

LOS DEZIRES DEL CANCIONERO DE LLAVIA: DELIMITACIÓN Y ESTUDIO DEL CORPUS*

Antonia Martínez Pérez

Universidad de Murcia

antonmar@um.es

Se suele resaltar en el *Cancionero de Llavía*, entre otros hechos, el interés que supone que en él se presente una serie de composiciones por primera vez impresas; y que se ofrezca un *corpus* poético didáctico-moral y religioso como objetivo claro y contundente, y con plena confirmación autorial. Queda pues subrayada la personalidad del antólogo que ha seleccionado las obras con un fin religioso-moralizante muy determinado, claro y concreto; como el *Prólogo* y la *Tabla de materias* de esta colectánea muestran, ofreciendo esta última el título de cada pieza y su autor correspondiente, lo que proporciona una información excepcional sobre su estructuración y autoría. Y en el *Prólogo*, su colector manifiesta con mucha evidencia la finalidad de la obra, la naturaleza de la misma y a quién va dirigida:

Ca honesto e buen desseo parece que yo quiera que sepan los que leerán este libro mi diligencia en haver escogido de muchas obras cathólicas puestas por coplas, las más esmeradas e perfectas, e haun la mayor gloria que yo de ello spero recibir será que por haver escogido una persona que tanto abulta en este reino, para que auctorizasse e diesse ressollo a la presente obra, siendo vuestra merced tan cumplida en todas las virtudes que a mujeres convienen, seré tovido a lo menos por hombre de buen juhizio, e quedo besando las manos de vuestra merced¹.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *Cancionero, romancero y fuentes impresas*, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER/UE), cuyo investigador principal es Josep Lluís Martos.

¹ Rafael Benítez Claros, *El Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945, p. 1. Para los *dezires* he utilizado directamente el ejemplar del *Cancionero de Llavía*

Del mismo modo que indica claramente la ausencia de cualquier obra suya, sino que su labor será la de darla a conocer para beneficio de los demás, por «aprovechar a muchos a costa mía he divulgado por muchos volúmenes la presente obra»². Y lo lleva a cabo partiendo de la selección de obras entre los poetas más conocidos en su momento³, y con las composiciones apropiadas a su fin religioso y literario. No es por lo tanto de extrañar que el *Cancionero* se inicie con autores tan afamados y estimados entre sus coetáneos como Fernán Pérez de Guzmán, que terminó convirtiéndose en un clásico de esta vertiente en los cancioneros cuatrocentistas. Así es el máximo representante, con la mayor parte de poemas suyos en el *Cancionero*⁴; y con el añadido de que sus *Coplas de Vicios y Virtudes* aparecen por primera vez aquí. A partir de ahí, se insertan las obras de los otros autores asimismo muy considerados en esta faceta didáctico-moral, formando parte de este grupo de poetas morales que, como subraya Benítez, «Gozaron todos ellos, en este ámbito piadoso, de una popularidad que, referida sobre todo al mundo femenino, debió de ser extensísima»⁵. Se seleccionan, pues, dos obras de Juan de Mena, de Fray Íñigo de Mendoza, de Jorge Manrique, de Juan Álvarez y de Gonzalo Martínez de Medina. Y finalmente se presenta una de Ervías, de Gómez Manrique, de Fernán Ruíz de Sevilla, de Fernán Sánchez de Talavera y de fray Gauberte del Monje. Un total de unos veinte especímenes, todos del siglo xv, de los que cinco se estructuran como *dezires* –una cuarta parte aproximadamente del total–, cuya delimitación y estudio del *corpus* será nuestro objetivo en este trabajo.

conservado en la Real Biblioteca de El Escorial, con signatura 32-I-13 (1º), que conserva íntegramente todos sus folios.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Antonio Rodríguez Moñino, *Poesía y Cancioneros* (s. XVI). *Discurso ante la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 38.

⁴ El total de las obras que aparecen en *Llavia* es variable dependiendo de la edición, que aglutine bajo el mismo título una obra o dos partes de la misma, pudiendo ser en ese caso veinte o veintidós, incluso más. En el Índice de Benítez, *ed. cit.*, p. 345, aparecen veinte; número seguido por otros muchos críticos, entre ellos Rodríguez Moñino, *ob. cit.*, p. 38. Benítez, en muchos casos siguiendo la *Tabla* de *Llavia*, aglutina varias de ellas, así, por ejemplo, tenemos unidas dos obras como *Las Coplas fechas por Fernán Pérez de Guzmán de vicios y virtudes* y *Ciertos himnos de Nuestra Señora*; y alguna otra más. Por su parte Dutton también ofrece unas obras como poesías separadas, con sus identificadores independientes –con un total de 22 especímenes–; y en otros casos las ofrece como distintas partes de una misma obra, como en la *Coronación de las cuatro virtudes de Fernán Pérez de Guzmán*, y el identificador consta de dos partes (A y B). Asimismo se presenta la *Esparça y fin de la obra* que sigue al *dezir* de Talavera, vinculada a él, pero que en realidad pertenece a Torroella; y tiene su identificador independiente. Otro tanto ocurre con las dos *esparças* de Juan Álvarez, unidas en *Llavia*, *Otras dos esparças de Juan Alvarez*; pero con identificadores diferentes (ID3130 e ID6004) en Brian Dutton, *El cancionero del siglo xv: c.1360-1520*, 11 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991, vol. V, pp. 5-8.

⁵ Benítez Claros, *ed. cit.*, p. IX.

