

Una parte del repertorio musical de la corte de la Reina Isabel en el año 1496: Comentario sobre canciones, villancicos y romances en el *Juego trobado* de Pinar que han sobrevivido en versiones musicales

Roger Boase¹

Recibido: 4 de junio de 2019 / Aceptado: 26 de octubre de 2019

Resumen. El propósito de este artículo es considerar lo que el *Juego trobado* de Pinar, un juego de cartas completado en 1496, puede enseñarnos sobre el repertorio musical de la corte de la reina Isabel de Castilla y el papel que desempeñaban las mujeres como oyentes y artistas. Después de explicar lo que se sabe sobre este juego, incluida la fecha en que se completó, las circunstancias de su composición y el método por el cual se puede identificar a cada participante, ofrezco un comentario sobre esas canciones, villancicos y romances, aproximadamente un tercio de los citados, que han sobrevivido en versiones musicales en el *Cancionero musical de Palacio* y el *Cancionero musical de la Colombina*, basándome en información recientemente publicada en mi libro, *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtyl Verse in Late Medieval Spain* (Leiden: Brill, 2017).

Palabras clave: Isabel de Castilla; canciones; romances; invenciones; Pinar; *Juego trobado*; *Cancionero general*; Juan Urrede; Peñalosa; Cornago; Encina; Garcí Sánchez de Badajoz; Rodríguez de la Torre; Bernardino Manrique; Garcilaso.

[en] A part of the musical repertory of the court of Queen Isabel in 1496: a commentary on songs and ballads in Pinar's *Juego trobado* that have survived in musical versions

Abstract. The purpose of this paper is to consider what Pinar's *Juego trobado*, a card game completed in 1496, can teach us about the musical repertory of the court of Queen Isabel of Castile and the role played by women as both listeners and performers. After explaining what is now known about this game, including the date when it was completed, the circumstances of its composition, and the method whereby each participant can be identified, I offer a commentary on those songs and ballads, approximately one-third of those cited, that have survived in musical versions in the *Cancionero musical de Palacio* and the *Cancionero musical de la Colombina*, drawing on information recently published in my book, *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtyl Verse in Late Medieval Spain* (Leiden: Brill, 2017).

Keywords: Isabel of Castile; songs; ballads; jousting poems; Pinar; *Juego trobado*; *Cancionero general*; Juan Urrede; Peñalosa; Cornago; Encina; Garcí Sánchez de Badajoz; Rodríguez de la Torre; Bernardino Manrique; Garcilaso.

Sumario: I. Introducción; II. Antología y edición de los textos musicalizados del *Juego trobado* de Pinar; II.1. "Ave, Regina Caelorum", antífona tradicional, con música de Francisco de Peñalosa, dedicada a la reina Isabel (1451-1504); II.2. "A tierras ajenas", villancico, con música de Francisco de Peñalosa; "suerte" de la Infanta María (1482-1517), tercera hija de la reina Isabel de Castilla (estrofa 5); II.3. "Donzella por cuyo amor": canción de Diego de Ribera, con música de Juan Rodríguez [de la Torre], para Inés Enríquez; "suerte" de Inés de Mendoza (estrofa 8); II.4. "¿Dónde estás que non te veo?": canción anónima, con música de Juan Cornago, para Mencía de Mendoza (1451-1476); "suerte" de su hija Mayor de la Cueva (1476-1556) (estrofa 12); II.5. "Nunca fue pena mayor": canción anónima, con música de Juan de Urrede, para Mayor de Toledo; "suerte" de su hija Aldonza Leonor de Toledo (estrofa 16); II.6. "Vive leda si podrás": canción de Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) para su mujer, con música de un compositor anónimo; "suerte" de María de Velasco (ca. 1467-1549) (estrofa 17); II.7. "Pues con sobra de tristura": canción de Pinar para Aldonza de Castilla; "suerte" de Juana de Ulloa y Castilla (estrofa 21); II.8. "Pues que Dios te hizo tal": canción anónima dedicada a Leonor de la Vega y Velasco (ca. 1450-1522), con música de Juan Cornago; "suerte" de Leonor Manrique y Fajardo (1486-1535) (estrofa 22); II.9. "Harto de tanta porfía", canción de Garcí Sánchez de Badajoz (ca. 1456-1526) con música del mismo, dirigida a Marina Laso de Mendoza († 1477), primera esposa de Íñigo López de Mendoza, segundo conde Tendilla, o Francisca Pacheco, su segunda esposa; "suerte" de Francisca Enríquez de Velasco (estrofa 24); II.10. "Al dolor de me cuidado": canción de Garcí Sánchez de Badajoz? con música de Juan Pérez de Gijón; "suerte" de Sancha de Guzmán († 1512), madre del poeta Garcilaso de la Vega (1501-1536) (estrofa 27); II.11. "De vos y de mí quexoso": canción de Pedro Álvarez Osorio (ca. 1462-1505), II marqués de Astorga, con música de Juan Urrede, para María Pimentel y Pacheco; "suerte" de Beatriz de Mendoza y Enríquez (ca. 1475-ca. 1549) (estrofa 30); II.12. "Morir se quiere Alixandre", romance anónimo, probablemente con música de Juan del Encina (1468-1529); "suerte" de María de Rojas Arauz (estrofa 42); II.13. "Pésame de vos, el conde", romance tradicional reescrito por Juan del Encina, con música de Encina; "suerte" de María de Cárdenas y Enríquez (ca. 1475-1503), condesa de Miranda (estrofa 43); III. Conclusiones.

¹ Queen Mary, University of London
r.boase@qmul.ac.uk

Cómo citar: Boase, R. (2020). Una parte del repertorio musical de la corte de la Reina Isabel en el año 1496: Comentario sobre canciones, villancicos y romances en el *Juego trobado* de Pinar que han sobrevivido en versiones musicales, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 151-175

I. Introducción

La música formaba parte intrínseca de los entretenimientos cortesanos de la época de los Reyes Católicos, y el canto —en forma de canciones, romances y villancicos— era un elemento clave en los juegos de amor entre los nobles y las damas que acompañaban a la corte y vivían con ella en su trayectoria peripatética. Buen ejemplo es el *Juego trobado* (ID6637; 11CG-875, 14CG-948),² que se encuentra en el *Cancionero general* editado por Hernando de Castillejo, publicado en Valencia en 1511. Este poema, compuesto como un juego de naipes para el entretenimiento de la corte real por Gerónimo de Pinar y dedicado a la reina Isabel de Castilla, puede darnos una idea del rol que la música desempeñaba en la vida cortesana española a fines del siglo XV, demostrando la importancia enorme de las mujeres como ejecutantes y instigadoras de actividades musicales. Como dice Leriano en la *Cárcel de amor*, en alabanza de las mujeres y con referencia a su buena influencia sobre los varones, “nos conciertan la música y nos hazen gozar de las dulcedumbres della”.³ Ocho de las piezas musicales citadas en el *Juego trobado* fueron escogidas para un concierto realizado en Madrid, el 20 marzo de 2019, bajo el patrocinio de la Fundación Juan March, que consiguió evocar el ambiente del evento original mediante una combinación de música, imágenes y textos (Knighton 2019).

El *Juego trobado* se completó poco antes del 22 agosto de 1496, cuando la flota castellana zarpó hacia Flandes, llevando a la infanta Juana, ya archiduquesa de Austria, para encontrarse con su marido Felipe de Habsburgo, o Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano.⁴ Los participantes en el juego fueron la reina Isabel, su único hijo, el príncipe don Juan, sus cuatro hijas, y cuarenta de sus damas de corte. El juego probablemente tuvo lugar en el puerto de Laredo, en la costa cantábrica, mientras la corte esperaba un tiempo propicio para la navegación. Este fue un momento conmovedor porque fue la última ocasión en que la reina, su hijo y sus cuatro hijas estuvieron juntos. En aquel momento el rey Fernando estaba ausente porque tuvo que partir a Aragón y Cataluña para atender los asuntos de su propio reino.

A cada uno de los participantes en este juego se le asigna una estrofa o carta, con un árbol o planta, un ave, una canción y un refrán. Por medio de estos cuatro lotes o suertes o pistas, el lector o auditor debe ser capaz de identificar a las cuarenta principales damas al servicio de la reina, así como a los seis miembros de la familia real. Por lo tanto, parece haber sido un juego de adivinanzas para predecir el futuro de los participantes, aunque gran parte de la diversión parece derivar del placer del descubrimiento de la identidad de la dama. Aunque no hay espacio en este artículo para explicar cómo llegué a descifrar la identidad de cada participante en el juego, doy algunos ejemplos. El procedimiento es similar a la forma en que se interpretan las invenciones de justadores, en las cuales hay un componente pictórico, la divisa o emblema, y un componente verbal, la letra, y, como en los mejores ejemplos de este género, el mensaje verbal de la letra no se puede descifrar sin la ayuda del estímulo visual de la divisa. El *Juego trobado* se asemeja a una gran invención porque en cada estrofa hay dos elementos pictóricos y dos elementos verbales. Cómo se jugó exactamente el juego es todavía una hipótesis.

La rúbrica introductoria explica que “se puede jugar como con dados o naipes, y con él se puede ganar o perder, y echar encuentro o azar, y hazer par. Las coplas son los naipes y las quatro cosas que van en cada una d’ellas han de ser las suertes”. Tal vez el juego podría haberse jugado como un modo de adivinar a qué séquito se unirían las damas, si al de la princesa Isabel, futura esposa de Manuel I de Portugal, al de la Infanta Juana, archiduquesa de Austria, al de la infanta María, en el futuro segunda esposa de Manuel I de Portugal; o al de la hija menor, la infanta Catalina de Aragón, en el futuro esposa del príncipe Arturo de Inglaterra y entonces primera esposa de su hermano Enrique VIII.

En este juego está presente, además, la dimensión adicional de la música: se puede imaginar que, cuando se tira una carta, se canta la canción citada. A pesar de que músicos y cantantes profesionales asistieron muy probablemente al acontecimiento, según un análisis de Tess Knighton (2018: 24), las instrucciones en el poema dirigidas a quince de los participantes parecen confirmar que en el curso del juego se esperaba que al menos algunas de las damas cantaran la canción asignada a ellas. En algunos casos, se insinúa que la dama designada no tiene una buena voz para cantar, mientras que en otros se nos sugiere que canta muy bien. En ciertos lugares, el poeta indica cuántas voces tienen que cantar la canción (pueden ser dos o tres voces, por ejemplo) y la manera de cantar (“cantaréis muy sin temor”, o “cantaréis con el sufrir”). Desafortunadamente, en el caso de casi tres cuartas partes de las canciones y romances citados, la notación musical no se ha encontrado en ningún testimonio. En cuanto a las músicas que sí son conocidas, todas ellas se recogen en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4) y el *Cancionero musical de la Colombina* (SV1).

² Todas las siglas y los números de identificación de los textos citados en este artículo son de Brian Dutton (1990-1991). Estoy extremadamente agradecido a Enric Dolz Ferrer, a Rebeca Sanmartín Bastida, Pau Rubert i Ventós y a mis dos lectores anónimos por su ayuda en la detección de errores en este texto.

³ Tess Knighton (2018) hizo un comentario muy interesante sobre este pasaje.

⁴ La evidencia de estas afirmaciones puede leerse en la introducción de *Secrets of Pinar’s Game* (Boase 2017a) y en un artículo reciente de Perea Rodríguez (2017).

Pedro de Cartagena (1456-1486), un poeta que fue muy apreciado por sus contemporáneos y casi contemporáneos y que merece ser más estudiado, es el poeta cuyas obras están mejor representadas en el *Juego trobado*, pero ninguna notación musical de estos poemas ha sobrevivido.⁵ Él es el autor de al menos cinco de las canciones citadas: “Donde amor su nombre escribe” (est. 4; ID 0913), “Do sufren servicios pena”* (est. 10; ID 1971), “¡Ved cuán fuera de razón!” (est. 13; ID 0681), “Nunca pudo la pasión” (est. 15; ID 0893), y “Para yo poder vivir” (est. 25; ID 0911). Una de ellas, aquí marcada con un asterisco y previamente considerada como anónima, fue escrita en nombre del Cardenal Mendoza. La primera fue dirigida a Beatriz de Pimentel, la madre de Catalina de Lanuza (est. 10). La segunda fue probablemente dirigida originalmente a Inés de Tovar, la segunda amante del cardenal, madre del ingenioso poeta Juan de Mendoza (ca. 1468-1523; Macpherson 1998a).

Otro punto a destacar es que la música pudo servir como recurso mnemotécnico, y, a juzgar por el *Juego trobado*, se esperaba que las damas de la corte castellana supieran de memoria ciertos poemas que nunca se incluyeron en el *Cancionero general* (1511) porque quedaron fuera del ámbito autoimpuesto por el compilador Hernando del Castillo, bien porque fueron compuestos en una fecha muy anterior, o porque eran fácilmente accesibles en otros lugares, o porque se les había añadido música. La mayor parte de estos poemas fueron compuestos veinte o treinta años antes, algunos cuando la reina Isabel era una joven princesa. Algunos son mucho más antiguos y se encuentran en el *Cancionero de Baena* y en el *Cancionero de Estúñiga*, lo que permite asociarlos con la corte de Juan II de Castilla o con la corte aragonesa-napolitana del rey de Aragón, Alfonso V el Magnánimo. De hecho, hay indicios de que el propio Pinar pudo haber participado en el proceso de recopilación y edición de la antología masiva del *Cancionero general*, que, como ya dijimos, se imprimió por primera vez en Valencia en 1511, e incluso pudo haberlo hecho también en la formulación de los criterios de selección. Parece que muchos de los poetas y compositores que gravitaron en torno a la corte de los Reyes Católicos y la corte del príncipe Juan hacia finales del siglo XV habían comenzado sus carreras en otros lugares, bajo el patronazgo de nobles como el Cardenal Mendoza, el duque de Alba o los duques del Infantado.

Por otro lado, se aprecia que, así como el orden de las estrofas fue dictado por el rango social de la persona indicado por las cuatro suertes, los textos musicales están organizados en una secuencia jerárquica, reflejando el método adoptado por el poeta y músico Juan del Encina para organizar su propio *Cancionero*, impreso en Salamanca el 20 de junio 1496, con obras religiosas al principio y romances cortesanos al final. Este orden jerárquico influyó en la estructura del *Cancionero general* de 1511 y el *Cancionero musical de Palacio* (Bustos Táuler 2012: 42).

Uno de los mejores logros de los poetas del siglo XV en la Península Ibérica fue el desarrollo de la canción, un género literario breve que muestra ingenio, compresión y sutileza. Brian Dutton (1990-91: VII, 584) identifica 569 canciones en el período 1380-1511, pero la cifra verdadera podría ser mucho mayor, porque Dutton omitió muchas, algunas por inadvertencia, otras debido a su definición rigurosa del género. Solo alrededor de 90 canciones en castellano sobreviven completas con su música, incluyendo las cuarenta del *Cancionero musical de la Colombina*. Todas fueron compuestas antes de 1500, cuando el villancico comenzaba a desplazar a la canción como la forma musical preferida. Sin embargo, la canción no fue forzosamente cantada, ni siempre se compuso para ello, y solo media docena de las canciones cortesanas más populares se encuentran en el *Cancionero general*. Si fue una política deliberada del editor Hernando de Castillo de excluir textos musicales de su antología (Whetnall 1989: 203-204), o si, como ahora parece más probable, estos se le escaparon porque no tenía las hojas de estas canciones a mano, es todavía incierto (Whetnall 2017: 91-92).

La canción del siglo XV puede definirse como una composición lírica octosilábica corta que comienza con un estribillo de cuatro o más versos, seguido por una estrofa de entre ocho y doce versos, cuyos últimos versos forman la vuelta, refrán, o pie de la canción, que repite el esquema de la rima y todas, o algunas, de las palabras del estribillo inicial. La típica canción se compone de estrofas de cuatro o cinco versos. Normalmente no hay más que cuatro rimas, y las rimas de la vuelta repiten las del estribillo, aunque no siempre en el mismo orden. Más de la mitad de las obras musicales citadas en el *Juego trobado* pertenecen a esta categoría general.

