividades, como se ha visto con el caso de la lírica compendiada en el *Cancionero de Baena*, manifiestan el carácter plural, variable y autorreflexivo de la cultura de manuscrito durante el siglo XV castellano. En segundo lugar, he hecho hincapié en los procesos de ruptura y continuidad que permiten establecer relaciones entre los cancioneros manuscrito del siglo XV y los impresos del siglo XVI. Empleando como ejemplo prototípico la gran empresa del *Cancionero general* de 1511, he reflexionado sobre los procesos de selección y archivo del acervo literario castellano como parte de nuevos discursos nacionales e imperiales. Por último, a través del análisis de las *Coplas de la panadera*, he demostrado como la cultura de manuscrito enriquece las redes de lectura que se fomentan durante el siglo XVI ya

que permite un mayor grado de flexibilidad y acceso a textos de carácter heterodoxo o considerados censurables por las instituciones imperiales.

La noción del *performance* en las culturas materiales del medioevo y la temprana modernidad enriquece el análisis histórico del *libro* y su significación en la producción literaria. Su análisis acentúa las motivaciones y actitudes hacia la materialidad representada en los textos y el objeto material que permite la diseminación de dichas textualidades, otorgándoles cualidades adicionales de transaccionalidad y performatividad. Al igual que sus narrativas textuales, el libro provee una crónica alternativa, en numerosos casos poco convencional, única, de los modos de producción, circulación y lectura en los círculos literarios de la España imperial. A su vez, nos permite comprender en mayor grado métodos de demostración de autoridad, patronazgo, riqueza y pericia literaria en épocas de cambios profundos. Este análisis de objetos materiales en *performance* en y como fuentes literarias se complica aún más debido al florecimiento de una cultura literaria de sátira y contrafactum que, sostengo, aborda de forma más prominente y explícita la crisis y el cambio en el nacimiento de la modernidad española.

ANEXO

Texto de las *Coplas de la panadera* con anotaciones sobre los personajes

COPLAS QUE LLAMAN DE “LA PANADERA”, EN LA BATALLA QUE HOBO EL REY DON JUAN EL SEGUNDO CON LOS INFANTES DE ARAGÓN Y LOS OTROS GRANDES DE CASTILLA, AÑO DE 1445, CERCA DE OLMEDO. VAN GLOSANDO ESTE MOTE: “DI PANADERA”⁷⁶

Panadera, soldadera
que vendes pan de barato,
cuéntanos algún rebato
que te aconteció en la Vera.
Di, Panadera.

Un miércoles que partiera
el príncipe don Enrique
a buscar algún buen pique
para su espada ropera,
saliera sin otra espera
de Olmedo tan gran campaña
que con muy fermosa maña
al puesto se retrujera.
Di, Panadera.

El señor rey, desde que viera
como el príncipe venía,
con muy gran melancolía
luego en punto proveyera;
y mandó sacar afuera
el su pendón ensalçado
para pasar luego el vado
con noble gente guerrera.
Di, Panadera.

⁷⁶ Texto según Gerli (1994), pp. 84-95. Anotaciones al margen (an.) del Manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo (MP) (Ms. 71, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander).

La de Estúñiga,⁷⁷ que era
escuadra bien conveniente,
la mitad de la su gente
sabe Dios lo que quixiera;
mas como gente granxera,
de su señor natural
con ardimiento leal
acompañó su bandera.
Di, Panadera.

En cátedra de madera
vi al obispo Barrientos⁷⁸
con un dardo sin avientos,
que a predicarles saliera,
e por conclusión pusiera
qu'el que allí fuese a morir
que le faría subir
al çielo sin escalera.
Di, Panadera.

Aforrado en peñavera,
el perlado de Toledo⁷⁹
no se movió un solo dedo
de cabe la talanquera,
diziendo: “Quien se açelera
cuando un tal fecho le viene,
nunca xamás queda tiene
la barba en la çebadera”.
Di, Panadera.

⁷⁷ Diego López de Estúñiga, hijo del mariscal de Zúñiga, justicia mayor del rey Juan II (*Crónica de Juan II* 628) (Gerli 85).

⁷⁸ MP: Don Lope de Barrientos obispo de Cuenca (anotación al margen). Lope de Barrientos (1382-1469), catedrático en la Universidad de Salamanca (1406-), confesor del rey (1433-), Inquisidor de los reinos de Castilla, Obispo de Cuenca cuando participa en la Batalla de Olmedo. Véase Luis A. Getino (1927), *Vida y obras de fray Lope de Barrientos*.

⁷⁹ “Don Gutierre de Toledo, arcivescovo di Toledo” (Elia 38); “Juan de Luna, arzobispo de Toledo desde 1435 y hermano del condestable Álvaro” (Gerli 85, siguiendo la interpretación de MP).

MP: *Don Gutierre*. (an.)

Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüenza⁸⁰
estar, aunque con vergüenza,
junto con la cobijera,
mas tan gran pavor cogiera
en ver fuir labradores
que a los sus paños menores
fue menester lavandera.
Di, Panadera.

Con una rica çimera
armado muy gentilmente,
se halló el de Benavente⁸¹
en esa escuadra terçera,
mas su gente regatera,
malandantes campesinos,
como cobardes mezquinos
fícieron la perseguera.
Di, Panadera.

Con lengua brava e parlera
y el corazón de alfeñique,
el comendador Manrique⁸²

⁸⁰ “Alonso de Carrillo, arzobispo de Toledo después de 1446” (Gerli 85).