La divergencia y amplitud formal que encontraremos en este *corpus* será grande, teniendo en cuenta que, por antonomasia, el *dezir* castellano, como género, se caracteriza por su «amplitud temática» y «diversidad formal», partiendo de una «imprecisión generalizada»⁶; siendo pues evidente que su catalogación estructurada precisará de cierta «flexibilidad» en correspondencia con sus rasgos tipológicos. En general, se ha tenido en cuenta como punto de partida su oposición a los géneros de forma fija, especialmente la *canción*, para iniciar una diferenciación; de modo que, mientras la *canción* se vincula al canto, el *dezir* lo hará a la recitación. Y este punto coincide asimismo con la primera premisa de estructuración del *dit* francés en estos momentos⁷; pero esta cuestión rebasa nuestro análisis y la extensión de este trabajo.

No obstante, es posible señalar, en líneas muy generales, que, de acuerdo con los parámetros de gravedad y el tono moralizante del *Cancionero de Llavía*, se inserta un *dezir* doctrinal, con temas cuatrocentistas tradicionalmente encuadrados en este marco de la literatura didáctico-moral y religiosa. Resuenan –entre otros– los ecos aciagos sobre la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras»; sin que falten las correspondientes loas a la Virgen, o las amonestaciones amoroso-moralizantes a las damas. La flexibilidad señalada del *dezir* permite asimismo que se presenten en estructuras de gran amplitud, en poemas casi independientes⁸, como las *Coplas de Manrique* o la *Coronación de Nuestra Señora* de Fernán Ruiz, favoreciendo el desarrollo de conceptos graves y filosóficos. Y que al mismo tiempo alternen con poemas cortos e incluso de una extrema brevedad, pero intensos, como el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez –el más corto de todo el *Cancionero*⁹, de tan solo tres octavas más una *finida*–, prototipo, como analizaremos, de la mayor aglutinación de ciencia teológica, en el que se condensa una crítica exacerbada y condicionamiento teológico extremos. Asimismo contamos, para el *corpus* objeto de nuestro estudio, con testimonios directos que rubrican los poemas como *dezir* en los cinco casos; incluso

⁶ Antonio Chas Aguión; «*Poesía cortesana. (Los dezires)*», en *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, coord. de Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 649-667, p. 649.

⁷ Antonia Martínez Pérez, *La transformación de la lírica francesa medieval. Poesía de inspiración urbana en su contexto románico (siglo XIII)*, Granada, Editorial Universidad de Granada-EUG, 2013, pp. 75-130.

⁸ Sobre esta cuestión de la amplitud del *dezir* castellano, como una obra casi independiente, indistintamente de su transmisión, aludiendo al *Cancionero de Baena*, véase Beltrán, «*Poesía cortesana*», en *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, *ob. cit.*, pp. 529-530.

⁹ Exceptuando, claro está, las dos *esparças* de Juan Álvarez que, por definición, solo constan de una estrofa; y la *esparça* de Torroella.

en el de las *Coplas de Jorge Manrique*, el más complejo en tanto que casi en todas las versiones aparece con esta designación de *coplas*, excepto en el impreso 82*JM en el que se encuentra el poema encabezado por la siguiente rúbrica: *Dezir de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, como se verá más adelante. Asimismo Brian Dutton, en su catalogación de géneros, incluye todo el conjunto aquí analizado dentro del *dezir*¹⁰. El *corpus* de los *dezires* por tanto, en el *Cancionero de Llavía*, está formado, de acuerdo con su orden y denominación en la *Tabla de materias*¹¹, por las siguientes obras:

- I. *Obra de don jorge manrique por la muerte de su padre en menosprecio del mundo* [86*RL-9; ID 0277]. *Incipit*: «Recuerde el alma dormida».
- II. *La coronacion de nuestra señora fecha por el bachiller fernan ruyz de sevilla* [86*RL-18; ID 0116]. *Incipit*: «Mundanos desseos me no ocupando».
- III. *Un dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo* [86* RL-19; ID 0511]. *Incipit*: «Dime quien eres tu grande anibal».
- IV. *Otro del mismo gonçalo* [86* RL-20; ID 6005]. *Incipit*: «Por desconocencia se perdio la luz».
- V. *Un otro dezir de fernan sanchez talauera a vna dama fecho por dyalogo e concluye en virtud* [86* RL-21; ID 1664]. *Incipit*: «Señora muy linda sabed que vos amo».

I. Las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique [86*RL-9; ID 0277]

La preeminencia de este primer *dezir* es incuestionable, tanto por la obra en sí, como su por importancia en la transmisión de las *Coplas*. Sería, como ya hemos comentado, el que, en un principio, podría suscitar más dudas en su catalogación de género, en tanto que prácticamente casi todas las rúbricas antiguas ofrecen el sustantivo *coplas*, si bien este término remitía a la estructura del *dezir*, como bien lo subraya, entre otros, Vicente Beltrán, en

¹⁰Dutton, *ed. cit.*, t. VII, p. 585. Es de resaltar que, en este primer análisis, partimos de los textos que de una forma u otra han sido considerados como *dezires* (rúbricas, índice de géneros, etc.). Pero, evidentemente, en un estudio posterior se pretende abordar otros poemas que pueden estar estructurados como *dezires*, sin una mención expresa al respecto, y su análisis minucioso puede confirmar que responden a tal género.

¹¹Las rúbricas son asimismo de esta *Tabla de Materias*.

su edición de la *Poesía* de Jorge Manrique. Para, a continuación, recordar la antigua acepción de *copla* como «término con que se designaba a finales del siglo xv un género poético destinado a la lectura, de cierta amplitud y ambiciones literarias, el mismo que en la primera mitad de siglo [...] se conocía como *dezir*»¹².

Sin duda alguna el *Cancionero de Llavía* es considerado como uno de los pilares en las primeras versiones impresas de las *Coplas* y en la difusión de las mismas, que, como se sabe, fue rapidísima al poco tiempo de la muerte de su autor. En su edición del *Cancionero*, Benítez la catalogaba como indispensable en el estudio de la transmisión de los textos, por la «pureza con que se conservan»¹³; y se ha partido en muchas de sus ediciones, de la versión de *Llavía*, entre otras la conocida de Augusto Cortina, que durante tantos años la ha seguido manteniendo en sus distintas reediciones. Señala que, tal vez por su celebridad, no están recogidas en el *Cancionero General de Hernando del Castillo* –ni en la publicación de 1511 ni de 1520– de donde toma la edición del resto de sus obras; y que, por tanto, sigue el texto contenido en el *Cancionero de Ramón de Llavía*¹⁴.