Keith Whinnom (1968: 370) trató de crear un método objetivo para establecer lo que sería una canción ideal según los criterios estéticos de la época. Mediante un estudio estadístico de las 220 canciones de la sección dedicada a este género en la primera edición del *Cancionero general*, concluyó que la canción perfecta consistiría en tres redondillas octosilábicas con el esquema de rima *abba cddc abba*. Más de una cuarta parte de estas canciones sigue este esquema exactamente. En casi una cuarta parte, los últimos dos versos del estribillo se repiten textualmente en la vuelta; pero, de estos, solamente once cumplen con ambos requisitos: manifestando el esquema de rima más habitual, con una repetición palabra por palabra en el pie de la canción. La mayoría de las canciones que son anómalas en la estructura fueron compuestas antes del reinado de los Reyes Católicos, bien por poetas portugueses, bien por catalanes (Whinnom 1981: 39).

Casi todas las canciones del siglo XV se compusieron originalmente para una dama específica, cuyo nombre a menudo se oculta en el texto. En otras palabras, el texto apunta a una historia medio escondida, con la cual la mayoría de los contemporáneos del poeta estarían familiarizados, pero que el lector moderno tiene que redescubrir por medio de la investigación minuciosa. Este es obviamente el caso cuando uno encuentra una referencia críptica al nombre de

⁵ Una edición reciente de su poesía a cargo de Rodado Ruiz (2000) ha sido el primer paso para un reconocimiento adecuado de su estatura como poeta. El lector puede también consultar Cantera Burgos (1968), Avallé-Arce (1974: 280-315), Avallé-Arce (1981), Gerli (1998) y Perea Rodríguez (2007: 76-77, 173-74 *et passim*).

una dama en el primer verso como, por ejemplo, el nombre Mayor en “Nunca fue pena mayor”, que fue la más divulgada de todas las canciones cortesanas del siglo XV. Se esperaba que el poeta o cantante respetara la convención de discreción, que era un principio fundamental del código del amor cortés, aunque la identidad de la dama solía ser un secreto a voces en los círculos cortesanos donde se cantaba, se leía o se recitaba la canción. Esto significa que, para descifrar por completo una canción, debe ser estudiada dentro de su contexto social o histórico. Dada la naturaleza abstracta de la mayoría de estos poemas, y el hecho que de que muchos de ellos son anónimos, no es tarea fácil. Es necesario extraer información de una gran variedad de fuentes, incluyendo poemas citados, rúbricas, motes, divisas de justadores, crónicas, cuentas financieras, y obras genealógicas. El *Juego trobado* de Pinar es un punto de partida excelente para este tipo de investigación.

Muchas de las canciones cortesanas compuestas en la Península Ibérica en el siglo XV tienen un aspecto político en la medida en que fueron una parte integral de un juego serio de cortejo protagonizado por las familias reales y aristocráticas de Castilla, Portugal, Aragón, Navarra, y el Reino de Nápoles. El amor y el mecenazgo fueron las claves del poder político, creando una red de alianzas que unía a la monarquía y la nobleza. Otorgar títulos de nobleza y organizar matrimonios con festejos, justas, danzas, poesía y música fueron estrategias empleadas por la familia real de cada país para intentar retener el control de los nobles rebeldes y ganar su apoyo. De la misma forma, los nobles, a su vez, podían ejercer poder sobre los príncipes. El amor cortés era, por lo tanto, una fuerza de cohesión contra la amenaza real de la anarquía (Boase 1978: 6). Por ejemplo, los miembros de la familia Enríquez, que durante varias generaciones ostentaron el título de Almirante de Castilla, consiguieron adquirir una enorme influencia política al casar a sus numerosas hijas con la aristocracia castellana y aragonesa. Una de ellas, Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II de Aragón, fue la madre del rey Fernando. El ambicioso Juan Pacheco, marqués de Villena (1445) y duque de Escalona (1472), durante un cierto tiempo el favorito de Enrique IV de Castilla, incluso intentó conseguir que su hermano, Pedro Girón, se casara con Isabel, la futura reina de Castilla, y que su hija, Beatriz, se casase con Alfonso, hermano menor de Isabel, que habría heredado la corona de Castilla si no hubiera muerto repentinamente en 1468, a la edad de catorce años, en circunstancias misteriosas.

El *Juego trobado* de Pinar es una lente única a través de la cual, con la ayuda de la investigación, podemos tener acceso a la memoria cultural colectiva y los procesos de pensamiento de un grupo de mujeres educadas en un momento particular en que los libros impresos eran escasos y muy caros, y cuando la cultura dependía más de la palabra hablada que de la escrita o impresa (Boase 2019). Nos informa sobre los poemas, canciones y romances que disfrutaron estas mujeres y las ficciones sentimentales con las cuales estaban familiarizadas, y nos da una idea de su conocimiento del folclore y su comprensión del simbolismo de las aves y las propiedades de los árboles y plantas, diciéndonos algo acerca de su carácter y el carácter de sus esposos, o futuros esposos. De hecho, presupone un conocimiento del saber popular de la fauna y la flora que es totalmente ajeno al lector moderno, y una capacidad para memorizar poemas, refranes y canciones con su música que hoy día está desapareciendo rápidamente aun en sociedades tradicionales.

Aparte de los miembros de la familia real, los participantes en el juego de Pinar eran damas cortesanas con rango de nobleza, si no todas de estirpe noble, con un vestuario anual de 27.000 maravedíes. La mayoría de ellas podía ufanarse de pertenecer al linaje castellano, leonés o aragonés, aunque se pueden dividir en varias categorías sociales. En primer lugar, están las de sangre real o de la alta nobleza que habían nacido fuera del matrimonio o eran de ascendencia ilegítima. Doña Marina de Aragón (estrofa 7), sobrina del rey Fernando, es el ejemplo más destacado de este caso. Otros ejemplos son Aldonza Leonor de Toledo (estrofa 16), hija del duque de Alba, y Mencía de Vivero (estrofa 19), hija del vizconde de Altamira. En segundo lugar, hay damas de sangre real o noble que fueron educadas en la corte real porque su padre o madre habían muerto cuando eran niñas. Leonor de Quiñones (estrofa 37), hija del conde de Luna, es un buen ejemplo. Estas dos primeras categorías, como en el caso de Marina de Aragón, pueden superponerse. En tercer lugar, hay damas de noble cuna que ingresaron al servicio real a una edad temprana porque su madre había muerto o había entrado en un convento, y su padre había tomado otra esposa. Leonor Manrique y Fajardo (estrofa 22), que, a la edad de diez años, cantó para recrear a los embajadores franceses en Tortosa el 28 marzo de 1496, pertenece a esta categoría. En cuarto lugar, hay mujeres de familias con una larga historia de servicio real (*continuos*), que tendían a emparentar con familias similares. Uno piensa en Margarita de Lemos (estrofa 15), quien, tras llegar a España en el séquito de la reina Juana, la esposa portuguesa de Enrique IV de Castilla, se casó con el mayordomo Sancho de Rojas; o María de Medina (estrofa 36), dama de alcoba de la reina, que se casó con Pedro de Ribera, caballero mayor de la misma. Algunas de estas damas viajaron más tarde al extranjero al servicio real. Por ejemplo, María de Velasco (estrofa 17), después de servir a la segunda esposa del rey Fernando, la reina Germana de Foix, viajó a Portugal en 1526 en el séquito de Catalina de Habsburgo. Al menos tres damas de la corte eligieron llevar una vida enclaustrada en lugar de casarse: Teresa de Guzmán, Brazaide de Benavides y Leonor de Quiñones.

II. Antología y edición de los textos musicalizados del *Juego trobado* de Pinar

Mi intención en este artículo es estudiar las canciones y los romances citados en el *Juego trobado* de los que se conservan hoy día con notaciones musicales y ofrecer un comentario sobre cada uno de ellos, especialmente desde el punto de vista del contexto social y la identificación biográfica de los creadores y cortesanos implicados. La antífona

tradicional *Ave Regina Caelorum* no se cita en esta obra, pero la incluyo aquí porque la primera estrofa del *Juego trobado* contiene una alusión a “Reyno del cielo”, himno de elogio de la Virgen María escrito por fray Ambrosio Montesino, inspirado por las antífonas tradicionales y dedicado a la infanta Isabel (1470-1498), primogénita de los Reyes Católicos, que fue princesa de Portugal por su primer matrimonio con el príncipe Afonso en 1490, y en 1497 reina de Portugal por su matrimonio con Manuel I de Portugal.

Ruth Martínez Alcorlo, en su tesis sobre la literatura en torno a Isabel, promogénita de los Reyes Católicos, no menciona este himno entre las obras dedicadas a ella, aunque la reconoce como “la princesa de Portugal” mencionada en la rúbrica de la tercera estrofa del *Juego trobado* (2017: 262). No estoy de acuerdo con que Nicolás de Guevara (ca. 1440-1504) le dedicara su canción “Donde amor hiere cruel” (2017: II, 455; ID 6306). En mi opinión, Guevara compuso esta canción en 1468 cuando se murió su alumno el príncipe Alfonso, hermano de la reina Isabel de Castilla, lo que explicaría la selección de esta canción para su hija Isabel, la “princesa viuda”.⁶

II.1. “Ave, Regina Caelorum”, antífona tradicional, con música de Francisco de Peñalosa, dedicada a la reina Isabel (1451-1504)

*Ave, Regina C[a]elorum,
ave, Domina Angelorum;
salve, radix, sancta,
ex qua mundo lux est orta.
Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa;
vale, [o] valde decora,
et pro nobis Christum exora.*

Texto base: Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral, MS2 & MS3, fols 269^v-270^r, en Hardie 1994: no. 2, 6-14.

Compositor: Francisco de Peñalosa.

Otros testimonios: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 454 [BC1], fols 65^v-66^r, en Ros-Fabregas 1992 (ver Preciado 1986: no. 22; Knighton 2001: 133-35). Hay una versión bitextual de este motete para tres voces en el *Con-dex musical de Las Huelgas* (II, fol. 113^v): *Ave, Regina caelorum* y *Alma redemptoris mater* (Preciado 1986: no. 28).

Francisco de Peñalosa (ca. 1479-1528), el compositor más famoso y más prolífico de los que estuvieron al servicio de los Reyes Católicos, compuso la música para el himno, o antífona, *Ave Regina Caelorum* (en Hardie 1994: no. 2, 6-14). Sin embargo, tenemos que admitir que es improbable que la versión de Peñalosa de esta obra se realizara en 1496, año en que Pinar llevó a cabo su *Juego*, porque se incorporó a la capilla musical del rey Fernando dos años después. Esta antífona inspiró a fray Ambrosio Montesino (ca. 1448-1514), el confesor de la reina y su poeta favorito, a componer el himno “Reyno del cielo”, un encomio extravagante, casi idólatra, de la Virgen María (Montesino 1987: 131-33). Montesino hizo una nueva versión de este himno a petición de la piadosa princesa Isabel. Pinar se refiere a “Reyno del cielo” en la primera estrofa de su *Juego trobado* para indicar que esta estrofa está dedicada a la reina, también llamada Isabel. La composición “A tierras ajenas”, citada en estrofa 5 y dedicada a la tercera hija de la reina, la infanta María, también con música de Peñalosa, es un villancico que se encuentra en el *Cancionero musical de Palacio* (MP4f-485).

Ave Regina Caelorum es una de las cuatro antífonas marianas tradicionales de la Iglesia Católica Romana; las otras son *Regina Caeli laetere*, *Salve Regina*, y *Alma redemptoris mater*, que datan del siglo XII o anteriores. Este texto, que probablemente fue compuesto por un monje alemán del siglo XI, se prescribe tradicionalmente para ser cantado o recitado después de Completas, séptima y última hora de oración antes de dormir en la liturgia diaria de las horas canónicas, y es cantado en canto llano como una antífona procesional durante el tiempo de Cuaresma desde la Fiesta de la Presentación de Cristo en el Templo —también llamada la Fiesta de la Purificación de la Virgen— el 2 de febrero, hasta el jueves de Semana Santa (Hiley 1993: 104). El texto, en dos estrofas rimadas, aquí difiere ligeramente del que se encuentra en el *Antiphonale monasticum* y el *Liber usualis*, donde el verso 3 tiene las palabras *salve, radix, unguento, porta*. Esta antífona con música de Peñalosa para cuatro voces expresa confianza en el poder de la Virgen María para interceder por Cristo en nuestro nombre, y aunque pertenece al tiempo solemne de la Cuaresma, las palabras de saludo cada vez más enfáticas transmiten una sensación de alegría: *ave, salve, gaude, valde*.

Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528), nacido en Talavera de la Reina, fue el mejor compositor de música sacra del final del reinado de los Reyes Católicos. Su música fue muy admirada por el rey Fernando y el papa León X (Stevenson 1960: 145-63). Fue él quien más contribuyó al nuevo estilo de polifonía en la música ibérica. Este motete, compuesto en el sexto modo gregoriano, el *Tritus Plagal*, o modo eólico, fue el más finamente labrado, y es

⁶ Para la biografía del poeta Guevara, el lector puede consultar Beltran (2005; 2009). Guevara es autor de un poema “a una partida qu’el rey Alfonso fizo de Arévalo” (ID 0859), otro poema de citas y una fuente de información importante sobre los años perdidos de música cantada en España (Fallows 1991). Según Dutton (1990-1991: VII, 48), Rodado Ruiz (1995), Perea Rodríguez (2001) y Beltran (2005), este poema se refiere a la partida de Arévalo del infante Alfonso, hermano de Isabel la Católica, en 1467 o 1468. Parece que Gallagher (1968: 190) se equivocó en su convicción de que “el rey Alfonso” fuese Afonso V de Portugal, que pasó dos meses en Arévalo en el verano de 1475 (véase Boase 2006).

muy similar al estilo de sus misas (Hardie 1994: XXXII). Es probable que esta obra musical se haya presentado por primera vez durante la Cuaresma en 1498, no en 1496, fecha en que se completó el *Juego trobado* de Pinar, y que a consecuencia de ella Peñalosa fuera adscrito a la capilla del rey Fernando como *cantor regio* el 11 de mayo de 1498 con un salario de 25.000 maravedíes (Knighton 2001: 340). El manuscrito musical *Tarazona C 2/3*, en el Archivo Capitular de la Catedral de Tarazona, contiene una gran cantidad de obras de Peñalosa y es la fuente más importante de música litúrgica compuesta para los Reyes Católicos (Esteve Roldán 2007).

Parece que el verso “La reina de muy alta C” en la primera estrofa del *Juego trobado* alude al himno “Reyno del cielo” de fray Ambrosio Montesino, que amplifica los temas tradicionales de las antífonas marianas, y que la letra mayúscula C no sólo indica Castilla, el reino de Isabel, y la *castidad*, su virtud distintiva, sino también el cielo, *Caelum*, su reino espiritual, y quizás *caridad*, porque tenía renombre por sus obras de limosna. Las palabras *alta C* y *modo* (que pueden significar una gama o una melodía de canto llano) indican que Pinar alude a una pieza musical. “La reina de muy alta C” es la Virgen María, con quien varios poetas compararon a la reina en sus elogios, y la frase *Regina Caeli* aparece al comienzo de dos himnos marianos tradicionales: *Ave Regina Caelorum* y *Regina caeli laetare*. Se nota, además, que “Reyno del cielo” y *Ave Regina Caelorum* comparten la rima *ora* (imperativo del verbo latino *orare*).

Ambrosio Montesino, de origen converso, hijo del platero Pedro del Monte, nació en Huete, cerca de Cuenca, y murió en Madrid el 29 enero 1514 (Parada y Luca de Tena 2002). Se hizo fraile en el Monasterio de San Juan de los Reyes y entró al servicio de la reina Isabel antes de 1492. En abril de 1504 fundó el Monasterio de la Inmaculada Concepción en Cuenca. En el período 1499-1501, a petición de la reina, tradujo al castellano la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que fue publicada en cuatro volúmenes entre 1502 y 1503. También dio a la imprenta dos antologías de verso religioso: *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra Sancta Fe Católica* (Toledo: Juan Vázquez, ca. 1485), y *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas* (Toledo: sucesor de Hagembach, 1508), las dos dedicadas al rey Fernando. Más tarde, a solicitud del rey, publicó en Toledo en 1512 su traducción al castellano de los Evangelios y las Epístolas de San Pablo, obra que conoció muchas ediciones.