MP: *Don alonso carrillo oBispo de ciguença q fue arçobispo de Toledo, hijo de lope basques de acuña y de Doña Teresa carrillo de albornos su muger hermano de Pedro de acuña sr de buendia y dueñas* (an.).

⁸¹ Alonso de Pimentel, suegro de Álvaro de Luna.

MP: *Don Alonso Pimentel 3o conde de venabente, y 2o de mayorga q caso con doña maria de quiñones hija de Diego Hernandez de quiñones merino mayor de Asturias sr de la casa de luna, i progenitor de los condes delba, y de doña m.a de Toledo su muger* (an.).

⁸² Rodrigo Manrique (1406-1476), comendador de Segura de la Frontera, hermano de Gómez Manrique y padre de Jorge Manrique.

MP: *Don R[odrig]o Manrique comendador de Segura q[ue] despues fue maestre de santiago, i primero conde de paredes de naua hijo de Pedro manrique adelantado de Leon, i de doña Leonor de Castilla su muger, caso 3 veces la primera con doña Mecia de figeroa hija de don gomez Suarez de figeroa s[eño]r de feria, i de doña Elvira Laso de la Vega su muger, la 2a con doña Beatris de M[endo]ça hija de Di[eg]o hurtado de M[endo]ça i d[e] Teresa de gusman su muger Señores de Cañete la 3a con d[ño] Eluira de castañeda hija de don Pedro Lopez de Ayala p[ri]mer]o conde de fuen salida, i dona M[ari]a de Silua su muger.* (an.)

escogió bestia ligera,
y dio tan gran corredera
fuyendo muy a deshora
que seis leguas en un hora
dexó tras sí la barrera.
Di, Panadera.

Con costumbre vozinglera,
temblando como las fojas,
va don Fernando de Roxas,⁸³
no manco de la cadera,
e por verdad muy çertera,
fue a la villa de Portillo,
de miedo muy amarillo,
donde guareçer quisiera.
Di, Panadera.

Salido como de osera,
Ruy Díaz el mayordomo,⁸⁴
tan velloso vientre y lomo
como osa colmenera:
si la fe que prometiera
la guardase, según fallo,
no comiera su caballo
en el real la çibera.
Di, Panadera.

Tomando yegua ligera
con mayor miedo que saña,
Fernán López de Saldaña,⁸⁵
más negro que una caldera,

⁸³ Adelantado de Castilla, combate en el bando contrario a Álvaro de Luna.
MP: *Hernando de Rojas* (an.)

⁸⁴ Ruy Díaz de Mendoza, mayordomo mayor de Juan II, del bando del príncipe castellano.
MP: *Rui dias de mendoça mayordomo mayor del Rey Hijo de juan Hurtado de M[endo]ça mayordomo mayor, i de dona Costança de Arrellano, caso con doña Eluira de guzman.* (an.)

⁸⁵ Contador de Juan II de Castilla. PR: fernal; BN: perez.
MP: *Fernan lopez de Saldaña* (an.).

saltando la barbillera
encomençó de dizir
que al que quisiera fuir
él le iría a la estribera.
Di, Panadera.

Por persona mensajera
se partiera el mariscal:⁸⁶
desvióse del real
con maña sutil, artera,
y maguer diz que así era
por poner paz en el ruido,
e si no fuera partido
él mesmo lo resolviera.
Di, Panadera.

La persona tabernera
del vil conde de Medina⁸⁷
el cuál será muy aína
echado en una buitrera,
lleno de figos de sera
e de torreznos e vino,
fizo más suçio camino
que xamás hombre fiziera.
Di, panadera.

Persona tan postrimera
Nunca oí yende o destroça
Como Pedro de Mendoça,⁸⁸
qu'es fama que se escondiera,
e dicen que desçendiera

⁸⁶ Mosén López de Angulo, Mariscal de Navarra.

MP: *Mosen Lopez de Angulo mariscal de Nauarra natral de cordoua hijo de Diego Lopez de Angulo* (an.).

⁸⁷ Luis de la Cerda, conde de Medinaceli.

MP: *Don Luis de la cerda 3º conde de Medina celi hijo de don Gaston de la cerda, i de doña Mencia de Mendoça caso con doña juana Sarmiento hija de Diego perez sarmiento adelantado de Galicia* (an.).

⁸⁸ Guarda mayor del rey Juan II de Castilla, en el bando de las tropas del príncipe.

MP: *Pedro de Mendoça* (an.).

del roçín y entró en un poço
porque dél hobiese goço
la madre que lo pariera.
Di, Panadera.

Juan de Tovar⁸⁹ como viera
el fecho tan mal parado,
puso su firme cuidado
en buscar la madriguera,
lo cual por obra pusiera
según que lo bien pensó,
por lo cual no falleció
a su roçín espolera.
Di, Panadera.

Más rezio que lançadera,
sin esperar adalides,
Manuel de Benavides⁹⁰
deste fecho se partiera;
por pesquisa verdadera
se falla cómo fuyó
e cómo en sí non dexó
quixote ni canillera.
Di, Panadera.

Su bondad non encobriera,
don Enrique el de Zamora;⁹¹

⁸⁹ Señor de Berlanga y Astudillo.
MP: *Juan de Tobar* (an.).

⁹⁰ Señor y marqués de Jabalquinto.
MP: *Manuel de Benavides hijo terçero de di Sanchez de Biedma, i Benavides, i de doña M.a de mendoça su mujer s[eñ]or de xabalquinto q[ue] oi goça titulo de Marquez caso dos uezes primera con dona Jgnes alvarez Hija de don Alonso albares comendador mayor de león, la 2ª con dona M.a manrique de Roxas hija de juan Rodrigues de Roxas s[eñ]or de monçon i de doña Jsabel Manrique su mujer* (an.).