En su momento Vicente Beltrán, y recientemente M. Ángel Pérez Priego, han llevado sendos estudios minuciosos de su transmisión¹⁵. Este último estructura, para este proceso en las *Coplas*, el *stemma* de los distintos testimonios que posteriormente guiaran en el transcurso de la *constitutio textus*. De manera estructurada y exhaustiva, nos va informando de todos los testimonios manuscritos e impresos que intervienen en tal trance. Y señala en el inicio de este *stemma* bipartito, el impreso del *Cancionero de Llavía* como fundamental dentro de las dos ramas, muy activas en virtud de la difusión que

¹² Jorge Manrique. *Poesía* [1993], ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 2000, p. 148. Asimismo, para la distinción entre *dezir* en la primera mitad del siglo xv y *copla* para la segunda, véase Chas Aguión, *ob. cit.*, pp. 649 y ss.

¹³ Benítez Claros, *ed. cit.*, p. XXIII.

¹⁴ Augusto Cortina, *Cancionero. Jorge Manrique*, Madrid, La Lectura, Clásicos Castellanos, 1929, p. 79. Aunque a un nivel ya más divulgativo, sigue siendo interesante señalar la indicación de J. Luis Alborg, sobre el impreso de *Ramón de Llavía*, como los primeros incunables españoles, que contribuyen a la difusión de las *Coplas* y su importancia; subrayando, con cita de Serrano de Haro, que sea «un triunfo fulminante el estrenar prácticamente las prensas españolas con sus versos. Un triunfo precedido de su gran difusión que ya tenían en códices y copias manuscritas» (Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura española*, t. I, Madrid, Gredos, 1975, p. 384). Es interesante porque estas pocas frases vienen a ser una síntesis del devenir de las *Coplas*, en su trasmisión y difusión, y su presencia en *Llavía*.

¹⁵ Vicente Beltrán, «La transmisión textual de las *Coplas* manriqueñas (1480-1540)», en *Incipit*, 7 (1987), pp. 95-117. Miguel Ángel Pérez Priego, «Para la edición de las *Coplas* de Jorge Manrique: *stemma* y selección de variantes», en *Revista de Filología Española*, 97:1 (2017), pp. 91-111.

alcanzan sus testimonios impresos de Hurus y el *Cancionero de Llavía*, por un lado, y el zamorano de Centenera por otro¹⁶.

El *dezir* —con el encabezamiento *De don jorge manrique por la muerte de su padre*— se estructura, como es bien conocido, en 40 coplas de doce versos, estando pues compuestas en la doble sextilla octosílaba, cuyos versos se reparten en dos semiestrofas iguales (tercetos simétricos) con terminación quebrada —a dos octosílabos sigue un verso corto (el pie quebrado) que puede ser tetrasílabo, o pentasílabo, si es posible hacer sinalefa con el verso anterior—; en cada una de ellas y con tres rimas consonantes correlativas, abc: abc. Son por tanto estrofas de doce versos, teniendo en cada sextilla el 1, 2, 4 y 5 octosílabos, y los versos 3 y 6 tetrasílabos. Su fórmula métrica final es por tanto: 8a 8b 4c 8a 8b 4c; 8d 8e 4f 8d 8e 4f. Esta copla de doce versos, adquirió tal fama, precisamente a través del éxito y la fascinación de las *Coplas de Manrique a la muerte de su padre*, que dan nombre a la conocida como «copla manriqueña», o «duodécima», que básicamente consta de estos dos núcleos isométricos 6+6 con heterometría (quebrados) y seis rimas, como se ha señalado¹⁷.

Por el carácter del *Cancionero de Llavía*, la presencia de las *Coplas* en él debe de estar vinculada a esta vertiente doctrinal señalada de la que se reviste el *dezir* en varios aspectos, entre otros, el poder igualador de la muerte y la vanidad de las cosas¹⁸. Sin lugar a dudas la temática de las *Coplas* se entronca perfectamente con la propia del *dezir* cuatrocentista, y del amplio intertexto en torno a la muerte y su poder igualador ante los poderosos, —abundantemente desarrollado en el *Cancionero de Baena*¹⁹ con los *topoi* cuatrocentistas correspondientes—, del que se nutren las *Coplas*. Es interesante señalar en este sentido, a un nivel interdiscursivo, la existencia de este marco intertextual amplio, casi indeterminado, del que se abastecen, entre otros los *dezires* aquí presentes. El hecho es que hay que invocar constantemente, tanto a pequeños como a los grandes de la Tierra, para recordarles rudamente todo su poderío y, al mismo tiempo, la fragilidad de sus cuerpos y de sus bienes; y subrayar el carácter omnipresente, ineluctable e imperecedero de la muerte, insistiendo en su poder nivelador y mostrando la vanidad de todo bien terrenal que siempre perece. Partiendo de un *contemptus mundi* generalizado, se nos exhorta a este continuo «desprecio del mundo» y sus placeres terrenales

¹⁶ Pérez Priego, *art. cit.*, pp. 103-104.

¹⁷ Para una mayor profundización sobre el ritmo y otros elementos compositivos, véase Beltrán, «Poesía cortesana», *ob. cit.*, pp. 877 y ss.

¹⁸ Beltrán, *ed. cit.*, p. 33.