Hay dos versiones del himno “Reyna del cielo”. La primera, en once estrofas, fue compuesta para Alonso Téllez Pacheco, primer Señor de la Puebla de Montalbán, hijo tercero de Juan Pacheco († 1474), y se publicó en la primera antología del poeta (Montesino 1987: 93-97). La segunda versión, enmendada y amplificada en 19 estrofas, fue comisionada por “la Reina de Portugal”. Aunque la rúbrica no menciona su nombre, “la reina” puede ser identificada con certidumbre con Isabel, hija mayor de la reina Isabel, la cual, tras enviudar del príncipe Afonso de Portugal y pese a su repugnancia a contraer matrimonio de nuevo, se casó finalmente con Manuel I de Portugal, tío de su primer esposo, el 30 de septiembre de 1497.

II.2. “A tierras ajenas”, villancico, con música de Francisco de Peñalosa; “suerte” de la Infanta María (1482-1517), tercera hija de la reina Isabel de Castilla (estrofa 5)

A tierras ajenas,
¿quién me traxo a ellas?

Yo bivo penando
con tristes porfias,
las noches pensando
qué scriva los días.
De lágrimas mías
mis cartas van llenas.
A tierras ajenas.
[¿Quién me traxo a ellas?]

Las cartas escrivo
por dar nueva cuenta
quán mal se m’asienta
la vida en que bivo,
que bivo cativo
en fuertes cadenas
en tierras ajenas.
¿Quién me traxo a ellas?

Congoxas, sospiros
y lágrimas tristes
me fuerçan deziros
el mal que me distes,
pues consentistes

que crezcan mis penas
 en tierras ajenas.
 ¿Quién me traxo a ellas?

¡O tú, que te quejas
 del mal que rreçibes!
 Culpado te dexas
 a muerte, si vives.
 Pues dizes qu'escrives,
 tu alma condenas
 a tierras ajenas.
 ¿Quién me traxo a ellas?

Texto base: MP4f-485; ID 4064; González Cuenca 1996: no. 362.

Rúbrica: *Peñalosa*.

Compositor: Francisco de Peñalosa.

Esquema de rima: *Aa BCBCCAa DEEDDAa FGFGGAAa HIIHIAAa*

Otros testimonios: *Cancioneiro de Évora* (Askings 1965).

La infanta María recibe este villancico porque, en 1496, ella a los catorce años pensaba que seguramente tendría que viajar a “tierras estrañas” para casarse con un príncipe extranjero. En aquel momento nadie podía anticipar que llegaría a ser reina de Portugal, país no tan “ajeno”. Tal vez María imaginase que un día sería reina de Nápoles, o quizás duquesa de Urbino, o duquesa de Saboya. El verbo *sabrà* sugiere el verbo francés *savoir* y el nombre de Saboya: es posible que hubiera un proyecto para que la infanta María se casase con Charles II de Saboya (1489-1496), hijo de Charles I (1468-1490) y Blanche de Monferrat (1472-1519), o con su sucesor Philibert II (1480-1504), futuro esposo de Margarita de Austria, viuda del príncipe don Juan, hermano de María. Puede ser también que hubiera un proyecto de casarle con uno de los hijos o sobrinos de Giovanni della Rovere, padre de Francesco Maria della Rovere, primer duque de Urbino (1508), y hermano del Cardenal Giuliano della Rovere, elegido Papa Julio II (1503), porque el emblema de esta familia poderosa se deriva del Latín *robur*, roble, símbolo de nobleza y poder militar y éste es el árbol que la infanta recibe in estrofa 5 del Juego trobado. Tengo que admitir que, en este momento, me faltan fuentes históricas para comprobar estas conjeturas.

Esta canción es una reelaboración cortesana de un cantar bien conocido entre los judíos sefardíes con el refrán ‘Torro i digo: ¿ke va ser de mi? / En tierras ajenas yo me vo murir’⁷. El tema de las “tierras ajenas” tiene conexión con el del “caballero de amor”, desterrado a consecuencia de un amor no correspondido. Una versión más corta de este cantar se encuentra en el *Cancioneiro de Évora*, recopilado entre 1553 y 1578 (Askings 1965: 33; Boase 2017: 462, 597-603).

II.3. **Donzella por cuyo amor”:** canción de Diego de Ribera, con música de Juan Rodríguez [de la Torre], para Inés Enríquez; “suerte” de Inés de Mendoza (estrofa 8)

Donzella por cuyo amor
 sin vergüença ni temor
 he penado y sienpre peno;
 pues soy vuestro amador
 non me fagáys ser ageno.

Con vida fuerte y penada,
 vos serví tan sin medida
 que me soys más obligada
 que a persona d’esta vida.
 Por ende, mi buen debdor,
 vos faze muy grande amor;
 dalde pago presto y bueno,
 [pues soy vuestro amador.]
 Señor, es de aver ageno.

Texto base: SV1-8; ID 0861; Querol Gavaldá 1971: no. 8.

Rúbrica: *j rodriguez* [torote] (MP4a-5).

Autor: Diego de Ribera? Pinar?

Compositor: Juan Rodríguez de la Torre (MP4a).

⁷ < <https://www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-infierno.htm> >, 3.5; véase Seroussi (2009) no. 190, 213.

Esquema de rima AABAB CDCDAABAB.

Citas: Guevara, “Recontar si mal senti” (ID 0859), en boca de Diego de Ribera; João Manuel, “Huma musica senhor” (ID 5901); Gil Vicente, *Cortes de Júpiter* (1521), en *Copilaçam* (1562).

Otros testimonios: MP4a-5 (fol. 6^v, falta fol. 7); Romeu Figueras 1965: II, no. 10, p. 251.

Esta canción se pone en boca de Diego de Ribera en un poema de citas que Nicolás de Guevara escribió para conmemorar la partida de su alumno el príncipe Alfonso (1453-1468), hermano de la princesa Isabel de Castilla, de Arévalo (ID 0859, 11CG-233, LB1-177, est. 5, verso 45), evento que ocurrió en 1467 o 1468, tal vez el 30 de junio de 1468. Está dirigida a su futura esposa, Inés Enríquez. Diego de Ribera, Comendador de Cieza, de Asturias, fue aposentador mayor y gobernador de Murcia durante el reinado de Juan II de Castilla. Su hijo, Pedro de Ribera, se casó con la dama de la corte María de Medina (est. 36), madre de Isabel de Ribera (est. 41).

Juan Rodríguez de la Torre, maestro de coro en Alcalá de Henares, fue designado para servir a la reina Isabel el 3 de octubre de 1495 (Knighton 2001: 342). Por lo tanto, su arreglo musical es probablemente contemporáneo del *Juego trobado* de Pinar. Además de la canción anterior y una misa de difuntos, *Ne recorderis*,⁸ no se le atribuye ninguna otra composición musical.⁹

La versión de esta canción en MP4 consiste simplemente en el estribillo porque falta un folio. La versión en SV1 también está incompleta: uno esperaría que en la vuelta se repitiese el esquema de rima de apertura AABAB. Suponiendo que este sea el caso, el lector tiene que reconstruir un verso penúltimo rimando con “amor”, que podría ser una repetición del cuarto verso: “pues soy vuestro amador”. Aunque no hay poemas claramente atribuidos a Diego de Ribera en el *Cancionero general* (1511), hay dos poemas más largos de amor desesperado que se le atribuyen en el *Cancionero de Salvá*, un manuscrito compilado hacia 1480: “El día se va pasando” (ID 2111; PN13-14), y “En peligro está mi vida” (ID 2112; PN13-15).

Hay varias razones por las cuales Pinar seleccionó esta canción. En primer lugar, Inés de Mendoza descende de uno de los hijos de Diego Hurtado de Mendoza, señor de Ribera (cerca de Álava), tutor de Enrique III de Castilla y primer señor de Almazán (1395). En segundo lugar, la canción se dirige a otra dama llamada Inés. En tercer lugar, la canción fue compuesta con motivo de la partida de un caballero llamado Alonso, o Alfonso, lo cual, combinado con el mensaje transmitido por el proverbio (“Por más aína, con aguja sale espina”, ID 8054), que significa que una tristeza expulsará la memoria de otra, parece implicar que el marido de Inés, Alonso Pimentel, segundo hijo de Rodrigo Alonso Pimentel, IV conde de Benavente, va a abandonarla y por lo tanto se le aconseja tomar otro marido. Finalmente, la canción misma, en su último verso, en el estado deficiente en que sobrevive, puede indicar que el corazón de Inés de Mendoza pertenece a otro hombre o está comprometido con Cristo. En efecto, cuando el marido de Inés, Alonso de Pimentel, sucedió de improviso al marquesado de Villafranca y al condado de Benavente en consecuencia de la muerte de su hermano Luis de Pimentel en Alcalá de Henares, el 27 noviembre de 1497, ocasionada por el derrumbamiento de un balcón durante una visita con su familia a la familia real para presentar sus condolencias por la muerte del príncipe don Juan, procuró la anulación de sus primeras nupcias para casarse con Doña Ana de Velasco y Herrera, cuyo rango social era mucho más elevado por ser la hija primogénita de Bernardino Fernández de Velasco (ca. 1454-1512), tercer conde de Haro (1492) y Condestable de Castilla (1493) (Boase 2017a: 139-40). Entonces Inés, con su hija María Pimentel († 1530), más tarde condesa de Monterrey, se retiró a la casa de su padre donde “bivió tan retrayida, dando tal exemplo con su honestidad (vestida como religiosa), e con tantos ayunos, que era tenida por sancta persona” (Fernández de Oviedo 1983-2002: I, 131).

II.4. “¿Dónde estás que non te veo?”: canción anónima, con música de Juan Cornago, para Mencía de Mendoza (1451-1476); “suerte” de su hija Mayor de la Cueva (1476-1556) (estrofa 12)

¿Dónde estás que non te veo?
 ¿Qu'es de ti, esperança mía?
 Que a mý, que verte deseo,
 mill años se me faze un día.

Mas tal es tu fermosura
 en tu tierna juventut,
 que con tu gentil figura
 me fieres y das salut.
 Comigo mesmo guerreo
 si te desamar podría.
 A la fin cativo creo
 de quedar de tu señoría.

⁸ Toledo MS, Biblioteca Capitular de la Catedral Metropolitana, B 21 (Knighton 2005: 97 n47).

⁹ Pero este compositor puede ser el mismo que Juan Rodríguez de Sanabria (Knighton 2001: 342), que compuso música para otras dos canciones del *Cancionero musical de Palacio* (MP4-239, MP4f-374).

Texto base: SV1-10 (*Cancionero musical de la Colombina*, MS ca. 1490); ID 0669; Querol Gavaldá 1971: no. 10.

Rúbrica: *Cornago* (MA1).

Autor: Guevara? / Beltrán de la Cueva?

Compositor: Juan Cornago.

Esquema de rima: ABAB CDCDABAB.

Citas: Garci Sánchez de Badajoz, “Caminando en las honduras” (est. 28) (ID 0662; LB1-3, MN-14-5, SA10b-96, 11CG-274, 13BI-1), en boca de Diego de Castilla; Guevara, “Recontar si mal sentí” (ID 0859), en boca de Guevara; Comendador Román, “Aquella muerte y pasión” (ID 4325); Diogo Marquam, “Por verdes em que cuidado” (ID 5211); cf. João Manuel, “Naqueste tiempo de agora” (ID 5099; 16RE-187); primer verso refundido en la glosa de “Despedistesme senhora” (ID 5098); Cristóbal de Castillejo, *Sermón de amores* (versos 379-80) (Castillejo 1998: 189); Gil Vicente, *Fragua de Amor* (1524) (López Castro 1993: 136); Escartí (2001) 234; “Duélete de mí, señora”, en Vásquez (1551); Fuenllana (1554), fols 135-36 (por Juan Vásquez).

Glosas: Afonso Valente, “Que triste partyr party” (ID 5106); Rodrigo Dávalos, “Tu por quien mi vida siente” (ID 6132); Fray Gauberte del Monge, “Mas dezidme fray Gauberte” (ID 6006), glosa de 4 versos [1488]; Burguillos, “Si no queda que perder” (ID 1994); Gregorio Silvestre, 1599: fols 65-66.

Otros testimonios: MA1-3, MP2-112, 11CG-176, 16RE-241, 16RE-284.

Durante el siglo XV y la primera parte del siglo XVI, a excepción de “Nunca fue pena mayor” (ID 0670), no hay ninguna canción cortesana más popular que “¿Dónde estás que non te veo?”. Sin embargo, pese a esta popularidad, no aparece en el *Cancionero musical de Palacio*. La versión más temprana se halla en el *Cancionero musical de Montecassino* (ca. 1480), con la rúbrica *Cornago* (Pope y Kanazawa 1978: 568-69).

Juan Cornago fue un compositor franciscano español activo en la corte napolitana-aragonesa entre los años 1453 y 1475, donde ocupó el puesto de limosnero mayor, con un salario anual de 300 ducados de oro (Atlas 1985: 62-69). En 1475, o un poco antes, viajó a España para entrar al servicio de García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba. En el periodo 1477 a 1481 fue cantor y capellán en la corte de los Reyes Católicos, pero continuó en contacto con la corte napolitana hasta 1480 (Pope 1954: 41-42). Se le pagó con cargo al tesoro aragonés el 9 de mayo de 1475 cuando la corte estaba en Valladolid,¹⁰ y así es posible que “¿Dónde estás que no te veo?” fuese una de las canciones cantadas como parte de las festividades que acompañaron al magnífico torneo de Valladolid que tuvo lugar el 3-5 abril de este año, organizado por el duque de Alba para recrear a los Reyes Católicos.

Esta canción entró en el repertorio de los vihuelistas del siglo XVI como Luis Milán y Miguel de Fuenllana, y fue glosada o citada por al menos doce poetas: Pinar, Guevara, Rodrigo Dávalos, Comendador Román, Garci Sánchez de Badajoz, Fray Gauberte del Monge, Afonso Valente, Diogo Marquam, Gil Vicente, Cristóbal de Castillejo, Burguillos, y Gregorio Silvestre.

Es probable que los versos, “que a mí, que verte deseo, / mil años se me faze un día,” fueran inspirados por Petrarca (1976: no. 357: “Ogni giorno mi par più di mill’anni / ch’i’ segua la mia fida et cara duce”), aunque este tema existe en la tradición popular (Frenk Alatorre 2003: no. 429). Los efectos contradictorios del amor son típicos de toda la poesía del amor cortés, y la noción de que la amada es la causa y al mismo tiempo el único remedio del mal de amor es también convencional. Véase, por ejemplo, los versos de Shakespeare: “My love is as a fever, longing still / For that which longer nurseth the disease” (soneto 147). El concepto de servidumbre feudal expresado en los versos finales de nuestra canción es otro aspecto fundamental del amor cortés, aunque en las canciones del siglo XV normalmente no se menciona tan explícitamente.

El primer poeta que citó esta canción fue Nicolás de Guevara, en su propia boca, en un poema formado con citas de versos ajenos para celebrar una partida que el rey rebelde Alfonso, el hermano de la princesa Isabel, hizo de Arévalo en 1467 o 1468. En mi opinión, Guevara compuso la canción “¿Dónde estás que no te veo?” para Mencía de Mendoza, la hija menor de Diego Hurtado de Mendoza (1417-1479), primer duque del Infantado, y Brianda de Luna (nacido en 1423), prima de Álvaro de Luna (Layna Serrano 1942: II, 116, 225; cf. Arteaga y Falguera 1940), cuando, en 1464, a la edad de trece años, se casó con Beltrán de la Cueva (ca. 1439-1492), primer duque de Alburquerque, razón por la que esta canción fue seleccionada para su hija Mayor de la Cueva en la estrofa 12 del *Juego trobado*. Cornago quizás compuso la música para el duque de Alba en 1475, para el torneo que tuvo lugar en Valladolid en la primera semana de abril, o en 1476, cuando Mencía de Mendoza murió de parto.