⁹¹ Enrique Enríquez, hijo del almirante Alfonso Enríquez señor de Bembibre y Bolaños, y después conde de Alba de Liste en época de Enrique IV. (an.).
MP: *Don enrique Enriques hijo seg[un]do de don Alonço Enriques primer Almirante de Castilla de los de su casa, i de dona juana de mendoça su mujer caso con dona Maria de guzman huja de don Henrrique de guzman segundo conde de Niebla, i de doña Teresa de*

por ganar honra a deshora
los contrarios ofendiera,
mas la gran gente ropera
que con él fue a desranchar
fizo, por cierto, quedar
su persona prisionera.
Di, Panadera.

Maguer de malla y gorguera
se armaba el maestre moço,⁹²
mas no hobo menester boço,
pues a ninguno mordiera,
antes diz que s'ascondiera
con gran sabor de mirar
si le cumplía apeldar
por guareçer a La Vera.
Di, Panadera.

En una cepa o mimbrera,
por su muy fuerte pecado,
estropeçó el de Alvarado⁹³
e cayó en una junquera,
e la vil gente ovejera,
villanaje de peones,
sin cadena de eslabones
le ataron a una figuera.
Di, Panadera.

Asaz honroso acudiera
a sus valientes varones
mosén Diego de Quiñones⁹⁴

Figuroa su mujer fue primero conde de alba de alista (Liste) por merce de El Rey don Henrique El 4º. (an.).

⁹² Gutierre de Sotomayor, maestre de Alcántara.

MP: *Don Gutierre de Sotomayor maestre de alcantara natural de Randona aldea de Medina celi hijo de gil Alvarez de Randona, i de D(...) de soto mayor hija de don juan de sotomayor maestre de Alcantara.(an.).*

⁹³ Garcí Sánchez o Suárez, de Alvarado, mayordomo mayor del conde Haro y guarda del rey.

MP: *Garci Sanches de Albarado.*

⁹⁴ Merino mayor de Asturias y conde de Cangas y Tineo.

cuando las piernas batiera;
tan adentro se metiera
qu'él hobiera de haber fin,
más allí con un faquín
mucho bien se combatiera.
Di, Panadera.

Con celada sin visera
y por devisar mejor
dizen que iba el relator,⁹⁵
más seco que esparraguera:
entre la gente pechera,
Decía: “Quien tuviera hito,
para siempre será quito
de la moneda forera”.
Di, Panadera.

Sin cubierta ni testera
y sin armas, casi al mox,
el viejo al quiquiricox
llegó fasta la ladera,
dónde nunca se moviera,
como falcón madrigado,
que el aire le habían mudado
el cuchillo e la tixera.
Di, Panadera.

Vide el señor Xorquera,⁹⁶

MP: *pedro de quiñones merino mayor de Asturias, hijo de Diego Hernandes de quiñones i de doña Maria de Toledo su mujer S[eño]res de la casa de Luna caso con doña beatris de acuña Hija de Martin Vasques de acuña primer conde de Valencia, i de doña M.a de Portugal su segunda muger.* (an.).

⁹⁵ Pero González de Ávila, señor de Villatoro de Albalecha, oidor y referendario de Juan II.

MP: *Hernando diez de Toledo relator referendario i oidor.* (An.)

HS: *Fernando Álvarez de Toledo, conde de Alba de Tormes.* Paola Elia se identifica con esta versión.

⁹⁶ Señor de Horquera y Contador mayor del rey. Asesinado por orden de Álvaro de Luna (Gerli 90).

MP: *Alonso perez vivero contador mayor de El Rey don juan el Seg[un]do, i su S.o hijo de juan de viueru, i de Maria de soto su mujer caso con doña jgnes de guzman hija de gil gonÇales dabila S[eñ]or de cespadosa, i de doña AldonÇa de guzman su mujer.* (an.).

Alonso Pérez Vivero,
con escribanía e tintero,
colgada en su linjadera,
e dentro una alcoholadera
con polvos para escribir:
quisiera dello reír,
si hobiera do me acogiera.
Di, Panadera.

Vi sentado en una estera
al segundo contador,⁹⁷
fablando como doctor,
vestido como partera,
y si lo que a él pareçiera
se pudiera allí acabar,
él quisiera más estar
cien leguas allende Vera.
Di, Panadera.

Amarillo como cera
estaba el conde de Haro,⁹⁸
buscando algún reparo
por no pasar la ribera;
desque vido la manera
como el señor rey pasaba,
tan grandes pedos tiraba
que se oían en Talavera.
Di, Panadera.

Aunque algún miedo toviera
el repostero mayor,⁹⁹

⁹⁷ Probablemente Diego Arias Dávila, contador mayor de Enrique IV (Gerli 90).

⁹⁸ Pero Fernández de Velasco, camarero mayor de Juan II, y primer conde de Haro.
MP: *Don Pedro fernandez de (haro espunto) Velasco primer conde de Haro y camarero mayor del Rey Hijo de juan de Velasco, i de doña M.a solier su muger fue casado con doña Beatris Manrique hija de Pedro Manrique adelantado mayor del R[ei]no de Leon, i de doña Leonor de castilla su mujer.* (an.).

⁹⁹ Pero Sarmiento, primer conde de Salinas y repostero mayor de Juan II.

encobrió bien su temor
como aquel que le doliera
del gran miedo que hobiera,
fizo él a sus criados
juntarse con los navarros
en la batalla primera.
Di, Panadera.