¹⁹ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993, p. 412.

que nos apartan de Dios, revelando la necesidad de conversión que todo ello implica. A los *topoi* señalados, es de subrayar variantes –aquí protagonistas– como el *ubi sunt*, que pone de relieve que la muerte ha ganado ante cualquier poder humano y terrenal, entroncando ideológicamente con las Danzas de la muerte, en el sentido de entender que, al finalizar la vida, la muerte es un mecanismo igualador.

A este respecto Menéndez Pelayo subrayaba, en el amplio intertexto de las mismas, la presencia de sus temas en los poetas del *Cancionero de Baena*. Señaló de manera contundente cómo justo el *dezir* de Talavera «Por Dios, señores, quitemos el velo» [Baena 530; ID 1658], compuesto a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, es un antecedente, entre otros, de estas *Coplas de Jorge Manrique* –especialmente en esa esplendorosa exposición de un *ubi sunt* en torno al *dónde están* los poderosos que tuvieron una vida llenos de gloria y potestad. Subraya cómo:

Los que siguen la cómoda y perezosa opinión de reducir la poesía del siglo xv a las coplas de Jorge Manrique, sin hacerse cargo de sus innumerables y clarísimos precedentes, no leerán sin asombro el *dezir* que Sánchez Talavera compuso a la muerte del Almirante Ruy Díaz de Mendoza, del cual no sólo hay que *dezir* con el colector Baena que «está muy bien fecho é bien ordenado é sobre fermosa invención», sino que contiene todos los pensamientos capitales y el más bello y celebrado movimiento poético de las famosas coplas²⁰.

Concluye Menéndez Pelayo que «La semejanza no puede ser más directa»²¹, tras citar tiradas de versos en los que abundan las concomitancias; así como en otros poetas del *Cancionero* que tratan el tema de la muerte. Lo mismo sucede con el tema de las *vanas maneras del mundo*, que el mismo Talavera retomará más adelante –531 y 532 [Baena, ID 1659 e ID 1660]–, dirigiéndose, como consta en el epígrafe, «al mundo e a sus vanas maneras, maravillándose cómo los que mueren nunca tornan acá para *dezir* lo que allá *passan*». En este sentido la vinculación también queda manifiesta en las *Coplas*, como lo debió de sentir Llavía, y así lo deja rubricado en la *Tabla de materias* del *Cancionero*, en la que se apostilla con el mismo epígrafe: *Obra de don jorge manrique por la muerte de su padre en menosprecio del mundo*²².

²⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. I, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 383.

²¹ *Ibid.*, p. 384.

²² Benítez Claros, *ed. cit.*, p. 3.

Más adelante, en el análisis del *dezir* «Dime quien eres tu grande anibal» de Gonzalo Martínez de Medina sobre este tema, observamos igualmente que puede ser considerado uno más entre los precedentes de las *Coplas* de los que habla Menéndez Pelayo, y que Benítez considera que la lista puede ser perfectamente ampliada por él: «una muestra más que añadir a los precedentes que Menéndez Pelayo citó para las Coplas de Jorge Manrique», apostillando que «el mismo dijo también, por otra parte, que eran fácilmente ampliables»²³.

II. *Dezir* de Fernán Ruiz de Sevilla [86*RL-18; ID 0116]

La coronacion de Nuestra Señora constituye el segundo *dezir* del *corpus*, y, como ocurría con las *Coplas de Jorge Manrique*, no será en *Llavia*, sino en el otro testimonio existente, donde el texto sea rubricado como *dezir*; concretamente en PN6 (ff. 136r-137v)²⁴, donde aparece con el título *Dezir de la asencion de santa María*; y con el incipit: «Mundanos desseos me van ocupando».

La obra está compuesta en *Llavia* de 53 estrofas de ocho versos, mientras que en PN6 se presenta en una versión reducida de 19 estrofas de ocho versos. Coinciden las dieciséis primeras estrofas, en PN6 falta la 17 de *Llavia*; y ya son coincidentes las tres siguientes, es decir, la 18, 19 y 20 de *Llavia*, y las 17, 18 y 19 en PN6; que son las tres últimas. Curiosamente Daniel Devoto parece haber encontrado otra versión, puesto que, en un trabajo que realizó sobre los instrumentos²⁵, señala hacerlo «según un nuevo texto», del que por cierto no nos da más referencia. Dice literalmente:

Gracias a la generosidad de don Antonio Rodríguez-Moñino, dispongo de un nuevo texto de este poema que es –en general– más claro que el que incluye el *Cancionero de Llavia*. Se trata de un pliego gótico de 16 páginas, sin lugar ni año, que tampoco lleva nombre de autor. La portada, ornamentada por orlas y por tres grabaditos en madera, reza:

Assunta es ma|ria sup coru ange|lorum
Nueua coronación. Fe-|cha por vn deuoto»²⁶.

²³ *Ibid.*, pp. XXIII-XXIV.

²⁴ [En línea]. Enlace: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436391m.r=Espagnol%20228?rk=42918;4>> [Consulta: 05/12/2019].

²⁵ «Los instrumentos de la Coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz, según un nuevo texto», *AnuarioMusical*, Jan 1, 1975, pp. 36-47.

²⁶ Daniel Devoto, «Los instrumentos de la Coronación de Nuestra Señora, de Fernán Ruiz, según un nuevo texto», *Anuario Musical*, 30 (1975), pp. 30-47, p. 37.

A continuación pasa a hablar de los instrumentos musicales en el texto, sin dar más información sobre la procedencia del mismo. Deducimos, por el número de páginas que contiene, que debe tratarse de una versión larga, como la de *Llavia*, frente a la más breve de PN6. Pero tengamos en cuenta que, tanto del autor como de la obra, no hay prácticamente estudio alguno como ya manifestaba Benítez²⁷. De hecho solo encontramos unas líneas más en referencia a los instrumentos que aparecen en la *Coronación* en un segundo artículo; y dos líneas sobre el autor en un diccionario²⁸.