En Burgos, en los años 1497-1499, Mayor de la Cueva recibió 27.000 maravedíes para su vestuario (Andrés Díaz 2004: no. 2786; Baeza 1955-56: II, 379, 413). En Zaragoza, en el Palacio de la Aljafería, renovado poco antes, el 7 de octubre de 1498, se casó con Pedro de Lacarra y Navarra (ca. 1454-1523), príncipe de Navarra, quien, desde la ocupación de Navarra en 1516 por las tropas castellanas hasta su muerte en Simancas el 24 noviembre de 1522, quedó prisionero sin jamás renunciar a su fidelidad a la causa de Navarra (Fernández de Oviedo 1983-2002: I, 108; García Carraffa 1947: LIX, 116-17). En Zaragoza, el 8 de octubre de 1498, la reina dió a Mayor de la Cueva 500.000 maravedíes para su dote (Andrés Díaz 2004: no. 2181). Murió en Toledo el 22 de marzo de 1556, y fue enterrada en el convento de San Juan de los Reyes.

¹⁰ Archivo de la Corona de Aragón, Patrimonio Real, reg. 954, fol. 89v; Knighton 2001: 327.

II.5. “Nunca fue pena mayor”: canción anónima, con música de Juan de Urrede, para Mayor de Toledo; “suerte” de su hija Aldonza Leonor de Toledo (estrofa 16)

Nunca fue pena mayor,
ni tormento tan estraño,
que iguale con el dolor
que reçibo del engaño.

Y aqueste conoçimiento
haze ser mis días tristes,¹¹
en pensar el pensamiento
que por amores me distes;
me haze aver por mejor
la muerte y por menor daño
qu’el tormento y el dolor
que reçibo del engaño.

Texto base: SG1-167 (*Cancionero de la Catedral de Segovia*, MS de canciones castellanas, francesas, latinas y holandesas, recopiladas ca. 1500); ID 0670; Lama de la Cruz 1994: no. 167.

Rúbrica: *Jo. Vrede* (SV1, PC1), *Jo. Vrede* (MP4a).

Autor: Tapia?

Compositor: Juan Urrede.

Esquema de rima: ABAB CDCDABAB.

Citas: Garcí Sánchez de Badajoz, “Caminando en las honduras” (ID 0662; st. 30), en boca de Sancho, “hermano” de Diego de Castilla (LB1, SA10b, 13BI) [en realidad Sancho, hermano de Antonio de Velasco (MN14, 11CG)]; João Manuel, “Que yo çyen bocas tuviesse” (ID 5101); João Manuel, “Huma musica senhor” (ID 5901); Lucas Fernández, “Ay de mí, ¿qué triste aré?” (ID 7402); Diego de San Pedro, “Virgen digna de alabança” (ID 2895) [1481]; Fernão da Silveira, “Foy graça notaya bem” (ID 7684), dirigido a Nuno Pereira, cortejando a Lianor da Silva [1483]; Juan de Meneses, “Los que sienten vidas llenas / de tristezas y dolores” (ID 5078); Gil Vicente (en 3 obras), *Autos da barca da glória* [1519], *Cortes de Júpiter* [1521], versos 1-2; *Fragua de Amor* [1525], versos 1-3.

Glosas: Comendador Román, “Serviros y contentaros” (ID 2984) (para la reina Juana 1472-74); Furtado de Mendoza, “Sin remedio de mi venir” (ID 3654), dirigido a Pascual Díaz Garlón, conde de Alife (en 1486); Bernardim Ribeiro, “Nunca foy mal nenhum moor” (ID 7108), primer verso traducido en portugués.

Otros testimonios: BL1-116, BL2-9, BL3-1, BL3-2, CN1-32, FC1-27, FN1-Index, FR1-20, FN2-60, FN3-33, MN19-66, MP2-121, MP4a-1 (Romeu Figueras 1965: II, no. 1), OB1-4, PC1-95, PN15-85, SS1-161, SV1-9, VG1-20, 11CG-248, 14CG-257, 01PA-4, 04PC-14, 05PF-55, 07FS-19.

Esta fue la canción castellana cortesana más popular en la Península Ibérica en el período 1470-1573, e incluso fue bien conocida en Italia y en los Países Bajos en el siglo XVI. Fue glosada o citada por al menos 12 poetas; con o sin texto completo, la canción se encuentra en al menos 17 manuscritos musicales y 4 libros de canciones impresos; y se incluyó en todas las ediciones del *Cancionero general* de 1511 a 1573. Entre aquellos que la citan figuran Garcí Sánchez de Badajoz, João Manuel (dos veces), Gerónimo de Pinar, Diego de San Pedro, Fernão da Silveira, João de Meneses, Lucas Fernández, Bernardim Ribeiro y Gil Vicente (tres veces); y muchos otros poetas se refieren oblicuamente a ella, por ejemplo, en el refrán de un poema del compilador del *Cancionero de la British Library* (ID 1140; LB1-463).

Juan de Urrede, o Johannes de Wreede, compositor de origen flamenco, puso música a esta canción mientras estaba al servicio de García Álvarez de Toledo (ca. 1424-1488), primer duque de Alba, en 1476 o antes, lo que significa que podría haber sido una de las canciones cantadas por la noche durante las festividades del magnífico torneo que el duque organizó para Fernando e Isabel en Valladolid, el 3-5 de abril de 1475 (Sáinz de Baranda 1848: 92-94). El compositor flamenco Pierre de la Rue (ca. 1460-1518) y Francisco de Peñalosa compusieron más tarde misas basadas en la música de Juan de Urrede; y Antonio Barré, músico e impresor francés que trabajó en Roma, imprimió una versión de la misma en 1555 (Lama de la Cruz 2003: 103 - 105, 110).

Juan de Urrede, probablemente hijo de Rolandus de Wreede († 1485), organista de la catedral de San Donaciano en Brujas, estuvo al servicio del Duque de Alba durante los años 1475 a 1477, recibiendo un sueldo anual de 17.000 maravedíes y una asignación diaria de cincuenta medidas de trigo. Además, recibió 78 maravedíes *viáticos* para los gastos de manutención de tres niños negros a los que estaba educando como cantores (Lama de la Cruz 2003: 100 n6). Más tarde se trasladó a la Capilla Real de Aragón, donde sirvió desde 1477 hasta al menos 1482 (Romeu Figueras 1965: I, 14), con un salario anual de 30.000 maravedíes como cantor y maestro de coro (Freund Schwartz 2001: 36-37, Knighton 2001: 346). En 1479 se piensa que intentó y no consiguió un puesto de profesor de música en la

¹¹ “haze mis días tan tristes” (MP4a; González Cuenca 1996: no. 1).

Universidad de Salamanca. También compuso música para “De vos y de mí quexoso” (ID 1959; MP4a-8) y “Muy triste será mi vida” (ID 1952; MP4a-10).

En un cancionero compilado en Florencia para Giuliano de’ Medici hacia 1493 (VG1-20), la música de “Nunca fue pena mayor” se atribuye a Enrique de París, compositor que comenzó su carrera en 1461 como cantor en la corte navarra de Carlos, príncipe de Viana, hermanastro del rey Fernando (Romeu Figueras 1965: I, 14), y más tarde obtuvo un puesto de capellán en Barcelona en la iglesia de Santa María del Pi. Aunque este compositor permaneció en España al servicio de Juan II de Aragón y entró al servicio del rey Fernando el 12 de octubre de 1479, cuando el rey visitó Valencia (Knighton 2001: 329), se ha demostrado que esta es, de hecho, una atribución falsa y que, una vez más, la música es de Urrede (Aguirre 2017). Bartolomeo Tromboncino (ca. 1470-1535), famoso compositor de *frottole*, que estuvo en la corte de Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, e Isabella d’Este de 1494 a 1501, y luego en Ferrara al servicio de Lucrecia Borgia de 1502 a 1508, se inspiró en Urrede para establecer una versión italiana ampliada y musicada de la canción (FC1-27), impresa en Venecia por Petrucci en 1505 (05PF-55). Furtado de Mendoza, hijo mayor de Honorato de Mendoza († 1489), señor de Cañete, hizo una glosa de la canción en Nápoles en 1486 (MN19-66).

En tono de queja, cansancio y atribulada resignación, esta canción de amor desesperada contiene obvios ecos bíblicos. La música de Juan de Urrede está compuesta al modo frigio melancólico, o modo de Jeremías, asociado con la Semana Santa,¹² y sus palabras lúgubres parecen parafrasear un pasaje de las *Lamentaciones de Jeremías* (1: 12): “Mirad y ved si hay dolor como el dolor que me ha venido, con el que el Señor me afligió en el día de su ardiente ira”.¹³ La canción está escrita en redondillas octosílabas con un esquema de rima *ABAB CDCDABAB* —el segundo patrón más común identificado por Keith Whinnom (1968) —con solo el último verso de la vuelta repetido textualmente.

Así, pues, podemos conjeturar que García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, encargó a Juan de Urrede poner música a la canción en 1475 o 1476. El texto probablemente lo escribió Gonzalo de Tapia¹⁴ uno o dos años antes a petición del quinto hijo del duque, García de Toledo, señor de la Horcajada, para su esposa, Mayor de Toledo, hija de Gutierre de Solís, conde de Coria, y Francisca de Toledo, expresando su amargura cuando ella le engañó al tener relaciones sexuales con su hermano mayor Fadrique. De un pasaje en un poema de Juan Barba (ID 2993; MN19-81), escrito en septiembre o noviembre del año 1468, se puede inferir que el señor de la Horcajada fue apodado “Mayor don García” porque estaba enamorado de su propia esposa, Mayor, por lo que es seleccionado por el poeta como uno de los cuatro jueces en un tribunal de amor para juzgar a Guevara (Boase 2017: II, 530-31).

Una vez que uno se da cuenta de la historia detrás de la canción, se puede entender por qué, en el *Juego trobado*, esta canción fue asignada a la dama de la corte Aldonza Leonor de Toledo: era hija ilegítima de Fadrique Álvarez de Toledo († 1531), segundo duque de Alba, y Mayor de Toledo, cuñada del duque. Según Gonzalo Fernández de Oviedo (1973-2002: I, 370), esta señora fue una de las mujeres más bellas del palacio e incluso de toda España. Ya que el verso “Nunca fue pena mayor” fue pronunciado por el caballero y cortesano Sancho de Castilla († 1505) en el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz, es probable que Aldonza Leonor de Toledo fuera la dama de la corte al servicio de la hija de la reina Isabel, Isabel de Portugal, con quien este caballero esperaba casarse. Fernández de Oviedo no divulga su nombre, pero su identidad puede inferirse del *Juego trobado* de Pinar (estrofa 16) y del *Infierno* de Garci Sánchez.

En la rúbrica de “Nunca fue pena mayor” (11CG-248), del Comendador Román, esta canción se describe como “una canción del duque d’Alva”, y en sus versos preliminares Román escribe:

Dicen que a tu oydo
agradó aquel dulçor
de la canción del sentido,
famoso, franco, sabido
duque d’Alva mi señor.

García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, no era, hasta donde sabemos, poeta. Por lo tanto, sería un error suponer, sobre la base de esta rúbrica y los versos preliminares de Román, como el musicólogo Romeu Figueras (1965: I, 204), Lama de la Cruz (2003: 98), González Cuenca (2004: I, 326. n1) y Beltran (2015: 37 n59) han hecho, que el propio duque escribiera los versos. Obviamente, el texto de la canción es anterior a la glosa que Román escribió a petición de la reina Juana, segunda esposa de Enrique IV. Esto significa que la glosa puede datarse antes del 13

¹² Agradezco esta información a Tess Knighton, de la Institució Milà i Fontanals (CSIC) en Barcelona, y ex-editora de *Early Music*.

¹³ Este pasaje es citado o parafraseado en varios poemas castellanos del siglo XV (ID 9023), incluso en la canción de Juan de Tapia “Mi alma encomiendo a Dios” (ID 0563; MN54-64), en el *Cancionero de Estúñiga*, antología compilada en la corte napolitana entre 1460 y 1463, en la obra dramática de Gómez Manrique para la Semana Santa “Ay dolor, dolor” (ID 2939; MN19-18), en un poema musical de Millán (ID 2314; MP4f-422) con el estribillo “*O vos omnes qui transitis / por esta vía de amor, / doleos de mi dolor*”, y en un poema en italiano en el *Cansonero del Conte di Popoli* (Rovira 1992: 272; Rodríguez Mesa 2012: 209) dirigido a Lucrezia d’Alagno, escrito en nombre de Alfonso el Magnánimo, que comienza “*O vos homines qui transitis*”.

¹⁴ Una razón para decir esto es que Tapia escribió un poema similar, “Si en deziros mi querella” (ID 1076; LB1-391), que contiene las mismas palabras clave (*mayor, pena, engaño* y *pensamiento*) que Pinar asigna a Mayor de Figueroa (*Juego trobado*, estrofa 32). La diferencia en el significado es que este no es un poema sobre el engaño de la dama, sino sobre la incapacidad del amante para ocultar sus sentimientos.

de junio de 1475, cuando la reina murió (Sáinz de Baranda 1848: 97), y después del 20 de diciembre de 1472, cuando García Álvarez de Toledo fue proclamado oficialmente duque de Alba. Sabemos por un poema de Montoro (1404-77), dirigido a Puertocarrero (MN19-137; MP2-77), que Román logró escapar de Córdoba, probablemente en el momento del pogromo en marzo de 1473,¹⁵ y supuestamente fue entonces cuando ingresó al servicio del duque de Alba.

II.6. “Vive leda si podrás”: canción de Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) para su mujer, con música de un compositor anónimo; “suerte” de María de Velasco (ca. 1467-1549) (estrofa 17)

Bive leda si podrás,
e non penes atendiendo,
que, segund peno partiendo,
non espero que jamás¹⁶
te veré nin me verás.

¡O dolorosa partida,
O triste amator, que pido
licencia et me despido
de tu vista y de mi vida!
El trabajo perderás
en aver de mí más cura
que, segund mí grand tristura,
non espero que jamás
te veré nin me verás.

Texto base: SV1-25/MN54-32; ID 0125 / ID 3648; Salvador Miguel 1987: no. 31bis.

Rúbrica: *Esta cántica fizo Juan Rodríguez de Padrón quando sse fue meter frayre a Jerusalem en despedimiento de su señora PN1; Quando se fue a meter frayle a Jerusalem en despedimiento de su Señora MN65.*

Autor: Juan Rodríguez del Padrón.

Compositor: Anónimo / Juan del Encina?

Esquema de rima: *ABBAA CDDCAEEAA.*

Citas: Garcí Sánchez de Badajoz, *Infierno* (ID 0662); Costana, “Al tiempo que se levanta” (ID 0732); Gómez Manrique, *Clamores para los días de la semana* (ID 3358); Lope de Vega, *El príncipe despeñado*, I, 309; Jorge de Montemayor (1554), folios 30^v-32; Juan de Valdés 1984: 126; y Covarrubias (1611), *Tesoro de la lengua* (véase *leda*).

Versiones: Juan del Encina, ID 3648, LB1-468. *Respuesta* a ID 0124 (“O desvelada sandía”): LB1-80, MN54-32, PN8-18, PN12-13, RC1-32. *Respuesta de la reina Juana*, “Verdadero amigo mío”, *Respuesta de la Reyna Doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón a Vive Leda si podrás* (MN15-19, MN65-5).

Glosas: Comendador Stela, glosa catalana en prosa (PN7-2); Luis del Castillo, “Pues a mí, desconsolado” (ID 6918; 14CG-1049); Burguillos, “Pues que temor de enojarte” (ID 1993; MP2-161); Anon., “Bive, pues muero partiendo”, en *Cancionero sevillano de Lisboa* [1580-90], Labrador, DiFranco, & López Budía 2003: no. 38.

Otros testimonios: LB1-80, LB1-468, LB2-119, ME1-51, MN24, MN65-4, MP2-108, PN1-470, PN8-18.