Obra muy clara e plazera
se mostró ser, y notable,
la que fizo el condestable¹⁰⁰
con los que se combatiera,
mas quebraran la barrera
muy aína sin dubdança
si la buena ordenança
algún poco se durmiera.
Di, Panadera.

Con habla casi estranjera,
armado como francés,
el noble nuevo marqués¹⁰¹
su valiente voto diera,
e tan rezio acometiera
con los contrarios sin ruego,
que vivas llamas de fuego
pareció que les pusiera.
Di, Panadera.

MP: *Pedro Sarmiento primero conde de salinas Hijo de Diego Perez Sarmiento repostero mayor, i de doña Mencia Çuñiga su mujer, caso con doña M.a de mendoça hija de don gaston de la cerda quarto conde de Medinaceli y de doña Leonor mendoça su mujer.* (an.).

¹⁰⁰ Álvaro de Luna.

MP: *Don Alvaro de Luna condestable de Castilla hijo de juan de luna s[eño]r de cornago (¿) i de mari cañete caso con Doña juana Pimentel Hija de D.R.o Al[ons]o Pimentel segundo conde de Benauente i de dona Leonor Enrriquez su muger.* (an.).

¹⁰¹ Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares.

MP: *Don Jñigo Lopez de M[endo]ça prim[er]o marques de Santillana hijo de d. Di[eg]o hurtado de M[endo]ça Almirante de Castilla, i de doña leonor Lasso de la vega S[eño]ra de la casa de uega su muger caso con d. catalina suarez de figueroa hija de D. Lorenço suares de figueroa maestre de santiago S[eño]r çafra, i de feria, i de doña M.a de Orosco su 2ª muger.* (an.).

Por donde se acaeciera,
maguer amarillo y seco,
el buen fidalgo Pacheco¹⁰²
gran espanto les pusiera,
tanto, que por sí fiziera,
según fizo, llegar donde
estaba el valiente conde,¹⁰³
el cual él mismo prendiera.
Di, Panadera.

El conde de Alba, maguera¹⁰⁴
buen caballero esforçado,
muchas vezes se ha loado
de cosas que non fiziera;
en la batalla primera
fizo su deber por somo,
pero no tanto ni como
por sus cartas escribiera.
Di, Panadera.

Con cara muy falaguera
e con descición e seso,
viendo a su hermano preso,
el mariscal de Herrera¹⁰⁵

¹⁰² Juan Pacheco, mayordomo mayor del príncipe don Enrique, futuro marqués de Villena y maestre de Santiago, hermano mayor de Pedro Girón, maestre de Calatrava.

MP: *Don Juan Pacheco s[añ]o[r] de Belmonte que despues fue maestre de santiago, i marques de Villena hijo de Alonso Telez giron de acuña, i de doña M.a Pacheco su muger S.ra de Belmonte caso dos uestes la 1ª con dona M.a Portocarrero s.ra de moger hija de Pedro Portocarrero, i de dona Beatris Enrriques, la 2ª con doña M.a de Velasco hija de Don P.o fernandes de Velasco Pr[rimer]o condestable; i de (...) (an.).*

¹⁰³ *Diego Gómez de Sandoval, primer conde de Castrogeriz.*

¹⁰⁴ Fernán Álvarez de Toledo, primer conde de Alba, más tarde Duque.

MP: *Don Fernando Alvarez de Toledo s.r de val de cornexa, i primero conde de Alua de Tormes hijo de don Garcia Aluares de Toledo, i de doña constança Sarmiento su muger, i fue cassado con d. M.a carrillo hija de P.o carillo de Toledo, i de dona Elbira Palomeque su muger. (an.).*

¹⁰⁵ Pedro García de Herrera, Mariscal y señor de Asturias, suegro de Pedro de Luna, hijo ilegítimo de don Álvaro.

MP: *Pedro garcia de Herrera mariscal de Castilla. (an.).*

atanto se entristeçiera
e se sintió tan turbado,
que después gran gasajado
nunca jamás riçibiera.
Di, Panadera.

Con palabra lisonjera
e con talle gordo e feo
el conde de Ribadeo¹⁰⁶
sin armas apareçiera,
el cual, por cierto quisiera
qu'el robo fuera sobejo,
porque a moço ni aun a viejo
tan gran parte la cupiera.
Di, Panadera.

Diziendo: “¡Guarda, Herrera!”¹⁰⁷
bullendo como graduña,
asomó Pedro de Acuña¹⁰⁸
con una falsa grupera,
mas la su lança lardera,
pintada, garrida, ufana,
a Dueñas volvió tan sana
cual salió de la lançera.
Di, Panadera.

Tan gran trabajo sintiera
con el muy gran calor Payo,¹⁰⁹®

¹⁰⁶ Rodrigo de Villandrando.

MP: *Don R[odrig]o de villandrando conde de ribadeo hijo de Pedro de villandrando, i de Dona Jnes de corral su muger uecinos de Valladolid caso 2. Beses la primera en Francia con madama Jsabe [Margarita?] de borbon hija del duque de borbon la segunda con dona Teresa [Beatriz?] çuñiga hija de diº Lopes de çuñiga s[eño]r de monterei i baides i de dona Elvira de Biedma su muger. (an.)*

¹⁰⁷ Alusión a Pedro García de Herrera.

¹⁰⁸ El hermano del Obispo Carrillo, primer conde de Buendía y señor de Dueñas.