Este *dezir* está compuesto de 52 dodecasílabos²⁹ en octavas, propios de una poesía un tanto intelectualista y manteniendo la combinación común de estos *dezires* ABAB: BCCB; más una última copla como *Fin e conclusión*, con la misma longitud y rima. Con esta estructura se practica uno de los esquemas métricos más concurridos –el segundo en frecuencia, según Navarro Tomás³⁰. Sin lugar a dudas en el *dezir* es donde más se manifiesta la capacidad combinatoria de la copla de ocho versos. De hecho la composición aquí presentada es la misma que encontraremos en todos los demás *dezires* del *Cancionero de Llavia*, o sea, en los dos de Gonzalo Martínez de Medina, y en el de Fernán Sánchez de Talavera. Estructura pues muy concurrida, fue la segunda que dominó las coplas de arte mayor ABAB: BCCB 12 –una estrofa con estructura abrazada y con una notable propensión a que las estrofas se entrelacen por las rimas³¹; tal y como se imponía asimismo en la poesía de especulación de la colectánea baenense.

Este segundo *dezir* es una loa continuada a la Virgen, como corresponde al hecho trascendental de su Coronación. En un clima casi apocalíptico, «vi

²⁷ Benítez Claros, *ed. cit.*, p. XXIII.

²⁸ Mario Méndez Bejarano, *Diccionario de Escritores, Maestros y oradores, naturales de Sevilla*, Sevilla, Tip. Gironés, 1922-1925, t. II, p. 329.

²⁹ Teniendo en cuenta la especificidad del cómputo silábico de estos *dezires*, que, como se atiene a la distribución de la carga acentual, se puede pensar que es irregular, encontrándonos versos de diez u once sílabas; pero que responde a la nueva configuración frecuente en los poemas doctrinales cuatrocentistas. Fernando Gómez Redondo ha subrayado la isorritmia de este verso, defendiendo su prevalencia sobre las equivalencias silábicas y destacando que «No hay irregularidad alguna, porque la cadencia rítmica impone sus equivalencias en el desarrollo del conjunto versal [...]. El esquema isorítmico impulsa un nuevo modo de “dezir” poético»: «El arte mayor y el adónico doblado», en *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, *ob. cit.*, pp. 489 y 492. Es, pues, relativamente frecuente en los versos de arte mayor un equilibrio silábico de los hemistiquios, respetando la distribución acentual de los ictus, y completando mitades hexasílabas acudiendo a las particularidades que regulan el cómputo de estos versos. Sobre la descripción de este verso *cf.*: asimismo Fernando Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 343-378; pp. 348-349.

³⁰ Tomás Navarro Tomás, *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, pp. 122-123; Vicenç Beltran, «Poesía hagiográfica y didáctica, siglos XIII-XV», en *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, *ob. cit.*, pp. 519 y 529.

³¹ *Cf.*: nota anterior.

las visiones del apocalipsi» (IX, 3), enumera todos los honores de la Virgen en un marco de recopilación de acontecimientos y elementos históricos o bíblicos, siempre en pro de la exaltación de sus virtudes o su enaltecimiento, a lo largo de todos los tiempos. Como «bozes» angelicales le van llegando los cánticos de sus virtudes, o dones vinculados a los dogmas de fe como la virginidad (I). Con una expresión pasional y altiva se van enumerando, a un ritmo casi estrepitoso, personajes, acontecimientos históricos, que contribuyen a su exaltación. Se inicia con la invocación de «Dios padre reynante» a quien se le informa «por este verso / que oy se corona virgen margarita» (IV, 5-6), y se extiende la convocatoria al mundo por entero, a todos los poderosos y estados, a Alexandre, a Pontífices romanos, a Julio César o a Carlomagno (V), para que disfruten de esta fiesta.

Ante tal acontecimiento, se muestran todas las maravillas del universo, que se suceden en la ya citada visión. La enumeración expresiva y rápida de las mismas, realizada a un ritmo vertiginoso, dotan al poema de una gran energía, obtenida con una gran habilidad sintáctica y un movimiento ágil de composición. Serán extensísimas las descripciones de los más preciados elementos de belleza o artísticos, entre otros los musicales, casi el único hecho por el que el poema ha sido estudiado o citado en alguna ocasión. Entra en escena la presencia de los «choros» angelicales (XV), en la que se lleva a cabo el *topos* retórico de la descripción de instrumentos musicales, *topos* que, como señala Devoto, «consiste en crear una especie de *locus amoenus* espiritual coronando una descripción embellecedora por medio de la música, forma extrema, ya enteramente jerarquizada, del goce sensorial que despierta los sentidos al bien divino»³². Se da pues una de las más largas enumeraciones de instrumentos de la época, un total de 38, a lo largo de las cuatro estrofas que se le dedican (XVI-XIX). Se ajusta así a esta tradición, especialmente extendida desde el siglo XIV al XVI, donde en las representaciones de la coronación de la Virgen aparecen los ángeles músicos, una práctica que se daría primero en la iconografía y la pintura y posteriormente pasaría a la literatura³³.

Es curioso que la versión corta de PN6 finalice justo en la estrofa XIX, en la que acaba la parte dedicada a los instrumentos –que probablemente sería la que más interesara–, lo que puede hacer pensar en la gran importancia de estas descripciones musicales, casi imprescindibles en cualquier versión de la coronación. Desde muy pronto y hasta la actualidad prácticamente ha

³² Devoto, *ob. cit.*, p. 40.