Esta famosa canción del poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón es una de las canciones más populares del siglo XV, y mantuvo su atractivo durante todo el siglo XVI. Está incluida en una docena de cancioneros manuscritos, que incluyen *Baena* (ca. 1450), *Estúñiga* (ca. 1462), *Herberay* (ca. 1465), *Roma* (ca. 1465), *Módena* (ca. 1475), *Montecassino* (ca. 1480) y *Musical de la Colombina* (ca. 1495); en este último, con música para tres voces y anónima. No se encuentra en la edición de 1511 del *Cancionero general*, pero sí en la de 1514, y en todas las ediciones posteriores a 1557, en una glosa de Luis del Castillo. Lope de Vega la citó en una glosa teatral, entrelazando los cinco versos del estribillo dentro de un diálogo entre un joven amante y una mujer casada. Hay una versión en prosa de esta canción del Comendador Estela, poeta catalán del siglo XV (PN7-2), una glosa de Juan Sánchez Burguillos (ca. 1520-1575), que ha sido editada (Labrador et al., 1987), y varias glosas espirituales en el siglo XVI. Hay una versión más larga (29 versos), inacabada, al final de LB1 (LB1-468), compuesta casi con certeza por Juan del Encina. En el *Cancionero de Baena*, tiene una *Desfecha* (PN1-470bis), publicada por separado en otros lugares (MN54-47, PN12-70, RC1-44), atribuida a Zapata: “Pues que fuistes la primera / de quien yo me cativé, / desde aquí vos do me fe / que serés la postrimera” (ID 0193; Salvador Miguel 1987: no. 46).

“Vive leda” fue citada por Gómez Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Costana, Lope de Vega, Jorge de Montemayor, y Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco. Fray Francisco de Ayala la menciona en su *La vida y la muerte* (Salamanca 1508), Juan de Valdés se refiere a ella en su *Diálogo de la lengua* (1536), y Pedro de Lemos la incluye en

¹⁵ Montoro relata cómo Román había escapado de Córdoba como una abeja herida (Escavias 1972: 368).

¹⁶ Esta variante del verso 4 es mejor que PN1 (“non entiendo que jamás”), y se conforma a la mayoría de los testimonios, incluso la cita de Gómez Manrique (MN24-56).

una antología de canciones compiladas en 1555 (MP5, fol. 109). En el *Infierno de amor* de Garci Sánchez (est. 6), las palabras “Bive leda, si podrás, / y non penes atendiendo” se ponen en boca de Juan Rodríguez del Padrón.

En “Al tiempo que se levanta”, de Costana, el poeta describe cómo en una visión-sueño tres juglares, Amor con un arpa, Deseo con una vihuela y la Esperanza con un laúd, vinieron a él cuando estaba sin dormir en la cama y aliviaron su dolor cantándole tres canciones: “Vive leda, si podrás”, “De la vida d’este mundo” (ID 3716), y “Amor, temor y cuydado” (ID 2105). Como señala Tess Knighton (1992: 572), no se menciona el canto, lo que es una prueba poco frecuente de que el concepto de interpretación totalmente instrumental de una canción era perfectamente aceptable.

Esta canción fue asignada a María de Velasco, mujer de Juan Velázquez de Cuéllar, contador del príncipe don Juan, madre adoptiva de San Ignacio de Loyola, y más tarde la principal dama de honor y estrecha confidente de Germana de Foix, segunda esposa del rey Fernando. Aparece posteriormente en una serie de textos literarios, el primero de los cuales es la *Carajicomedia*, donde se transmuta en una vieja puta experta en las artes de seducción y hechicería (Boase 2017b; 2022). La canción comienza con *V* por Velasco, y las palabras “Vive leda” expresan claramente la idea del gusto que María de Velasco tenía por los banquetes y su carácter general de amante de la diversión. Parece que el pavo, que era famoso por su orgullo y vanidad, y que formaba algunas veces un adorno central de los grandes banquetes, simboliza el carácter de María de Velasco. Además, como es buen sabido, el grito de esta ave es muy feo, y así la frase “cantando con lindo son” es seguramente irónica, insinuando que esta dama no tenía una voz melodiosa (Knighton 2017: 22). Knighton advierte que muchas de las aves en el *Juego* no tienen una voz agradable. El caso de la perdiz “que cante” (est. 30) es parecido porque esta ave libidinosa, regalada a Beatriz de Mendoza y Enríquez (ca. 1475- ca. 1549), no sabe bien cantar: pienso que la explicación aquí es la existencia de una copla popular que explota la rima perdiz/Beatriz (Frenk Alatorre 2003: no. 517, 370; Escartí: 2001: 236):

¡Cantó’l alva la perdiz!
 Más le valiera dormir,
 pues dançastes con Beatriz
 para darnos qué reyr.

Cuanto más, hay el refrán popular citado por Juan de Timoneda en 1561 (Frenk Alatorre 1987: no. 1998C, 965):

De las frutas, la manzana;
 de las aves, la perdiz;
 de los colores, la grana;
 de las damas, la Beatriz.

Aunque el significado normal de “leda” es “contenta”, con las palabras “Vive leda”, el poeta podría estar aludiendo a la leyenda griega de Leda, que fue violada por Zeus bajo forma de cisne. Este fue un tema popular en el arte del Renacimiento italiano, incluso antes de Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Pero creo que la alusión principal aquí es al cardenal Francisco Ximénez de Cisneros (*cisne + eros*, amor), amigo y protector de la madre de María de Velasco y toda su familia, y una persona que, como el poeta Rodríguez del Padrón, fue miembro de la Orden Franciscana, e incorporó el cisne en su escudo personal. La canción “Vive leda si podrás” fue supuestamente compuesta por Juan Rodríguez del Padrón cuando se despidió de su amada antes de hacerse monje en Jerusalén, y el esposo de María de Velasco, también llamado Juan, puede haber tenido pensamientos similares de tomar órdenes sagradas.

II.7. “Pues con sobra de tristura”: canción de Pinar para Aldonza de Castilla; “suerte” de Juana de Ulloa y Castilla (estrofa 21)

Pues con sobra de tristura
 distes fin al corazón,
 vos le dat la sepultura,
 señora, por galardón.

Vos fuistes la vencedora
 que crudamente vençió;
 vos quedáys por matadora
 de la muerte qu’él murió.
 Y pues que le faltó ventura,
 non vos falte compasión,
 dándole la sepultura,
 señora, por galardón.

Texto base: SV1-2; ID 1956; Querol Gavaldá 1971: no. 2.

Rúbrica: *Enrique* (MP4a).

Autor: Pinar (o Rodrigo de Ulloa).

Compositor: Enrique de París.

Esquema de rima: ABAB CDCDABAB.

Citas: “Uma musica senhor” (ID 5901), de João Manuel, camareiro moor.

Mote: “Distes fym al coração” (ID 5917; 16RE-13) de Joana de Sousa, glosado por João de Menezes.

Versiones: “Pues con sobra de alegría / cantamos tu nascimiento” (ID 3472; SV1-2bis), canción de Navidad.

Otros testimonios: MP2-118, MP4-7.

Este es el único poema atribuido a Rodrigo de Ulloa y es probable que Pinar fuera el autor porque el tipo de árbol mencionado en esta estrofa es el pino, lo que puede apoyar la hipótesis que la dama que recibió esta estrofa fue la dama de corte Juana de Ulloa, hija de Rodrigo de Ulloa y Herrera, contador mayor de Castilla, y Aldonza de Castilla († 1515), y que Pinar lo escribió cuando quizás estuviera en el servicio del contador (Boase 2017a: 227). La muerte del corazón del amante es el tema de una lírica popular que Pinar cita en “Hagádesle monumento / de amores é” (ID 4635 / ID 0724; LB1-199), poema misterioso hasta ahora sin descifrar, y el tema se repite en “Dolor me tomó la rienda” (ID 0723; LB1-35) de Garci Sánchez de Badajoz.

La dama portuguesa Joana de Sousa tomó el segundo verso de “Pues con sobre de tristura” como su mote (ID 1956; 16RE-13), y se oyen ecos de esta canción en “Dama que mi muerte guía” (ID 6181; 11CG-250), un largo poema de Diego de San Pedro, dirigido a una dama en el servicio de la reina Isabel, que incluye estos versos:

Heristes al corazón
con pena muy desigual,
y con dañada intinción
distes muerte al galardón.

Se nota la misma rima en *corazón / galardón* y la frase *distes fin / distes muerte*. En MP2 el estribillo se repite exactamente en la vuelta, pero no en las versiones más tempranas, lo que apoya la aserción de Keith Whinnom (1981: 39) que en las canciones de la primera parte del siglo XV hay menos repetición, o más variación. El compositor de la música fue Enrique de París y el villancico de Navidad que lo sucede en el *Cancionero musical de Palacio* es un *contrafactum* que utiliza la misma melodía.

II.8. “Pues que Dios te hizo tal”: canción anónima dedicada a Leonor de la Vega y Velasco (ca. 1450-1522), con música de Juan Cornago; “suerte” de Leonor Manrique y Fajardo (1486-1535) (estrofa 22)

Pues que Dios te hizo tal,
graçiosa, dulce, fermosa,
y más, honesta,
si te amo desyqual,
gentil dama valerosa,
aya rrespuesta.

Respuesta de mi serviçio,
que bivo vida muriendo;
transportado en tu figura,
te demandando,
esperando benefiçio
que me debes dar, doliéndo-
te de mi mal et tristura
en que ando.

Pues que así nasciste tal,
en extremo virtuosa,
dí ¿qué te cuesta
librarme de tanto mal,
tú, señora tan graçiosa,
con tu rrespuesta?

Texto base: SV1-18; ID 3489 / ID 6351; Querol Gavaldá 1971: no. 18.

Rúbrica: *cornago* (MP4a-3: *Madrid Alio modo*).

Autor: Jorge Manrique? Diego de San Pedro?

Compositor: Cornago (MP4a-2, SV1-18), Madrid (MP4a-3).

Esquema de rima: ABCABC DEFGEFGABCABC.

Citas: *Mote*, “Pues que dyos vos fyzo tal” en boca de Doña Isabel Pereyra, en *Duarte de Brito aos motes destas señoras...*, “Esperando rremediar,” por Duarte de Brito; “Pues que dios te hizo tal”, por Alonso de Proaza: *Villancico suyo en oracion* (ID 5090; 11CG-477).

Otros testimonios: MP4a-2, MP4a-3 (2 versos); verso 19: *fermosa* (SV1).

Dos compositores compusieron música para la canción “Pues que Dios te hizo tal”: Cornago y Madrid. La música existe en tres versiones, dos de ellas atribuidas a Cornago, cada una con un contrateno diferente. Ya hemos dado arriba algunos datos biográficos sobre Cornago. La identificación de Madrid no está tan clara. Puede ser identificado con Juan Fernández de Madrid, un cantor en la Capilla del Rey con un salario anual de 25.000 maravedíes en los años 1479-1482, o —lo que es más probable— con Juan Ruiz de Madrid († 1501), cantor y capellán al servicio del Cardenal Mendoza, asignado al servicio del rey Fernando desde el 22 enero de 1493, y activo en los años 1492-1500 (Knighton 2001: 334).

El poema es en una copla de pie quebrado, o “copla manriqueña”, combinación de versos octosilábicos y tetrasilábicos, con el uso atrevido de encabalgamiento (“que me debes dar doliendo / te de mi mal y tristura / en que ando”), cuyo sonido suave y fluyente anticipa el de las églogas de Garcilaso.

En un poema del poeta portugués Duarte de Brito, el primer verso de nuestra canción es citado como un mote atribuido a Isabel Pereira, y este verso fue también la apertura de un villancico por Alonso de Proaza, que es una desfecha de un contrafactum de nuestra canción en alabanza de la ciudad de Valencia. Esta dama puede ser identificada con Isabel Pereira y Enríquez de Noroña, una portuguesa del séquito de la reina Juana (esposa del rey Enrique IV de Castilla), y esposa desde 1467 de Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado.

Es posible que el texto original de la canción estuviera dirigido a Leonor de la Vega y Velasco, hija del condestable de Castilla Pedro Fernández de Velasco (ca. 1425-1492) y esposa de Juan Téllez-Girón (1456-1528), segundo conde de Urueña, partidario en su juventud de la causa de Juana “la Beltraneja” y la intervención en Castilla de tropas portuguesas, y que fuera compuesto por Diego de San Pedro, criado del conde de Urueña, o por Jorge Manrique, tío del conde.

En mi opinión, Juan Cornago, compositor al servicio del duque de Alba, puso música a la letra para las festividades del torneo que tuvo lugar en Valladolid en la primera semana de abril del año 1475, o para las bodas de Leonor, que tuvieron lugar el 22 de mayo de 1476 para garantizar la fidelidad del conde a la reina Isabel después de la derrota de las tropas rebeldes en la batalla de Peleagonzalo, cerca de Toro, el 1 de marzo de ese año.

La dama de la corte Leonor Manrique, también conocida como Leonor Chacón, recibió “Pues que Dios te hizo tal” como su “suerte” en el *Juego trobado* porque estaba previsto que ella también se casara con alguien con el nombre Juan Téllez. Su marido fue Juan Téllez Pacheco, hijo de Alonso Téllez Pacheco, segundo señor de La Puebla de Montalbán, y Marina Vélez de Guevara. Otra de sus “suertes” fue el laurel, porque en un torneo en 1476 Juan Téllez-Girón sacó una guirnalda de laurel (ID 0938) para su futura esposa Leonor de la Vega, vanagloriándose de que él era un vencedor vencido por el amor (Boase 2017a: 678; Macpherson 1998b: 73).

Leonor Manrique nació en Córdoba, el 4 de julio de 1486, y era la hija menor de Juan Chacón (1452-1503), Adelantado de Murcia, y de su primera mujer Luisa Fajardo (1457-1490), única heredera de Pedro Fajardo Quesada († 1482), Adelantado de Murcia, y de Leonor Manrique de Lara y Figueroa (hija de Rodrigo Manrique, primer conde de Paredes). El padre de Leonor, educado en la corte por el humanista Lucio Marineo Sículo, y su abuelo, Gonzalo Chacón (1429-1507), fueron leales partidarios y consejeros de la reina Isabel.

Leonor ingresó en la corte a una edad muy temprana porque en 1491 su padre se casó en segundas nupcias con Inés Manrique, dama de la corte y prima de su primera mujer, y hija de Pedro Manrique de Lara († 1481), segundo conde de Paredes. Leonor no tenía más que diez años cuando, con Juan de Céspedes,¹⁷ cantó para entretener a los embajadores franceses en Tortosa el 28 marzo de 1496, y cuando recibió 27.000 maravedíes de vestimento (Andrés Díaz 2004: no. 275). Pinar parece hacer referencia a este acontecimiento cuando sugiere que su canción debe cantarse “con buen tenor” (*Juego*, est. 22), lo que puede indicar que ella cantó “Pues que Dios te hizo tal” en las dos ocasiones. En Burgos, el 3 de febrero de 1497, se le pagaron 27.000 maravedíes, y, al año siguiente, recibió la misma cantidad como dama de honor del séquito de la infanta María (Baeza 1955-56: II, 415). En 1500 viajó a Portugal para las bodas de la infanta María con el rey Manuel I de Portugal, y su padre prestó plata a los Reyes Católicos como contribución a los costos del viaje y las festividades. El 20 diciembre de 1504, después de la muerte de la reina Isabel, siempre aparece su nombre en las cuentas reales de Castilla, así como los de sus hermanas María, Francisca y Margarita (Baeza 1955-56: II, no. 657).

II.9. “Harto de tanta porfia”, canción de Garci Sánchez de Badajoz (ca 1456-1526) con música del mismo, dirigida a Marina Laso de Mendoza († 1477), primera esposa de Íñigo López de Mendoza, segundo conde Tendilla, o Francisca Pacheco, su segunda esposa; “suerte” de Francisca Enríquez de Velasco (estrofa 24)

Harto de tanta porfia
sostengo bivar tan fuerte

¹⁷ Este cantante entró en la Capilla Castellana el 25 de enero 1495, con un salario de 20.000 maravedíes, después de servir en la capilla del Cardenal Pedro González de Mendoza († 1495), y después de la muerte de la reina Isabel, entró en la Capilla Aragonesa hasta 1516, con un salario de 30.000 maravedíes (Torre 1954: 38; Knighton 2001: 79, 192, 195).

qu'es triste el ánima mía
hasta que venga la muerte.

En tus manos la mi vida
encomiendo, condenado.
¡Ó piedad tan sin medida!
¿Por qué me *has* desamparado?
Cumplirse ha la profecía
dada por mi mala suerte,
qu'es triste el ánima mía
hasta que venga la muerte.