MP: *Pedro de acuña primero conde de buen dia hijo de Lopes vasques de acuña y de Dona Teresa carrillo de aluornos caso con Dona Jnes de herrera hija de P.o garcia de Herrera mariscal de Castilla y de dona M.a de Ayala s.ra de la casa de Ayala.(na.).*

¹⁰⁹ Payo de Ribera, Mariscal de Castilla e hijo de Perafán de Ribera, adelantado de Andalucía.

que le vino tal desmayo
que pensó que se muriera;
maguer diz que se pusiera
con los hombres esforçados,
mucho son maravillados
cómo no se derritiera.
Di, Panadera.

Viniendo de la frontera
el mayor comendador,¹¹⁰
desamparó a su señor,
de quien gran bien reçibiera,
e como quien desespera
de toda gran nombradía,
más vergüenza no tenía
que una puta carcavera.
Di, Panadera.

Por persona consejera,
don Juan, el conde chiquito,¹¹¹
cabe el rey fincó su hito
e tendió su arpellera,
e dizen que le dixera:
“Señor, si pasáis los trigos
sacaréis los enemigos
todos de la raposera”.
Di, Panadera.

Açerca de una reguera
el alférez¹¹² quedó estando;

MP: *Payo de Riuera mariscal de Castilla hijo de Parafan de Riuera adelantado m[ayo]r de andalucia i de dona aldonça de Ayala su segunda muger s[eño]ra de ualdepusa caso con Dona Marquesa de gusman hija de ju, ramirez de gusman y de Dona juana Palomeque su muger.* (na.).

¹¹⁰ Juan Ramírez de Guzmán, señor de Tebas y Ardales, y comendador mayor de Calatrava.
MP: *Juan Ramires de gusman comendador mayor de Calatraba, hijo de juan Ramires de gusman, i Padre de juan Ramires de gusman mariscal de castilla s[eño]r de teba, i ardales.* (na.)

¹¹¹ Posible alusión a Juan de Pimentel, conde de Mayorga. BN y MS lo identifican como Don Juan Niño, “conde de Huelma”. Véase Elia, p. 69.

¹¹² Juan de Silva, señor de Cifuentes y alférez mayor de Juan II.

con gran sabieza mirando
la su gente recogiera,
e en tanto que día fuera
miró sin malencolía
a qué parte convenía
apertar la calçadera.
Di, Panadera.

El de Olmedo cabeçera
que era el buen rey de Navarra,¹¹³
no se fue meter tras barra,
antes bien se combatiera,
ca a un caballero asiera
al cual dio asaz cuchilladas,
que lo fizo mil tajadas
junto con una ribera.
Di, Panadera.

Con discreçión muy somera
más que con seso constante,
el ardid señor infante¹¹⁴
fue a dar de cabeçera
en la batalla primera
que delante se falló,
por lo cual no dudo yo
que su gente se perdiera.
Di, Panadera.

Con ardideza muy fiera,

MP: *Don Ju. De silua Alferes mayor hijo de Alonso tenorio de silua adelantado de caçorla y notario mayor del R[ei]no de Toledo y de dona yomar de Meneses s.ra de belilla caso segunda vez la 1ª con dona Leonor de acuña hija d lope vasques de acuña y de Dona teresa carrillo de aluornos su muger s.ra de dueñas i buendia, la segunda caso con Dona Jnes de ribera hija de Di.e gomes de riba adelanrado de andalucia y de Dona Jnes Portocarrero su muger de quien vienen los marqueses de monte m.or i de la primera muger Dona Leonor vienen los condes de Cifuentes. (na.).*

¹¹³ Juan I de Navarra, infante de Castilla y futuro Juan II de Aragón.

MP: *Infante de aragon Don Juan hijo del Infante de Castilla don fernando Rey de Aragon (an.).*

¹¹⁴ El infante Enrique, hermano de Juan I de navarra. Murió como consecuencia de sus lesiones en la batalla.

según que fallo por rastro,
se lançó el conde de Castro¹¹⁵
en la suerte quel' cupiera
ardiendo como foguera
con quatroçientos rocines,
mas ellos fueron tan ruines
que ninguno le acorriera.
Di, Panadera.

Por ir a la sementera,
la gente del almirante¹¹⁶
detrás dél, y no delante
estaba cuando cayera,
aguardando la çaguera
d'espaldas en un barbecho,
alejados más que un trecho
de una piedra volandera.
Di, Panadera.

Fernando que prometiera
de Quiñones¹¹⁷ por su amor
de ser muerto o vencedor,
fue muerto por la mollera;
la Virgen, procuradera
que es de todo hombre contrito,
ruegue a su Hijo bendito

¹¹⁵ Diego Gómez de Sandoval.

MP: *Diego gomes de sandobal mariscal de los exercitos chanciller m.or de castilla y adelantado y primer conde de costroxeres, hijo de hernan gutieres de sandoual, i de doña Jgnes de Roxas su muger caso con dona Beatris de Abellaneda Hija de Diego gonçalues de abellaneda, i de dona Jgnes de Cisneros su muger* (na.).

¹¹⁶ Fadrique Enríquez, Segundo Almirante de Castilla.

MP: *Don Fadrique Enrriques 2º Almirante de Castilla de los de su casa Hijo de don AlºEnrriques, i de Doña juana de m.ca su muger caso 2 vezes la primera con dona marina de Ayala S.ra de casa de Rubios de el monte hija de Diego hernandes de cordoua Mariscal de Castilla, i de Dona Jgnes de Ayala su muger, la 2ª con doña Teresa de quiñones hija de Diego hernandes de quiñones s.r de el estado de Luna, i de dona M.a de Toledo, su muger.* (na.).

¹¹⁷ Fernando de Quiñones.