³³ Candela Perpiñá García, «Los ángeles músicos. Estudio de los tipos iconográficos de la narración evangélica», en *Anales de Historia del Arte*, Número Extraordinario (2011), pp. 397-411.

sido valorado el poema por su valiosa aportación a la arqueología musical, con estas estrofas destinadas a citar instrumentos, y de hecho las pocas alusiones o análisis del poema han ido en este sentido³⁴. Cuando «los angelicos choros acaban» (XXVI, 1), las descripciones seguirán con las más hermosas flores o guirnaldas, con «tus virtudes e tus santidades», «tus grandes milagros» (XXX), que hay para llenar libros enteros. Hablarán de ella los «iustos prophetas» (XXXIX); o los «euangelistas» (XLVI). Finalmente las últimas estrofas señalan la «deidad singular e dios vno» (XLVIII) y el hecho ya de su coronación, y el *te matrem laudamos* final (LII); a la que acompaña a modo de «Fin e conclusion» la última estrofa del *dezir*.

III. Dos *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina [86* RL-19; ID 0511 y 86* RL-20; ID 6005]

Gonzalo Martínez de Medina es el primer poeta del que se insertan dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*. Del primero, «Dime quien eres tu grande anibal», –anunciado con la rúbrica *Siguese vn dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo*–, aparece una versión reducida en MH1, *Cancionero de San Román*, en el que es atribuido a su hermano Diego, pero que en un trabajo anterior mostré indicios para considerar que sigue el estilo y las estructuras propias de Gonzalo³⁵. El segundo *dezir* es un *unicum*, precedido con la rúbrica *Otro dezir del mesmo gonçalo martinez*, de tan solo tres coplas más la *finida*; frente al primero que consta de ocho coplas más una *conclusion*, en el *Cancionero de Llavía* evidentemente; puesto que la versión anterior de este *dezir* en el de *San Román* se ve reducida justo a la mitad, presentando, pues, cuatro coplas y una *finida*³⁶. La adición de estas coplas en el *dezir* «Dime quien eres tu grande anibal» del *Cancionero de Llavía* no solo afecta a la amplitud del mismo, sino incluso a su propia estructuración, al incluir elementos que lo dirigen hacia una estructuración de género diferente, con matices tipológicos distintivos, que hemos abordado en el citado trabajo³⁷.

³⁴ Devoto, *art. cit.*, recoge los distintos trabajos que han hecho mención a la *Coronación de Nuestra Señora* desde el punto de vista musical. Asimismo, Benítez Claros, *ed. cit.*, p. XXIII, subraya cómo el mismo Benigno Fernández, en su descripción del incunable de El Escorial, anota esta importante faceta musical de la obra.

³⁵ Antonia Martínez Pérez, «La estructuración de los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Ramón de Llavía* y de *San Román*», en *Actas del XVIII Congreso de la AHLM*, Barcelona, en prensa.

³⁶ Se amplía con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavía*.

³⁷ Martínez Pérez, «La estructuración de los *dezires*... », *ob. cit.* La diferencia de los dos testimonios de este *dezir* condiciona su propio significado, avalada esta intención por su forma externa, de modo que

Es de destacar, al hablar de la estructura de ambos *dezires*, que se mantiene la misma señalada para el conjunto de estos especímenes doctrinales; y que justamente suele mostrarse a Gonzalo Martínez como poeta representativo de los dodecasílabos en octavas propios de esta poesía, como hemos señalado anteriormente. Así, en «Dime quien eres tu grande anibal» ofrece ocho octavas ABAB: BCCB y una *conclusion* ABBA (dodecasílabos); y en «Por desconoscentia se perdió la luz» tres octavas con idéntica combinación ABAB: BCCB y una *finida* ABBA (dodecasílabos), siguiendo una vez más el segundo esquema predominante en la época. Asimismo es de subrayar la importancia de estos dos *dezires*, en cuanto que constituyen los dos únicos especímenes conocidos fuera del *Cancionero de Baena*³⁸ –que introduce todo el *corpus* poético restante de sus *dezires*–, así como por su contenido y forma, con la misma desenvoltura y técnica que muestra en sus *dezires* en *Baena*, lo que nos confirma los trazos poéticos distintivos de Gonzalo Martínez. Por lo tanto la estructura de ambos *dezires* en *Llavia* solo hace corroborar, tanto en la temática como en la forma, los parámetros propios del género, tal y como se configura en su conjunto en esta primera parte del siglo XV, especialmente en el *Cancionero de Baena*, en el que se inserta –excepto justo los dos *dezires* objeto de nuestro estudio, como ya he indicado– todo el *corpus* poético de sus *dezires*. Gonzalo Martínez de Medina es un muy buen representante de la preceptiva cuatrocentista en torno a la generación liderada por Francisco Imperial y las nuevas inspiraciones dantescas, «y más empapado en el espíritu de Dante que de su corteza», como alaba Menéndez Pelayo³⁹. Lo muestra especialmente con este *dezir* de maestría mayor, que adquiere en estos poetas una configuración propia, con una finalidad específica, constituyendo el «prototipo de la poesía científica de cancionero»⁴⁰; y sobre todo, con una maestría en el *dezir* didáctico inigualable, como bien subrayaba Menéndez Pelayo «Menos dado a la alegoría que otros poetas de su tiempo y de su escuela, más brioso y desembarazado en el *dezir*, más rico, en suma, de vida poética propia»⁴¹.

En «Dime quien eres tu grande anibal» se observan los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra. En él desarrolla ante todo el tema «contra el mundo y sus vanas maneras», como subgrupo temático común

se generan en las coplas presentes solo en *Llavia* fórmulas que lo canalizan hacia un género con matices tipológicos distintivos.

³⁸ A excepción claro está de la versión reducida en el MH1, *Cancionero de San Román*, aunque allí ya hemos comentado que es atribuido a su hermano Diego.

³⁹ Menéndez Pelayo, *ed. cit.*, p. 406.

⁴⁰ Beltrán, «Poesía cortesana», *ob. cit.*, pp. 528-529.