Texto base: 14CG-1045; ID 0678; González Cuenca 2004: IV, no. 151.

Rúbrica: *Cançión de Garçi Sánchez [de Badajoz]* (MP2), anónima en otra parte.

Autor: Garçi Sánchez de Badajoz.

Esquema de rima: ABAB CDCDABAB.

Citas: Comendador Román, “Aquella muerte y pasión” (ID 4325) (versos 2-4, “siento yo pasión tan fuerte”); João Manuel, “Ja era easy de día” (ID 5189) (versos 1-4); Garçi Sánchez de Badajoz, “Caminando en las honduras” (ID 0662), en boca de Íñigo López; Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*, 211.

Glosas: Luis del Castillo, “Muerte de quantos mirays” (ID 6915; 14CG-1046).

Otros testimonios: MA1-8 index, MP2-111, MP4-11, SG1-186.

Esta canción merece un lugar destacado entre las más populares, porque fue glosada por Luis del Castillo y citada por el Comendador Román, Pinar, João Manuel, Garçi Sánchez de Badajoz y Gil Vicente. Jane Whetnall (1986: 167-68) propone dos razones de su éxito: en primer lugar, no es necesariamente un poema de amor, y esta ambivalencia abre el camino a múltiples lecturas; en segundo lugar, tiene un fuerte atractivo emocional en virtud de su uso del lenguaje de la Pasión de Cristo, expresando el anhelo del hombre caído de compartir con Cristo una muerte que lo liberará de las pruebas de este mundo. El poema se basa en cuatro pasajes de la Vulgata:

Tristis est anima mea usque ad mortem. Mi alma está muy triste, hasta la muerte. (Mateo 26: 38; Marcos 14: 34)
[*Pater*] *en manus tuas comido spiritum meum.* [Padre,] en tus manos encomiendo mi espíritu. (Lucas 23: 46)
[*Deus meus, Deus meus*] *ut quid dereliquisti me?* [Dios mío, Dios mío,] ¿por qué me has desamparado? (Mateo 27: 46; Marcos 15: 34, 46)
[*Postea sciens Jesus quia omnia consummata sunt*] *ut consummaretur Scriptura, [dixit: Sitio].* [Después de esto, Jesús sabiendo que todas las cosas se habían cumplido], para que la Escritura se cumpliera, [dijo, tengo sed]. (Juan 19: 28)

Además, como señala Whetnall, la elección del verbo “sostengo” en el verso 2 probablemente fue sugerido por las palabras que Jesús dirigió a sus discípulos en el Huerto de Getsemaní: “*sustinete hic et vigilate mecum*” (Mateo 26: 38), “Esperad aquí, y velad conmigo”.

Dada la práctica común en la poesía de los cancioneros de emplear la experiencia religiosa como metáfora del sufrimiento del amor no correspondido, en la llamada hipérbole sacroprofana, la canción debería ser entendida principalmente como la queja de un amante.¹⁸ Vale la pena mencionar que una analogía irreverente entre la relación del amante y su dama y la de Jesucristo y Dios Padre ya se había hecho mucho antes, hacia 1440, por el converso aragonés Pedro de Santafé, que utilizó el mismo texto *Tristis est anima mea* como su refrán en su petición de compasión.¹⁹

En MP2 esta canción se atribuye a Garçi Sánchez [de Badajoz], pero en ningún otro lado se da el nombre de autor. En mi opinión, el conde de Tendilla le encargó a Garçi Sánchez componer el texto y la música de la canción. El propio Garçi Sánchez, en su *Infierno de amor* (14CG-281, est. 36; Gallagher 1968: 107), coloca algunos versos de la canción en boca de Íñigo López. Hay varios caballeros con este nombre, entre ellos el primer conde de Tendilla (1418-1480) y el segundo duque del Infantado (ca. 1438-1500). Sin embargo, Gallagher (1968: 225), en su edición de la poesía de Garçi Sánchez, correctamente lo identifica como Íñigo López de Mendoza y Quiñones (1442-1515), *El Gran Tendilla*, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar. Íñigo López de Mendoza fue patrón de los poetas y músicos, un hombre muy culto, autor de más de dos mil cartas, que había sido educado por su tío el cardenal Mendoza y por el humanista italiano Lucio Marineo Sículo, y que como embajador había llevado a cabo varias misiones diplomáticas a Italia. Su primera esposa, prima suya, Marina Laso de la Vega y Mendoza, murió de

¹⁸ La asimilación de temas bíblicos con fines profanos ha sido discutida por Lida de Malkiel (1974-75), Tillier (1985) y otros. Véase también Sagar García (2014), que explora los antecedentes cancioneriles de una canción (ID 4895) de Calisto en el primer acto de *Celestina*, la popularidad de un versículo de *Lamentaciones* (1: 12), y la influencia del soneto de Dante “O voi che per la via d’Amor passate” en la *Vita nuova* (VII, 3-6).

¹⁹ “Pues mi triste corazón” (ID 2488; SA-97), *La pasión por la poca piedat de m’Aymia*. El mismo pasaje está glosado en ID 2769, BA1-4.

parto en 1477. Es probable que el primer verso de “Harto de tanta porfia” aluda a ella, o a su suegra Catalina Laso Mendoza, ex-duquesa de Medinaceli, porque *harto* es sinónimo de *laso*.

La palabra *laso* también se oculta en una invención del conde de Tendilla en el *Cancionero general*: llevaba una correa de perro (*laxa*, o *laço*) en su brazo, con las palabras “Ventura soltó el sabueso, / y quedó el montero preso” (ID 6371; 11CG-532; Macpherson 1998b: 72). La rúbrica menciona *una laxa*, pero sugiero que la palabra *laso* era la que el justador tenía presente. Juan Álvarez Gato oculta de manera similar el nombre de Laso por medio de un sinónimo en la inscripción “Vo a deziros mi fatiga”, el prefijo de algunos versos inscritos en una vara de caña que arrojó sobre los azulejos del techo de la casa de Catalina Laso de Mendoza, cerca de su ventana (ID 3086). Sin embargo, podría parecer que la mujer que mantuvo al conde con una correa era su segunda esposa, Francisca Pacheco, hija de Juan Pacheco, primer marqués de Villena, y María Puertocarrero y Enríquez, lo cual es una de las razones por las que, en el *Juego trobado*, la canción “Harto de tanta porfia” fue entregada a otra Francisca, la dama de la corte Francisca Enríquez de Velasco.

La frase “cantando siempre los dos” (*Juego*, est. 24) —es decir la dama y su ave—indica que la canción es para dos voces, y es significativo que Garci Sánchez de Badajoz también fue el autor de un poema para una dama que tenía un tordo, su amigo, que había enseñado a repetir la palabra “no” a todos los requerimientos de sus servidores (LB1-16):

Otras suyas a una señora que enseñaba a un tordo a decir no:
 ¡Calla, no hables, traidor,
 el pico nunca más abras,
 que no serán tus palabras
 sino como tu color!

Esta dama, en mi opinión, es Francisca Pacheco, mujer del conde de Tendilla. El poeta manda al pájaro no abrir su pico porque sabe que su plumaje oscuro pronostica un mensaje nefasto.²⁰

El poeta y músico Garci Sánchez de Badajoz nació en Écija, cerca de Sevilla. Sus padres eran miembros de la pequeña nobleza de Badajoz, en Extremadura. Parece que se educó en el palacio de Zafra, en Badajoz, en la corte de Gómez Suárez de Figueroa, segundo conde de Feria. La mayor parte de su poesía está en el *Cancionero general* (1511), y sus canciones conservaron su popularidad en el Siglo de Oro, ganándose el elogio de Juan de Valdés, Lope de Vega y Baltasar Gracián. Ahora se cree que puede identificarse con el compositor Badajoz el Músico (Whetnall 2017: 90). Aparte de sus *Lamentaciones de amores*, es más conocido por sus *Licciones de Job*, parodia del libro de Job, que la Inquisición incluyó en el Índice de libros prohibidos, su *Sueño*, un poema visionario en el que el poeta asiste a su propia muerte, y su *Infierno de amor*, celebrando a los grandes poetas de amor y guerreros que habían muerto recientemente en las guerras de Granada.

II.10. “Al dolor de me cuidado”: canción de Garci Sánchez de Badajoz? con música de Juan Pérez de Gijón; “suerte” de Sancha de Guzmán († 1512), madre del poeta Garcilaso de la Vega (1501-1536) (estrofa 27)

Al dolor de mi cuidado
 siempre le creçe tristura,
 mas nunca será mudado²¹
 por mal que diga ventura.

Ell esperança perdida
 y el pensamiento dudoso
 con un bevir congoxoso
 me da muerte conoçida.
 Esfuerça con la cordura,
 que mueres desesperado,
 mas no por eso mudado
 por mal que diga ventura.

Texto base: MP4a-25.; ID 1961; González Cuenca 1996: no. 40; cf. Querol Gavaldá 1971: no. 38.

Rúbrica: *Comiençan las obras de Juan Fernández d’Eredia y esta primera es una glosa que hizo a esta canción que dize assí* (11CG-929).

Autor: Garci Sánchez de Badajoz?

Compositor: Gijón (MP4a, SV1).

Esquema de rima: ABAB CDDCBAAB.

²⁰ Véase un poema parecido de Pedro Manuel de Urrea “No le llame nadie tordo” (ID 4754; Toro Pascua 2012, II, 539-42). Otra ave con plumaje oscuro es el vencejo, que simboliza el dolor del amante en un poema de Guevara dirigido a Isabel de Castaño (Boase 2017a: 408; abajo p. 172).

²¹ “mas no por esso mudado” (11CG, 14CG, 16UC).

Citas: João de Meneses, “Ser por alegar cantyga” (ID 7708), *Suas enderençadas ao coudel moor*; también cita “Myns querelhas he vençido” (ID 5086; 16RE-1-24).

Glosas: Juan Fernández de Heredia, “De males me vi tan mal” ((ID 2881; MN17-82G, 11CG-929G, 14CG-996); Señora Dezvall, “Pues tan sanyoso conmigo” (ID 2096; BU1-26G); Juan del Encina, “O malos vicios del mundo” (ID 4474; 96JE-77): *Glosa de una canción qye dize Al dolor de mi cuydado ecetera aplicada a los siete pecados mortales*; Pedro Manuel de Urrea, “Es tan fuerte el desconsuelo” (ID 4790; 13UC-74, 16UC-97; Toro Pascua 2012: II, no. 83); Ordóñez de Villaquirán, Obispo de Ciudad Rodrigo, “Los grandes merescimientos” (ID 6886; 14CG-942); y Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*.

Otros testimonios: BU1-26 (1x4), MP2-124, SG1-168, (4, 2...), SV1-38 (4...), 11CG-929, 14CG-995.

Esta canción anónima es una de las cuatro suertes de Sancha de Guzmán, señora de Batres, madre del célebre poeta Garcilaso de la Vega y nieta del escritor Fernán Pérez de Guzmán (ca. 1378-1460), señor de Batres, autor de *Generaciones y semblanzas*, pero no sabemos si fue escrita para ella. El segundo verso “siempre le cresce tristura”, contiene el verbo *crecer*, que es sinónimo de “ensanchar”, una pista de que el nombre de la mujer es Sancha. Es posible, pero esto es pura conjetura, que el autor de esta canción fuera Garci Sánchez de Badajoz, lo que es otra indicación de que su nombre es Sancha, y una pista de que su esposo, también llamado García, sería oriundo de Badajoz.

Sancha de Guzmán era hija de Pedro de Guzmán, cuarto señor de Batres, y María de Ribera, hija de Payo de Ribera, señor de Malpica y mariscal de Castilla (Fernández de Navarrete 1850: 146-47). Al morir joven su hermano Pedro Suárez de Guzmán, ella se convirtió en única heredera de su padre. Se casó con García Laso de la Vega (1449-1512), señor de Cuerva, tercer hijo de Pedro Suárez de Figueroa y Blanca de Sotomayor, señora de Los Arcos. Sancha debió de ser una mujer voluntariosa e independiente porque tenía siete hijos que cuidar con poca ayuda de su esposo, cuya profesión de embajador y soldado implicaba largos períodos de ausencia. Es significativo que cuando, en 1489, ella y su esposo comenzaron a construir una nueva fortaleza en Batres, a unos 29 kilómetros al sudoeste de Madrid, sin haber obtenido previamente el permiso de la Corona, la reina Isabel le dirigió una carta a ella, no a su marido.

La canción fue musicalizada por Juan Pérez de Gijón, compositor que fue designado como cantor y capellán del rey Fernando el 27 de febrero de 1480 y permaneció en su servicio hasta fines de abril de 1492. Una carta dirigida por el rey a su embajador en Roma, Íñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, fechada el 4 de marzo de 1487, indica que deseaba que se le ofreciera a Gijón una canonjía en Toledo o Sevilla (Knighton 2001: 332, 79). Es posible que después de abril de 1492, cuando el conde ocupaba el puesto de alcaide de la Alhambra, Gijón ingresara en su servicio. De las cartas del conde se desprende que estaba profundamente interesado en la música y tenía varios cantantes e instrumentistas a su servicio, incluido el cantante y vihuelista Rodrigo Donaire, que anteriormente había estado vinculado a la casa real castellana (Knighton 1992: 574-55).

El proverbio asignado a Sancha de Guzmán, “Pidió el goloso para el desseoso” (ID 8073), alude a otro músico, Bernardino Manrique, cuyo apodo era “el Goloso”, que a su vez era amigo íntimo de otro García Laso, García Laso de Mendoza, y su esposa, Isabel Ordóñez de Guzmán, otra participante en el *Juego trobado* (est. 40; Boase 2017a: 375-76).

Esta canción fue glosada por cinco poetas: Juan Fernández de Heredia, Señora Dezvall, Juan del Encina, Pedro Manuel Ximénez de Urrea y Valeriano Ordóñez de Villaquirán, Obispo de Ciudad Rodrigo. Gil Vicente cita el primer verso en su obra *Cortes de Júpiter*: “Al dolor de mi cuidado / y en tus manos la mi vida, / me encomiendo condenado” (López Castro 1993: 124, no. 82).

II.11. “De vos y de mí quexoso”: canción de Pedro Álvarez Osorio (ca. 1462-1505), II marqués de Astorga, con música de Juan Urrede, para María Pimentel y Pacheco; “suerte” de Beatriz de Mendoza y Enríquez (ca. 1475-ca. 1549 (estrofa 30))

De vos y de mí quexoso:
de vos, porque soys esquiva;
y de mí, que nunca biva
sy dezir mi mal os oso.

Quando soy de vos absente,
fallo *en* mí grand coraçón,
y pienso que soy presente
en deziros mi pasión.
Mas, vuestro gesto sañoso
y presunción tan altiva²²
me faze que nunca biva
sy mi mal dezir os oso.

²² Me he tomado la libertad de substituir *altiva* (BU1, EH1, MR1, PS1, & 96JE) por *esquiva*.

Texto base: SV1-32; ID 1959; Querol Gavaldá 1972: no. 32; cf. González Cuenca 1996: no. 17.

Autor: Pedro Álvarez Osorio, II marqués de Astorga.

Compositor: Juan Urrede (MP4a-8).

Esquema de rima: ABBA CDCDABBA.

Citas: João Manuel, “Huma musica senhor” (ID 5901; 16RE-768); Gil Vicente, *Cortes de Júpiter* (López Castro 1993: 123) y *Copilaçam* (1562), fol. 167^v; Silvestre (1599), fol. 56.

Glosas: ID 4183 anon; Juan del Encina (1928), “No se que vida bivir” (ID 4475), *Cancionero* [1496], fol. 84^r-84^v; Pedro de Padilla, *Thesoro* (1580), fols 225^r-226^r.

Otros testimonios: EH1-5, BL1-124, BU1-35, MP2-122, PS1-85, MR1 [Pozo]-82, MP4a-8, 96JE-78.