MP: *Fernando de quiñones hijo de Diego Hernandes de quiñones merino mayor de Asturias, i de dona M.a de Toledo su muger fue de la orden de s[an]tiago, i caso con juana diez.* (na.).

que le dé gloria llenera.
Di, Panadera.

Muy puesto a la delantera
el mayor caballeriço,¹¹⁸
más armado que un eriço,
fue el primero que fuyera,
pero un lindo encuentro diera
en un gran odre de vino;
fizole perder el tino,
tanta sangre dél saliera.
Di, Panadera.

Temblándole la contera
el repostero mayor,
del grandísimo temor
le recreció la cagalera;
fuyendo en la delantera,
cuasi fuera de sentido,
todo cuanto había comido
trastronó por la babera.
Di, Panadera.

Este fecho proçediera,
como oyen vuestras orejas,
por las notables igrejas
qu'el dicho rey¹¹⁹ destruyera,
el cual cierto mereçiera
por fazer tan gran pecado
que con su honra y estado
al abismo se sumiera.
Di, Panadera.

Tú, Señor, que eres minera
de toda virtud divina,
saca la tu medecina
de la tu santa triaquera,
porque ya, Señor, siquiera
hayamos paz algún rato,
ca del dicho disbarato

¹¹⁸ Lope García de Rojas, caballerizo mayor de Juan II.

¹¹⁹ Juan I de Navarra.

a muchos queda dentera.
Di, Panadera.

DE JUAN DE MENA AL MARISCAL YÑIGO ORTIZ PORQUE SE PENSÓ QUE EL AVÍA HECHO ESTAS COPLAS

Yñigo, no mariscal,
capitán de la porquera,
más liviano que cendal
ni que flor de ensordadera,
mal decides con dentera
a quien merece corona;
otros ponen la persona,
vos parláis de talanquera.

RESPUESTA DEL MARISCAL

Anme dicho, Juan de Mena,
que en coplas mal me tratastes,
pues yo os juro al que matastes
que no os me vais sin pena,
salvo si lo desordena,
por punto de barahá,
Aquel que libró a Joná
del vientre de la vallena.

JOAN DE MENA

Don Cara de Aguzadera,
yo esto deziros oso:
que andáis mas peligroso
que redoma sin basera;
mas, dolada calavera,
flacos hechos, ruines manos,
lança vil, sesos livianos,
ándaos bien la parladera.

BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María. *El cancionero español de tipo tradicional*. Taurus, 1968.
- Alonso, Álvaro. *Poesía de Cancionero*. Cátedra, 1986.
- Alonso, Dámaso. *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Losada, 1942.
- Alonso, Dámaso and José Manuel Blecua, editores. *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*. Gredos, 1969.
- Alvar, Manuel. “La ‘nueva maestría’ y las rúbricas del *Cancionero de Baena*”, *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant’ anni dalla sua laurea I*, Modena: Mucchi Editore, 1989, pp. 1-24.
- Bahr, Arthur. “Miscellaneity and Variance in the Medieval Book”. Johnston y Van Dussen, pp. 181–198.
- Baik, Seung-Wook. *Aproximación al decir narrativo castellano del siglo XV*. Juan de la Cuesta, 2003.
- Beltran Pepió, Vicenç. *La canción tradicional*. Tarraco, 1976.
- . *Poesía española II. Edad Media: lírica y cancionero*. Editorial Crítica, 2002.
- . “Tipología y génesis de los cancioneros: Juan Fernández de Híjar y los cancioneros por adición”. *Romance Philology*, vol. L, 1996, pp. 1-19.
- . “Tipología génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor”. *Revista de Filología Española*, vol. LXXVIII, no. 1-2, 1998, pp. 49-100.
- . “Tipología y género de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor”. *Humanismo y Literatura en los tiempos de Juan del Encina*, editado por J.

- Guijarro Ceballos, Ediciones Universidad de Salamanca, Acta Salmanticensia, 1999, pp. 27-54.
- . "The Typology and Genesis of the *Cancioneros*: Compiling the Materials". Gerli y Weiss, pp. 19-46.
- Benito Ruano, Eloy. *Los infantes de Aragón*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- . *Toledo en el siglo XV. Vida política*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- Berger, Philippe. *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- Bial, Henry, editor. *The Performance Studies Reader*. 2da edición. Routledge, 2007.
- Bleuca, Adalberto. "‘Perdióse un quaderno...’ sobre los Cancioneros de Baena". *Anuario de Estudios Medievales IX*, 1974-1979, pp. 229-276.
- Boase, Roger. *The Origin and Meaning of Courtly Love*. Manchester University Press, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press, 1991.
- Boureau, Alain, et al. *The Culture of Print : Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton University Press, 1989. EBSCOhost, proxy.wabash.edu:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xna&AN=791232&site=ehost-live.
- Brocato, Linde M. "Tened por espejo su fin, Mapping Gender and Sex in Fifteenth and Sixteenth-Century Spain". *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, editado por Josiah Blackmore y Gregory Hutcheson, Duke University Press, 1999, pp. 325-65.