⁴¹ *Ibidem*.

entre los poetas cuatrocentistas, pero que en él constituye su mayor y más importante fuente de inspiración, como subraya Menéndez y Pelayo, infundiéndole «acentos de inspiración sombría, de estoica entereza o de cristiana resignación, que parecen vago y lejano preludio de la poesía filosófica de Quevedo y del autor de la *Epístola a Fabio*»⁴². Como ya hemos señalado, su desarrollo temático, en líneas generales, responde al amplio intertexto sobre la muerte y su poder igualador ante los poderosos, en clave cuatrocentista, que Gonzalo Martínez había ejercitado prácticamente en todos sus *dezires* del *Cancionero de Baena* (332, 333, 336, 337, 338, 339, 340)⁴³. Se reitera pues la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas «contra el mundo y sus vanas maneras», núcleo temático del poema. Se practica, como recurso más frecuente, las listas de «casos ejemplares»⁴⁴. Ejemplaridad tomada de los grandes personajes del pasado –tanto históricos como mitológicos y, de estos, tanto clásicos como bíblicos– para justificar y dar validez a temores para el futuro. Y un segundo *topoi* se constituye en un reiterativo *ubi sunt*, el *dónde están* los poderosos que tuvieron una vida llenos de gloria y potestad, y que, al finalizar la vida, la muerte ha ganado, venciendo cualquier poder humano y terrenal. En definitiva, por muy elevados que hayan sido los escaños de poder y fama, estos desaparecen; con lo que se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, seguros y durables.

En el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia*, que continúa la estructura del primero en una copla de arte mayor, constituida por dos semiestrofas con rimas abrazadas y encadenadas, tal y como se practica en la poesía reflexiva y moralizante del *Cancionero de Baena*. Pese a su brevedad, en este *dezir* se aglutina la mayor cantidad de ciencia teológica; o tal vez la negación de la práctica de la misma, puesto que en cierta medida se censura el deseo indagatorio. Son sancionados estos textos de pretensiones científicas, con los que se intenta satisfacer una curiosidad intelectual, y también demostrar la habilidad artística, y se insta a dejar tal actuación, que puede pecar de soberbia. Es un *dezir* tan corto pero a la vez tan contundente contra la razón

⁴² Menéndez Pelayo, *ed. cit.*, p. 405.

⁴³ *Dezires* 332 [ID 1418], 333 [ID 1419], 336 [ID 1462], 337 [ID 1463], 338 [ID 1464], 339 [ID 1465], 340 [ID 1466] (de atribución dudosa y no considerado por Dutton, *ed. cit.*, p. 392). De hecho, Dutton [ID 1466] lo incluye como anónimo en el *Cancionero de Baena* y lo atribuye a Juan de Mena en MN16 (*ibid.*, p. 78).

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

en la cuestión religiosa; deja muy claro aquí –como en la mayor parte de su obra– que el razonamiento intelectual no resuelve tales cuestiones, como la ininteligibilidad de los misterios y la incapacidad de la razón para efectuar cualquier escrutinio. No será esta el instrumento de conocimiento, sino la fe y las escrituras; y por lo tanto insta finalmente a acatar la inescrutabilidad de los misterios de la religión⁴⁵.

En definitiva, en ambos *dezires* «Dime quien eres tu grande anibal» y «Por desconoscentia se perdió la luz» del *Cancionero de Llavía*, se observan los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra. En el primero desarrolla ante todo el tema «contra el mundo y sus vanas maneras», pero además versiona este tema con unos recursos que, en parte tomados de un intertexto general, son proyectados con una intensidad o matices específicos que a su vez confluyen en el mismo caudal intertextual sobre el tema, que se convierte en fuente de inspiración venidera. Asimismo cabría señalar su especial tratamiento de las intensas listas ejemplares de personajes antiguos, el recurso al «sueño», la presencia de una muerte «parlante», su habilidad en el tratamiento del *dezir*, etc. Al mismo tiempo se conceptualizan en ambos *dezires*, perfectamente definidos y explícitos, los perfiles de un adoctrinamiento sociopolítico y religioso propio de Medina, a través del manejo de los más importantes recursos literarios, sometidos a su interés didáctico-moral; e incluso a su intencionalidad política, como se ha llegado a interpretar⁴⁶. De modo que en estos dos *dezires* insertos en *Llavía* se evidencian los perfiles de adoctrinamiento religioso y sociopolítico propios de Medina. Asimismo en ambos podría generarse un «microcosmos intertextual» que contribuyese a expandir su creatividad, como el mencionado tratamiento del *ubi sunt* y sus particularidades sobre el sueño, cuyas huellas se dejan sentir en el Barroco; o la incursión en las listas nominativas ejemplares, y su gran habilidad en la construcción del *dezir* y su estilismo, inmerso en la profundización teológica y la crítica social.

⁴⁵ En cierta medida se ha querido ver una dirección hacia lo bíblico, en cuanto que se soslayaba lo especulativo, de acuerdo con las últimas tendencias religiosas. De modo que, a través de estos poemas, se puede vislumbrar el pensamiento teológico de Medina cercano a la nueva tendencia religiosa de la *devotio moderna*, que en cierto modo viene a cumplir los ideales nominalistas, como subraya Fraker: la docta ignorancia, el biblicismo, la libertad de Dios ante sus criaturas, Charles Fraker, «Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the Devotio Moderna», en *Hispanic Review*, 34:3 (1966), p. 217; y al mismo tiempo lo ejercita en el plano político.

⁴⁶ Véase Charles Fraker, «Prophecy in Gonçalo Martínez de Medina», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), pp. 81-97; Fraker, «Gonçalo Martínez de Medina...», *art. cit.*, pp. 197-217. Y María Cándor Orduña «La obra de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Baena*», en *Revista de Literatura*, 48 (1986), pp. 315-349.