Esta canción no está incluida en el *Cancionero general*. Está catalogada como anónima por Whetnall (1989: 200) en su lista de las canciones más citadas en los años 1465-1516, pero se atribuye al “marqués de Astorga” en un manuscrito compilado ca. 1560-70 (MP2-122), y la estrofa 30 del *Juego trobado* de Pinar apoya esta atribución. Solo cuatro obras se atribuyen al marqués de Astorga en el catálogo-índice de Dutton, entre ellas dos buenas canciones, “Plega a Dios que alguno quieras” (ID 1984; LB1-400) y “De vos y de mí quexoso” (SV1-32), ambas en forma de maldición amorosa, y un poema de amor, “Esperança mía, por quien / padeçe mi corazón” (ID 0109; LB1-399, 11CG-249), su única obra larga. El marqués ha sido identificado como Pedro Álvarez de Osorio (ca. 1462-1505), segundo marqués de Astorga, hijo de Alvar Pérez Osorio, primer marqués de Astorga, y Leonor Enríquez, hija de Fadrique Enríquez (1390-1473), segundo almirante de Castilla, lo que significa que era primo hermano del rey Fernando (Boase 1998).

Esta canción, fue, creo, originalmente dirigida a María Pimentel y Pacheco († 1511) por el marqués de Astorga, cuando, debido a rivalidades políticas, tuvo que romper su compromiso de casarse con ella en 1486. En 1491 María Pimentel se casó con Diego Hurtado de Mendoza, segundo conde de Saldaña, luego tercer duque del Infantado, sobrino de la dama de corte Beatriz de Mendoza y Enríquez. En 1496 María Pimentel ya había dada a luz a su primer hijo, Íñigo López de Mendoza (1493-1566), que sucedió como cuarto duque del Infantado. Entonces el marqués se casó con su prima Beatriz Teresa Enríquez, hija de Diego Fernández de Quiñones, primer conde de Luna (1462), y Juana Enríquez. Esta canción es, pues, un indicio de que la dama de la corte Beatriz de Mendoza era hija del conde homónimo de Saldaña Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado, y que el nombre de su suegra, es decir la madre de su esposo Diego de Castilla, es el mismo que el de la esposa del marqués, es decir, Beatriz Enríquez.

La canción “De vos y de mí quexoso” está incluida en muchas colecciones musicales (Romeu Figueras 1965: II, no. 17). En el *Cancionero musical de Palacio*, cancionero que data de 1498-99, aparece bajo de la rúbrica *j vrrede* (MP4a-8). El arreglo musical de Juan de Urrede es para tres voces, y esta es la razón por la que Pinar escribe: “Y Vuestra Merced después / cantará con gran reposo, / con altas bozes a tres” (*Juego*, est. 30). Como Knighton (2018: 25) señala, la frase “altas bozes” parece contradecir la noción de “gran reposo”, y por lo tanto debe significar altas voces femeninas. Juan de Urrede probablemente compuso la música ca. 1480-1482 cuando era maestro de la capilla musical real de Aragón. El primer verso se da de forma confusa en un cancionero italiano compilado ca. 1487 (BL1-124). Se encuentra en el *Cancionero musical de la Columbina*, ca. 1495 (SV1-32), el *Cancioneiro musical d’Elvas*, ca. 1520 (EH1-5), y el *Cancionero de Pedro del Pozo*, ca. 1547 (MR1-82; Rodríguez-Moñino 1949: 487). Hay una glosa anónima, posiblemente de Romeu Lull, en el manuscrito catalán *Jardinet d’Orats* (BU1-35), hecha antes de las justas celebradas en Barcelona en abril de 1486. La canción fue glosada por Encina en su *Cancionero*, impreso en 1496 (96JE-78), en el mismo folio donde se encuentra una glosa de la canción anónima “Al dolor de mi cuydado” (canción también glosada por la misteriosa Señora Dezvall en el *Jardinet*, BU1-26). Fue citada por Pinar, João Manuel y Gil Vicente, y luego fue glosada por Pedro de Padilla y Gregorio Silvestre.

El conflicto interno resultante de la necesidad del poeta de expresar su amor y su incapacidad para hacerlo es un *topos* tradicional del amor cortés. Por lo general, la incapacidad del amante para hablar es dictada por el código de secreto cortesano, mientras que en este poema es la belleza de la dama, la ira y la altanera reserva lo que le hacen callar.

El sauce o salce, árbol que Beatriz recibe, habría recordado a los participantes en el *Juego* a dos músicos: Miguel de Salcedo, cantante de la Capilla Aragonesa desde 1479 hasta su muerte en 1502, compositor de al menos una canción (Knighton 2001: 343; Boase 2017a: 491); y María de Maldonado, cantante y bailadora, conocida como La Salcedona, hija de Pedro de Salcedo, criado de los duques del Infantado, con quien el tercer duque se casó finalmente con gran escándalo de su familia.²³

El último verso de la primera estrofa de la canción se repite en la vuelta en todas las versiones, excepto en el texto de SV1, donde se cambia el orden de las palabras para llamar la atención sobre el juego de palabras en *mal dezir*, lo que puede significar expresar sufrimiento o maldecir. Al principio se queja de que su amada es esquiva y que él no puede vivir si se atreve a expresar su sufrimiento. Cuando ella está ausente, se siente audaz y tiene la intención de declarar su amor, pero, cuando la encuentra cara a cara, siente que su disgusto lo matará si se atreve a hacer su declaración.

²³ Ella es la ninfa Europa, oriunda de Guadalajara y amiga de Fajardo, mencionada en la *Carajicomedia* (estrofa 42): “Vimos aquélla que Europa dixeron, / la Salzedona, que sin tela justa; / y es tal justador, que no barahústa / lança ni encuentro de quantos le dieron” (Boase 2017a: 291).

II.12. “Morir se quiere Alixandre”, romance anónimo, probablemente con música de Juan del Encina (1468-1529); “suerte” de María de Rojas Arauz (estrofa 42)

Morir se quiere Alixandre
del dolor del corazón.
Enbió por los maestros,
quantos en el mundo son.

Enbió por Aristótil,
el ayo que lo crió.
El ayo, desque lo supo,
cabalgó i no se tardó.

Jornada de quinze días
en çinco las caminó
Descavalgó de la mula,
cerca del rey se asentó.

I tomóle por la mano,
luego el pulso le cató.
“¿Qué vos parece, maestro,
d’este mal que tengo yo?”

“A mí parece, señor,
qu’es gran mal de corazón;
fazed vuestro testamento,
poned vuestra alma con Dios.

.....
La muerte verná por vos.”
“¿Qué haré yo, cuitadó?”
.....

Texto base: MP4a: 62; ID 3712; González Cuenca 1996: no. 111; cf. Di Stefano 1993: 244-45; Romeu Figueras 1965: II, no. 111.

Esquema de rima: Asonancia en ó.

Otros testimonios: Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca 1492), cap. 8.

Este romance sobre la muerte de Alejandro Magno se encuentra en una sección del *Cancionero musical de Palacio* (MP4a), compilado hacia 1498-99, después de una parodia, o *contrafactum*, de “Dígame tú, el ermitaño” (ID 0764): “Dígas tú, ell amor d’engaño” (ID 3710; MP4a-61). Falta un verso en la parte inferior del folio 47 verso y uno o dos versos se han rayado en el folio 48 recto. Como ya hemos señalado, Pinar, como Juan del Encina, parece haberse interesado especialmente en la recopilación de estos romances tradicionales, a veces transformándolos en versiones rimadas cortesananas, y podemos fechar este interés en la poesía y la música popular desde la época cuando el rey Afonso V de Portugal, *el grande Africano*, cortejaba a la joven princesa Isabel de Castilla en los años 1464-1468 en un ciclo de poemas que solamente se encuentra en el *Cancionero de la British Library* (LB1-192-201; Boase 2006). Este romance no se debe confundir con “En memoria d’Alixandre” (ID 3720; MP4a-71), con música de Juan de Anchieta, compuesta en 1489, que celebra las recientes victorias militares y profetiza que los Reyes Católicos pronto conquistarán Jerusalén.

Una razón para elegir este romance para la dama de la corte María de Rojas Arauz es que el miembro más famoso de la familia Rojas a fines del siglo XV fue Francisco de Rojas (1446-1523), comendador de Almodávar del Campo en la Orden de Calatrava. Este caballero, nacido en Toledo, hijo mayor de Alonso de Cáceres Escobar y una dama llamada María de Rojas, fue enviado como embajador de España ante la corte papal de Alejandro VI en 1498 después de arreglar los matrimonios conjuntos del príncipe Juan y su hermana Juana en Bruselas. Tres tapices que representan la leyenda de Alejandro se enumeran en un inventario de regalos que Margarita de Austria y el príncipe Juan recibieron de los Reyes Católicos en Burgos, y esta lista fue preparada por Francisco de Rojas (Rodríguez Villa 1896: 304). Otra razón posible para dedicárselo a María de Rojas, si este romance fue puesto en música por Anchieta, es que este compositor vino, como sus padres, del País Vasco.

María de Rojas, señora de Santa Cruz del Campezo y Antoñana, era hija única de Lope de Rojas y Gaona, tercer señor de Santa Cruz de Campezo, hijo de Lope Díaz de Rojas, y Constanza de Arauz. Fernández de Oviedo (1982-2002: I, 381) menciona que Gómez de Rojas y el padre de María defendieron a Alfaro en Navarra contra las tropas del conde de Foix durante el reinado de Enrique IV de Castilla “cuando las mujeres de ese pueblo hicieron maravillas en su defensa”. María de Rojas ingresó al servicio de Catalina de Aragón, y era una de las pocas personas en quienes Catalina podía confiar

sus sentimientos cuando la princesa, después de la muerte del príncipe Arturo, se sentía totalmente aislada y deprimida, y cuando, en 1505, Enrique VII de Inglaterra tenía dudas sobre la conveniencia de casar a su hijo, el Príncipe de Gales, futuro rey Enrique VIII, con Catalina (Pérez Martín 2008: 25). María de Rojas se casó con su primo Álvaro de Mendoza y Guzmán, Prestamero Mayor de Vizcaya, señor de Mendivil, Nanclares y Ribera, hijo del Prestamero Luis Hurtado de Mendoza. Su hijo Luis Hurtado de Mendoza y Rojas, que sucedió a su padre, se casó con Inés de Toledo, hermana de Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba. Su esposo finalmente heredó Orgaz de la hermana de Estebán de Guzmán, señor de Santa Olalla y Orgaz, porque el hijo mayor de Estebán, Álvaro Pérez de Guzmán, primer conde de Orgaz (1520), tenía una sola hija superviviente con discapacidad mental (Fernández de Oviedo 1983-2002: III, 232-33).

II.13. “Pésame de vos, el conde”, romance tradicional reescrito por Juan del Encina, con música de Encina; “suerte” de María de Cárdenas y Enríquez (ca. 1475-1503), condesa de Miranda (estrofa 43)

“Pésame de vos, el conde,
 porque vos mandan matar,²⁴
 pues el yerro que bos hezistes²⁵
 no fue mucho de culpar,
 que los yerros por amores
 dinos son de perdonar.
 Yo rogué por vos al rey²⁶
 que vos mandase soltar,²⁷
 mas el rey, con gran enojo,
 no me lo quiso escuchar.²⁸
 Díxome que no rogase,²⁹
 que no se puede escusar;
 la sentençia ya es dada,
 no se puede revocar.³⁰
 que dormistes con la infanta
 que aviades de guardar.³¹
 El cadahalso está hecho
 donde os *han* de degollar.
 Más os valiera, sobrino,
 de las damas no curar,
 que quien más las damas sirve³²
 tal merçed deve esperar,
 que de muerto o perdido
 ninguno puede escapar.”³³
 “Tales palabras, mi tío,
 no las puedo soportar.
 Más quiero morir por ellas
 que bevir sin las mirar.
 Quien a mí bien me quisiere,
 no me cure de llorar,
 que no muero por traidor,
 nin por los dados jugar:
 muero yo por mi señoira,
 que no me puede penar,
 pues el yerro que yo fize,
 no fue mucho de culpar.”

Texto base: MP4a-72 (36 versos); ID 0811; González Cuenca 1996: no. 131.

Rúbrica: *j del enzina*

Autor: Anónimo

²⁴ “porque assi os quieren matar” (11CG).

²⁵ “porqu’el yerro que hezistes” (LB1, 11CG).

²⁶ “Suplique por vos al rey” (11CG).

²⁷ “cos mandasse delibrar” (11CG).

²⁸ “no me quisiera escuchar” (LB1, 11CG).

²⁹ “que la sentencia era dada” (LB1, 11CG).

³⁰ “no se podia revocar” (LB1, 11CG).

³¹ “aviandola de guardar” (LB1, 11CG).

³² “que quien mas haze por ellas” (LB1, 11CG).

³³ En esta versión falta los versos: “que firmeza de mujeres / no puede mucho durar” (LB1, 11CG).

Compositor: Juan del Encina.

Esquema de rima: ABCBDBEB etc (en vez que asonancia en á).

Citas: Antonio de Soria, “Bien y mal obró Ventura” (ID 2065; MP2-249, TP2-42), dirigido al conde de Haro (Bernardino Fernández de Velasco); Anónimo, “Pésame de vos, el conde, / cuanto me puede pesar”, en “Aquí me quedé aylado”, *Cancionero sevillano de Lisboa* [1580-90]; Labrador et al 2003: no. 42, versos 59-60.

Glosas: Francisco de León, “La desastrada caída” (ID 0810; 11CG-434).

Otros testimonios: 11CG-433 (26 versos), 14CG-455, LB1-125.

Este es un fragmento del famoso romance carolingio del Conde Claros de Montalbán, reescrito en el ambiente de la corte con rima consonante en los pares. Una versión mucho más completa, “Media noche era por filo”, fue publicada en el *Cancionero de romances sin año* (c 1548), fol. 83, en la *Segunda silva de romances* (Zaragoza 1550), fol. 182, y en el *Cancionero de romances* (Amberes 1550), fol. 82, así como en tres pliegos sueltos.³⁴ Es el romance de apertura de la sección de romances en el *Cancionero general*. Le sigue “Más embidia he de vos, conde”, también sobre el mismo tema, de Lope de Sosa, con la glosa de Soria.

“Pésame de vos, el conde” fue musicalizado por primera vez por Juan del Encina en el *Cancionero de Palacio*, y fue impreso en el *Cancionero de romances* (1550). Se hizo muy popular en el siglo XVI cuando muchos vihuelistas, entre ellos Alonso de Mudarra, Diego Pisador, Luis de Narváez y Enriquez de Valderrábano, lo musicalizaron. Antonio de Soria incorpora el verso “Pésame de vos, el conde” en el último verso de un poema dirigido a Bernardino Fernández de Velasco, tercer conde de Haro, compuesto en respuesta a un regalo de los versos del conde y burlándose de la habilidad de este último como poeta (ID 2065).

Este romance relata un episodio de la historia de un joven caballero, el Conde Claros de Montalbán, cuando su tío, el arzobispo, le informa de que no ha logrado persuadir al rey para que lo perdone por el delito de “dormir” con la princesa Claraniña, hija del rey de Francia (el emperador Carlomagno), que estaba bajo su protección, y de que pronto será ejecutado. La versión más completa del romance, “Media noche era por filo”, termina felizmente con el matrimonio de la joven pareja. El resultado trágico de la ejecución del conde como adúltero se evita cuando la princesa le recuerda a su padre cuánto le debe al padre del conde, Reinaldo de Montalbán, que murió luchando lealmente al servicio del rey, y cuya familia y amigos podrían ser enemigos peligrosos. Nuestra versión termina con el discurso del conde, en el que con orgullo acepta su destino y proclama su voluntad de morir por el bien de su amor, un sentimiento en sintonía con el culto de la desesperación amorosa de finales del siglo XV. La unión física de los amantes ha sido expurgada, y no hay ningún indicio del feliz resultado en la versión completa del romance. La versión encontrada en el *Cancionero general*, que tiene una glosa de Francisco de León, “que podemos identificar con un capellán documentado al servicio de Isabel la Católica entre 1499 y 1503” (Beltrán 2018: 68), es muy similar, pero el tono es más misógino porque incluye una observación hecha por el tío del conde sobre la inconstancia de la mujer (“que firmeza de mujeres / no puede mucho durar”), no encontrada en otra parte, y los últimos ocho versos del discurso del conde han sido omitidos.