- Brownlee, Marina S. "Francisco Imperial and Poetic Genealogy". Gerli y Weiss, pp. 59-78.
- Bustos Tauler, Álvaro. "Sobre la organización del Cancionero General: la huella de Juan del Encina". Haro Cortés et al., pp. 95-112.
- . *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: El "Cancionero" de 1496*. 2010. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral, *E-prints Complutense: el repositorio de la producción académica en abierto de la UCM*, <https://eprints.ucm.es/11455/>.
- Cancionero de Baena*. Ed. José María Azáceta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Visor Libros, 1993.
- Cancionero General*. Ed. Joaquín González Cuenca. Castalia, 2004.
- Cancionero tradicional*. Ed. José María Alín. Clásicos Castalia, 1991.
- Cerquiglini, Bernard. *Eloge de la variante: Histoire critique de la philologie*. Seuil, 1989.
- . *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*. Traducción de Betsy Wing, The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Chartier, Roger. General Introduction: Print Culture. Boureau et al., pp. 1-10.
- Chas Aguión, Antonio. "Juan García de Vinuesa y Álvaro Ruiz de Toro, poetas del Cancionero de Baena". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, no. 8, 2014, pp. 843-54.
- Ciceri, Marcella. "Las Coplas del Provincial". *Cultura Neolatina*, vol. XXXV, 1975, pp. 39-210.
- Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la panadera: introduzione, testo critico e note*. Editado por Paola Elia, Università degli studi di Verona Facolta, 1982.

- Cummins, J.G. *The Spanish Traditional Lyric*. Pergamon Press, 1977.
- De Lustonó, Eduardo. *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Librería de Victoriano Suárez, 1872.
- Dolan, Jill S. *The Feminist Spectator as Critic*. UMI Research Press, 1988.
- Domínguez, Frank. Introducción. *Cancionero de obras de burla provocantes a risa*. Editado por Frank Domínguez, Albatros Hispanófila Ediciones, 1978.
- . "El manuscrito de las 'Coplas de la panadera' de la Biblioteca Colombina y Capitulada de Sevilla", *Hispanófila*, vol. 90, May 1987, pp. 1-98.
- . *Carajicomedia: Parody and Satire in Early Modern Spain*. Tamesis, 2015.
- Dutton, Brian, y Victoriano Roncero López. *La poesía cancioneril del siglo XV: Antología y estudio*. Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- . "El desarrollo del *Cancionero general* de 1511". *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, vol. 1, 1990, pp. 81-96.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Indiana University Press, 1984.
- Esteve, Cesc, editor. *Las razones del censor: control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- Filios, Denise K. *Performing Women in the Middle Ages: Sex, Gender, and the Iberian Lyric*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Flores, José M. *Crónica de D. Álvaro de Luna: Condestable de los reynos de Castilla y de León, maestro y administrador de la Orden y Caballería de Santiago*. Impr. de Antonio de Sancha, 1784.
- Fraker, Charles. *Studies on the Cancionero de Baena*. University of North Carolina Press, 1966.

- Frenk Alatorre, Margik. *Lírica española de tipo popular*. Cátedra, 1977.
- Galvez, Marisa. *Songbook: How Lyrics Became Poetry in Medieval Europe*. The University of Chicago Press, 2012.
- García-Sempere, Marinela y Alexander S. Wilkinson. "Catalán and the Book Industry in the Crown of Aragón, 1475-1601". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXIX, no. 4, 2012, pp. 557-74.
- Gerli, Michael, y Julian Weiss, editores. *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*. Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998.
- Gómez-Bravo, Ana María. "Decir canciones: The Question of Genre in Fifteenth-Century Castilian *Cancionero* Poetry". *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, edición de William D. Paden. University of Illinois Press, 2000, pp. 158-87.
- . *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-century Spain*. University of Toronto Press, 2013.
- . "Situation and Textual Mediation: Toward a Material Poetics of the Fifteenth-Century Lyric". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 41, no. 2, Spring 2013, pp. 43-63.
- Gómez Moreno, Ángel. *El "Proemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. PPU, 1990.
- González Cuenca, Joaquín. "La inalcanzable *editio optima* del *Cancionero general*". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 30, no. 2, Spring 2002, pp. 317-33.

- Gornall, John. *The invenciones of the British Library Cancionero*. Department of Hispanic Studies, Queen Mary University of London, 2003.
- Guglielme, Nilda. *Marginalidad en la Edad Media* (1996). Editorial Biblios, 1998.
- Hamilton, Earl J. *Money, Prices, and Wages in Valencia, Aragon, and Navarre, 1351-1500*. Harvard University Press, 1936.
- Haro Cortés, Marta et al., editores. *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*. Publicacions de la Universitat de València, 2012.
- Haebler, Konrad. *The Early Printers of Spain and Portugal*. Chsiwick Press, 1896.
- Hinojosa Montalvo, José R. "Sobre mercaderes extrapeninsulares en la Valencia del siglo XV", *Saitabi*, vol. XVI, 1976, pp. 59-92.
- Huot, Sylvia. *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*. Cornell University Press, 1987.
- Hutcheson, Gregory S. "Islamic Traces in the *Cancionero de Baena*". *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 41, no. 1, 2012, pp. 149-80.
- Johnston, Michael, y Michael van Dussen, eds. *The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches*. Cambridge University Press, 2015.
- Juan del Encina. *Poesía lírica y cancionero musical*. Edición de Royston O. Jones y Caroline R. Lee, Castalia, 1975.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1991.
- Menéndez Pidal, Ramón, et al. *Los Trastámara de Castilla y Aragón en el siglo XV*. Espasa-Calpe, 1964.

- Nichols, Stephen G. "Introduction: Philology in a Manuscript Culture". *The New Philology, Speculum*, vol. 65, no. 1, Jan. 1990, pp. 1-10.
- Lapesa, Rafael. "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino". *Romance Philology* VII, 1954, pp. 51-59.
- Lawrence, Jeremy. "Humanism and the Court in Fifteenth-Century Castile". *Humanism in Fifteenth-Century Europe. Medium Aevum Monographs XXX*. Edición de David Rundle, Society of the Study of Medieval Languages and Literature, 2012, pp. 175-201.
- Le Gentil, Pierre. *Poesie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Plihon, 1949.
- Lerer, Seth. "Bibliographical Theory and the Textuality of the Codex: Toward a History of the Premodern Book." Johnston y van Dussen, pp.17-33.
- Livingston, Eric. "The Textuality of Pleasure". *New Literary History*, vol. 37, no. 3, 2006.
- Macpherson, Ian. "The Game of Courtly Love: *Letra, Divisa, and Invención* at the Court of the Catholic Monarchs". Gerli y Weiss, pp. 95-110.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1992.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*. Edición Nacional de las Obras Completas. Aldus, 1944.
- Montoya Martínez, Jesús e Isabel Riquer. *El prólogo literario en la Edad Media*. UNED, 1998.
- Morán Martín, Remedios y Eduardo Fuentes Ganzo. "Ordenamiento, legitimación y potestad normativa: justicia y moneda". Nieto Soria, pp. 207-38.
- Moulton, Ian Frederick. Introduction. *Reading and Literacy in the Middle Ages and Renaissance*. Brepols, 2004.

- Nieto Soria, José Manuel, editor. *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Dykinson, 1999.
- Norton, F.J. *Printing in Spain: 1501-1520*. Cambridge University Press, 2010.
- Olinger, Paula. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Juan de la Cuesta, 1985.
- Parker, Andrew y Eve Kosofsky Sedgwick. "Introduction to *Performativity and Performance*" (1994). Bial, pp. 200-207.
- Patterson, Lee. *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*. University of Wisconsin Press, 1987.
- Perea Rodríguez, Óscar. "Sobre la datación cronológica de las *Obras de burlas* del CG". Haro Cortés et al., pp. 326-347.
- . *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- . *Las cortes literarias hispánicas del siglo XV: el entorno histórico del Cancionero general de Hernando del Castillo*. 2004. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- . "Valencia y el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 21, 2003, pp. 227-51.
- Pérez-Romero, Antonio. *The Subversive Tradition in the Spanish Renaissance Writing*. Bucknell University Press, 2015.
- Perotti, Olga. "La poesía religiosa en el *Cancionero general* de 1511". *I Canzioneri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia (Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche*

- iberiche dei secoli XV-XVII*), edición de Andrea Baldissera y Giuseppe Mazzocchi, Unipress, 2005, pp. 247-62.
- Piles Ros, Leopoldo. *Apuntes para la historia económico social de Valencia durante el siglo XV*. Archivo Municipal de Valencia, 1969.
- Poesía cancioneril castellana*. Edición de Michael Gerli. Akal, 1994.
- Poesía femenina en los cancioneros*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Castalia, 1989.
- Richardson, Catherine. “Written texts and the Performance of Materiality”. *Writing material Culture History*, edición de Anne Gerritsen and Girogio Riello, Bloomsbury, 2015, pp. 43-58.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*. Real Academia Española, 1968.
- Rodríguez Puértolas, Julio. “Sobre el autor de las *Coplas de Mingo Revulgo*”. *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. pp. 513-16.
- . *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*. Gredos, 1968.
- . “Antón de Montoro, poeta converso del siglo XV”. *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (UCLA 1984)*, vol. II, 1990, pp. 371-82.
- Rubió i Balaguer, Jordi. *Història de la Literatura Catalana*. Abadia de Montserrat, 1984.
- Ruiz, Aurora Herminda. “Silent Subtexts and *Cancionero* Codes: On Garcilaso de la Vega’s Revolutionary Love”. Gerli y Weiss, pp. 79-92.
- Ryder, Alan. *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia 1396-1458*. Generalitat Valenciana - Edicions Alfons el Magnànim, 1992.

- Salvador Miguel, Nicasio. "Valencia en torno a 1511". Haro Cortés et al., pp. 37-67.
- Schechner, Richard. *Performance Studies*. 2nd ed.
- Scholberg, Kenneth R. *Satírica e inventiva en la España medieval*. Gredos, 1971.
- . *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*. Peter Lang, 1979.
- Severin, Dorothy. "Cancionero: un género malnombrado". *Cultura Neolatina*, vol. 54, 1994, 95-105.
- Taylor, Andrew. *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and their Readers*. University of Pennsylvania Press, 2002.
- Tittman, Barclay. "A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript". *Aquila, Chestnut Hill Studies in Modern Languages and Literatures I*, 1968, pp. 190-205.
- Valderrama Andrade, Carlos. Reseña de *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica de José María Azáceta (1962). *THESAURUS*, Tomo XIX, No. 1, 1964, pp. 168-79.
- Vian Herrero, Ana, et al., editores. *Diálogo y censura en el siglo XVI*. Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- . et al., editores. *Reading and Censorship in Early Modern Europe*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.
- Vicens Vives, Jaime. *Approaches to the History of Spain*. University of Chicago Press, 1967.
- Weiss, Julian. "Other Lost Voices: A Note on the *Soldadeira*", *PMHRS*, vol. 60, 2007, pp. 245-56.
- . *The Poet's Art: Literary Theory in Castile, c. 1400-1460*. Society for the Studies of Mediaeval Languages and Literature, 1990.

Weissberger, Barbara F. "Male Sexual Anxieties in *Carajicomedia*: A Response to Female Sovereignty". Gerli y Weiss, pp. 221-34.

---. "Anxious Masculinities". *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. University of Minnesota Press, 2003, pp. 1-27.

Whinnom, Keith. *La poesía amatoria cancioneril de la época de los Reyes Católicos*. University of Durham, 1981.

Zurita, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*. Instituto Fernando el Católico, 1985.