La dama que recibe este romance es María de Cárdenas, que se convirtió en condesa de Miranda de Castañar tras su matrimonio con Francisco de Zúñiga, tercero conde de Miranda (1492). También se puede relacionar su nombre con otros condes: en primer lugar, su abuelo materno, Alonso Enríquez († 1485) —abuelo también del rey Fernando— fue segundo conde de Melgar (1473), título heredado por Fadrique Enríquez, cuarto almirante de Castilla; en segundo lugar, el ave de María de Cárdenas, el vencejo, está vinculada a otro conde, Pedro de Villandrando, segundo conde de Villandrando, porque el conde había regalado una de estas aves a su amiga Isabel de Castaño, su segunda mujer, con un poema de Guevara de hacia 1467 (ID 0857; LB1-175; Boase 2017a: 408-09), diciendo que el ave había llegado al conde con un mensaje advirtiéndole de que tenía que evitar la sombra del castaño.

El romance parece haber sido seleccionado por Pinar por varias razones. En primer lugar, uno puede imaginarse que esta fue la respuesta dirigida al tío de María, Fadrique Enríquez, cuando en 1480 él despertó el antagonismo antisemítico de Ramiro Núñez de Guzmán al coquetear con Marina Manuel, una dama de ascendencia real, y a consecuencia del intercambio de insultos entre estos caballeros, la reina percibió su comportamiento como un insulto a su persona y, en el caso de Fadrique, tuvo que detenerle y desterrarle a Italia (Boase 2017a: 653). En segundo lugar, uno se imagina a la reina Isabel hablando de esta manera a Pedro de Villandrando, cuando ahogó a un príncipe moro, aun cuando había declarado su voluntad de ser bautizado, y con cuya hija se casó finalmente (Boase 2017a: 702). En tercer lugar, existe un paralelismo entre la historia del conde Claros y la de Rodrigo de Villandrando, primer conde de Villandrando, cuya primera esposa fue una princesa borbónica.

III. Conclusiones

Así hemos visto cómo el juego de adivinanzas de Pinar no es solamente un recurso inestimable para obtener información sobre las damas de la corte española en la segunda parte del siglo xv, sino también un poema que demuestra la

³⁴ Para comprender la situación de nuestro romance en el contexto de otros romances sobre el mismo tema, con todas las referencias bibliográficas, véase Beltrán (2018) y Seeger (1988).

enorme importancia de la música cantada en la vida cortesana de esta época y la extraordinaria capacidad que tenían las damas para memorizar una gran cantidad de poesía, pasajes literarios, emblemas, invenciones, motes y refranes e, incluso, un largo repertorio musical de canciones y romances (véase Boase 2019). Por lo tanto, una investigación minuciosa de este poema nos ayuda a comprender mucho mejor este aspecto social de la poesía cortesana del siglo XV y el rol de la música secular en los entretenimientos de la corte.

Obras citadas

- Aguirre, Soterraña, “Cronología y mecenazgo de *Nunca fue pena mayor* y sus art–song reworkings en latín”, en *Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines (ss. XV-XIX)*, Kassel, Reichenberger, 2017.
- Andrés Díaz, Rosana de, *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504)* Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2004.
- Arteaga y Falguera, Cristina, *La casa del Infantado. Cabeza de los Mendoza*, Madrid, Duque del Infantado, 1940.
- Askins, Arthur Lee-Francis, ed., *The Cancioneiro de Évora*, UCPMP 74, Berkeley-Los Angeles: University of California, 1965.
- Atlas, Allan W., *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Avalle-Arce, Juan Bautista de, “Tres poetas del *Cancionero general*”, en *Temas hispánicos medievales: literatura e historia*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 280-315.
- , “Más sobre Pedro de Cartagena, converso y poeta del *Cancionero general*,” *Modern Language Studies*, 11, 1981, pp. 70-82.
- Baeza, Gonzalo de, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, ed. Antonio de la Torre y E. A. de la Torre. 2 vols. Madrid, CSIC, 1955-56.
- Beltran, Vicenç, “Guevara”, en *Actas del IX Congreso de la AHLM* (Coruña, 18-22 septiembre 2001), ed. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Coruña-Noia, Universidade de Coruña-Toxosoutos, I, 2005, pp. 43-81.
- , “Guevara, Nicolás”, *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. 25, 2009, pp. 100-101.
- , “El Romancero en la encrucijada: ‘Media nocha era por filo’ y el conde Claros de Montelbán”, *Literatura Medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018, pp. 59-86.
- Boase, Roger, *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- , “The Identity of Two Poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)”, en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan Deyermond, PMHRS, 11, 1998, pp. 105-32.
- , “Afonso V of Portugal and Isabel of Castile: Poetry for the Young Princess? (LB1-192-201, folios 62r-64v)”, en *Convivio: Estudios sobre la poesía de Cancionero*, ed. Vicenç Beltrán y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 227-39.
- , *Secrets of Pinar’s Game: Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, Leiden, Brill, 2017a.
- , “María de Velasco (c. 1467-1549), Pinar’s *Juego trobado*, the *Carajicomedia*, and the Mystery of King Fernando’s Death”, *eHumanista*, 37, 2017b, pp. 512-527.
- , “El *Juego trobado* de Pinar: la memoria colectiva de las damas de la corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 8, 2019, pp. 1-22.
- , “The Presence of María de Velasco in Pinar’s *Juego trobado*, in the anonymous *Carajicomedia*, and in *La novela del licenciado Vidriera* by Cervantes”, *Magnificat Cultura i Literatura Medievales*, 9, 2022.
- Bustos Táuler, Álvaro, “Del actor deste libro: Sobre el *Cancionero de la Biblioteca Británica* (LB1) y el de Juan del Encina (96JE)”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 1, 2012, pp. 41-78.
- Cantera Burgos, Francisco, “El poeta Cartagena del *Cancionero general* y sus ascendientes los Franco”, *Sefarad*, 28, 1968, pp. 3-39.
- Castillejo, Cristóbal de, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación Julio Antonio de Castro, 1998.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sanchez, 1611.
- Di Stefano, Giuseppe, “El romance de don Tristán. Edición crítica y comentarios”, en *Studia in Honorem prof. M. de Riquer*, III. Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 271-303.
- , ed., *Romancero*, Madrid, Clásicos Taurus, 1993.
- Díez Garretas, María Jesús, “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. *Divisas, motes y momos*”, *Revista de Historia Jerónimo de Zurita*, 74 (1999), pp. 163-74.
- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520*, 7 vols., Biblioteca Española del Siglo XV, Serie maior, 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-91.
- Encina, Juan del, *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición, 1496. Facsimile*, Madrid, RAE, 1928.
- , *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Castalia, 1975.
- Escartí, Vicent-Josep, ed., Lluís del Milà, *El Cortesano: Libro de motes, de Damas y Caballeros [1561]*. 2 vols., Valencia, Universitat de València, 2001.
- Escavias, Pedro de, *Repertorio de príncipes de España y Obra poética del Alcaide Pedro de Escavias*, ed. Michel Garcia, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses del CSIC, 1972.

- Esteve Roldán, Eva, “El manuscrito 2-3 de la catedral de Tarazona y sus arreglos instrumentales”, en *Cinco siglos de música de tecla española*, Garrucha, LEAL, 2007, pp. 27-46.
- Fallows David, “A Glimpse of the Lost Years: Spanish Polyphonic Song, 1450-70,” en *New Perspectives on Music: Essays in Honour of Eileen Southern*, ed. Josephine Wright y Samuel A. Floyd, Detroit Monographs in Musicology, Studies in Music, 11. Warren, MI, Harmonic Park Press, 1991, pp. 19-36.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Batallas y quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, RAH, 1983 (vol. 1), 2000 (vols. 2 & 3), 2002 (vol. 4).
- Fernández de Navarrete, Eustaquio, *Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega*, CODOIN 16, Madrid, Real Academia de la Historia, 1850.
- Frenk Alatorre, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, ed. John Albert Bickford y Kathryn Kruger-Hickman, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1987.
- , *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, México, UNAM, El Colegio de México, 2003.
- Fuenllana, Miguel de, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, Martin de Montedoca, 1554.
- Freund Schwartz, Roberta, “*En busca de liberalidad*”: *Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*, tesis doctoral, 2 vols., Urbana, Illinois, University of Illinois, 2001.
- Gallagher, Patrick, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis, 1968.
- García Carraffa, Alberto, y Arturo García Carraffa, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, LIX, Madrid, Hauser y Menet, 1947.
- Gerli, E. Michael, “Reading Cartagena: Blindness, Insight, and Modernity in a *Cancionero* Poet”, en *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the ‘Cancionero de Baena’ to the ‘Cancionero general’*, ed. Michael. E. Gerli y Julian Weiss, MRTS, 181 (Tempe, Arizona), 1998, pp. 171-83.
- González Cuenca, Joaquín, ed., *Cancionero musical de palacio*, Biblioteca Filológica Hispana, 24, Madrid, Visor Libros, 1996.
- , ed., Hernando del Castillo, *Cancionero general*, 5 vols., Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 25, Madrid, Castalia, 2004.
- Hardie, Jane Morlet, *Francisco de Peñalosa: Twenty-Four Motets*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1994.
- Hiley, David, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon, 1993.
- Knighton, Tess, “The *A capella* Heresy in Spain: An Inquisition into the Performance of the *cancionero* Repertory,” *Early Music*, 20, 1992, pp. 560-81.
- , *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, trad. Luis Gago, Zaragoza, IFC, 2001.
- , “A Meeting of Chapels: Toledo, 1502”, en Juan José Carreras López, *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Ceremony in the Early Modern European Courts*, Woodbridge, Suffolk, Boydell Press, 2005.
- , “For whom are sweet songs set to music? Women as performers of and listeners to the *cancionero* repertory”, ponencia del congreso “De Canciones y Cancioneros. Music and Literary Sources of the Luso-Hispanic Song Tradition”, Taplin Auditorium, Princeton University, 7-8 de abril de 2018.
- , *La música de los Reyes Católicos: tres momentos históricos*, Madrid, Fundación Juan March, 2019.
- Lacarra, María Eugenia, “Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana”, en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ed. Rina Walthaus, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 23-43.
- Labrador, José J., C. Ángel Zorita y Ralph A. DiFranco, “An Unpublished Gloss by Burguillos to *Vive leda si podrás* in Royal Palace MS. 617”, *Romance Quarterly*, 34, 1987, pp. 327-33.
- Labrador, José J., Ralph A. DiFranco y Antonio López Budia, eds, *Cancionero sevillano de Lisboa: Poesía varias de diversos autores em Castelhana (LN F.G. Cod. 3072)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Lama de la Cruz, Víctor de, ed., *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- , “*Nunca fue pena mayor*, o el éxito internacional de una canción castellana de la corte de Enrique IV”, *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 95-111.
- Layna Serrano, Francisco, *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos xv y xvi*, 4 vols., Madrid, CSIC, 1942 [ed. nueva, 3 vols., 1993-96].
- Lida de Malkiel, María Rosa, “La dama como obra maestra de Dios,” *Revue de Philologie*, 28, 1974-75, pp. 267-324.
- López Castro, Armando, ed., *Gil Vicente. Lírica*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Macpherson, Ian, “Juan de Mendoza”, en Ian Macpherson y Angus MacKay, *Love, Religion and Politics in Fifteenth Century Spain*, Leiden, Brill, 1998a, pp. 99-109.
- , *The Inventiones and Letras of the Cancionero General*, PMHRS 9, London, Queen Mary, University of London 1998b.
- Martínez Alcorlo, Ruth, *La literatura en torno a la primogénita de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Montemayor, Jorge de, *Cancionero*, Amberes, Juan Steelsio, 1554.
- Montesino, Fray Ambrosio, *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- Padilla, Pedro, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, F. Sanchez, 1580.
- Parada y Luca de Tena, Manuel de, *Fray Ambrosio Montesino: poeta renacentista y predicador de los Reyes Católicos: apuntes genealógicos sobre una familia conversa de Huete*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2002.

- Perea Rodríguez, Óscar, “La corte literaria de Alfonso el Inocente (1465-1468) según las *Coplas a una partida* de Guevara, poeta del *Cancionero general*”, *Medievalismo, Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 11, 2001, pp. 33-57.
- , *Estudio biográfico sobre los poetas del ‘Cancionero general’*, Madrid, CSIC, 2007.
- , “El *Juego Trovado* de Jerónimo de Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, 2017, pp. 72-114.
- Pérez Martín, María Jesús, *María Tudor: la gran reina desconocida*, Ediciones Rialp, 2008.
- Petrarca, Francesco, *Petrarch’s Lyric Poems: The “Rime sparse” and Other Lyrics*, ed. y trad. Robert M. Durling, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976.
- Pope, Isabel, “La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du xv^e siècle”, en *Musique et poésie au xv^e siècle*, Paris, SNCRS, 1954, pp. 35-61.
- Pope, Isabel, y Masakata Kanazawa, *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Secular and Sacred Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Preciado, Dionisio, ed., Francisco de Peñalosa, *Opera omnia*, vol. I: *Motetes*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986.
- Querol Gavaldá, Miguel, ed., *Cancionero musical de la Colombina (siglo xv)*, Barcelona, CSIC, 1971.
- Rodado Ruiz, Ana María, ed., “Un caso de intertextualidad explícita: las coplas de Guevara a una partida que el rey Don Alonso hizo de Arévalo”, en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, vol. IV, ed. Juan Paredes, 1995, pp. 165-78.
- , *Poesía de Pedro de Cartagena*, Clásica, 1, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- , *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, PMHRS 61, London, Queen Mary, University of London, 2012.
- Rodríguez Mesa, Francisco José, *‘Qui risorga ogni laude del Petrarca’: Petrarquismo y lírica culta en Nápoles hasta el ocaso de la dinastía aragonesa*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, “El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)”, *BRAE*, 29, 1949, pp. 453-509.
- Rodríguez Villa, Antonio, “Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos”, *BRAH*, 28, 1896, pp. 180-202, 295-339, 364-402, 440-474.
- Romeu Figueras, José, *La música en la Corte de los Reyes Católicos: Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, 2 vols, Barcelona, CSIC, 1965.
- Ros Fabregas, Emilio, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, tesis doctoral, Nueva York, The City University of New York, 1992.
- Rovira, Manuel Gil, *El Cansonero del Conte di Popoli. MS. Ital. 1035 de la Biblioteca de París*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Saguar García, Amaranta, “‘¿Cuál dolor puede ser tal / que se iguale con mi mal?’: entre la poesía de cancionero y la intertextualidad bíblica”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 2014, pp. 1015-24.
- Sáinz de Baranda, Pedro, ed., *Cronicón de Valladolid*, CODOIN, 13, Madrid, Viuda de Calero, 1848.
- Salvador Miguel, Nicasio, ed., *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Editorial Alhambra, 1987.
- Seeger, Judith, “The Curious Case of Conde Claros: A Ballad in Four Traditions”, *Journal of Hispanic Philology*, 12, 1988, pp. 221-37.
- Seroussi, Edwin, *Incipitario sefardí: el cancionero judeoespañol en fuentes hebreos (siglos xv-xix)*, Madrid, CSIC, 2009.
- Silvestre, Gregorio, *Las obras del famoso poeta*, Granada, Sebastian de Mena, 1599.
- Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960.
- Tillier, Jane Yvonne, “Passion Poetry in the Cancioneros”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, pp. 65-78.
- Toro Pascua, María Isabel, ed., *Pedro Manuel de Urrea, Cancionero [1516]*, 3 vols., Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Torre, Antonio de la, *La Casa de Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1954.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1984.
- Vásquez, Juan, *Villancicos y Canciones a tres y a quatro*, Osuna, Juan de León, 1551.
- Whetnall, Jane, *Manuscript Love Poetry of the Spanish Fifteenth Century: Developing Standards and Continuing Traditions*, MHRA Index no. 87, tesis doctoral, University of Cambridge, 1986.
- , “Songs and Canciones in the *Cancionero general* of 1511”, en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom (BHS Special Edition)*, ed. Alan Deyermond & Ian Macpherson, Liverpool University Press, 1989, pp. 197-207.
- , “Secular Songs in Fifteenth-Century Spain”, en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, 2017, pp. 60-96.
- Whinnom, Keith, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511,” *Filología*, 13, 1968 [1970]: *Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, pp. 361-81.
- , *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Languages Series, Hispanic Monographs, Durham University, 1981.