IV. *Dezir* de Fernán Sánchez de Talavera [86* RL-21; ID 1664]

Finalmente en el *Cancionero de Llavía* se incluye un *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera: «Señora muy linda sabed que os amo» [86* RL-21; ID 1664]; con la rúbrica *Un dezir de fernand sanchez talauera a vna doncella e respuesta della*. La otra versión existente del mismo se encuentra en el *Cancionero de Baena* [538]⁴⁷. Compuesto de diez coplas de dodecasílabos en octavas, manteniendo incluso la misma combinación de rima ABAB: BCCB –en estrofas doblas–; y con las mismas características intelectualistas y didáctico-moralizantes que hemos señalado para los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina y, en general, para el *corpus* de *dezires* en *Llavía*, excepto los de Jorge Manrique. Es de subrayar la presencia en el *dezir* de una *esparça*, formada por una copla de nueve versos, que, por cierto, tan solo aparece en la edición del *Cancionero de Llavía, Esparça e fin de la obra* (ID 3626), y no se encuentra en *Baena*, en el que –como señala Tomás Navarro⁴⁸–, no figura ni el género ni el nombre; y que, según Dutton, en BM1 se atribuye a Pedro Torrella⁴⁹, pero no cuestiona su presencia en *Llavía*, pudiendo tratarse de una adición errónea del impreso, como analizo exhaustivamente en un trabajo en prensa. Por tanto es posible que esta *esparça* no esté vinculada al *dezir*, con lo que la versión en *Llavía* se corresponde –salvo algunas variantes– con la edición de *Baena*.

Destacar finalmente la presencia en el *dezir* de refranes, lo que Gentil llamó «chansons à proverbes»⁵⁰ y más tarde Navarro Tomás denomina «dezires de refranes»⁵¹, entre otros. No son muy abundantes, tan solo dos y aparecen siempre al final de la estrofa. El primero está integrado perfectamente en la estrofa, sin que parezca de manera evidente una interpolación: «quien amor sirue suele alcançar / por poco plazer mucha tribulança» (II, 7-8), asumiendo casi la estructura de una frase proverbial; y con una perfecta integración métrica y sintáctica del elemento paremiológico, así como temática puesto que sirve para reforzar su respuesta del perjuicio de ceder a la demanda amorosa. Asume el elemento moral, la llamada a la sensatez para no caer en los halagos pérfidos del amante. Mientras que en el segundo caso está mejor aislado el elemento parasemiológico al indicarse su presencia como un *ejemplo* e

⁴⁷Dutton y González Cuenca, *ed. cit.*, pp. 410-412.

⁴⁸Navarro Tomás, *ob. cit.*, p. 146.

⁴⁹Benítez Claros, *ed. cit.*, p. 412.

⁵⁰Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Genève-Paris, Slatkine, 1981 [reimpresión ed. de Rennes 1949-1953], t. II, p. 301.

⁵¹Navarro Tomás, *ob. cit.*, p. 147.

indicarse a través de un *verba dicendi*: «dize vn exenplo quien cree al varon / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X, 7-8).

De entre el grupo de «intelectualistas» –o «polemicistas» si se quiere– del *Cancionero de Baena*, destaca sin lugar a dudas Fernán Sánchez de Talavera; no en vano ya su colector, en la rúbrica, lo sitúa entre los «grandes sabios de este reino»; y son justamente sus *dezires* de carácter «intelectualista», los que le hacían merecedor de un cierto predicamento entre sus coetáneos; y de alabanza por parte de Menéndez Pelayo, destacando que «tenía para la alta meditación poética fuerzas y alientos superiores a los de todos los demás poetas del *Cancionero de Baena*»⁵². Sin lugar a dudas es un destacado representante de la gran aportación del *dezir* intelectualista a la poética cuatrocentista; ejercitando –con *preguntas* y *respuestas* más el *dezir* de arte mayor– el «prototipo de la poesía científica de cancionero»⁵³; y puesto como prototipo de este *dezir de maestria mayor* por Navarro Tomás⁵⁴.

Es evidente que, por su estructura, «Señora muy linda sabed que os amo», no se corresponde con las composiciones anteriores de *preguntas* y *respuestas*. Aunque sea dialogada, en forma de debate, pero se da en el interior del mismo poema, estructurado en estrofas alternadas y simétricas dos a dos –en estrofas *doblas*⁵⁵–, siendo los interlocutores el poeta y la misma dama. Se construye así una pieza única (obra de un solo poeta) y se distancia de las mencionadas composiciones de *preguntas* y *respuestas*, cuyo diálogo implica la contribución de dos colaboradores, y piezas por tanto diferentes, como hemos indicado. No obstante se trata de una estructura bastante particular, como el propio Tomás Antonio Sánchez adelantaba, con ese *diálogo* con *preguntas* y *respuestas*, cuando toma el poema del *Cancionero de Llavía*; y del mismo modo el colector Baena, en el epígrafe, exponía su singularidad, subrayando su estructura y anunciando ese «Diálogo imaginario» con el que Le Gentil lo caracterizaría, –en el encuadre de los *debates ficticios*⁵⁶. Singularidad y estructura poco común puestas de relieve igualmente por John Cummins, quien indica que tan solo hay dos: este poema y el de Juan de Dueñas: ID 2492 «Con gran reverencia e mucha mesura», como diálogo hombre-mujer; aspecto en el que he profundizado en un trabajo reciente sobre Talavera⁵⁷.

⁵² Menéndez Pelayo, *ed. cit.*, t. I, p. 383.

⁵³ Beltran, «Poesía cortesana», *ob. cit.*, pp. 528-529.

⁵⁴ Navarro Tomás, *ob. cit.*, p. 115.

⁵⁵ Véase Ana Rodado y Francisco Crosas, «La métrica del *Cancionero de Baena*», en *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, *ob. cit.*, p. 687.

⁵⁶ Le Gentil, *ob. cit.*, t. I, pp. 497-507.

⁵⁷ Antonia Martínez Pérez, «Estructura y singularidad poética del *dezir* de Fernán Sánchez de Talavera en el *Cancionero de Llavía*: ID 1664 “Señora muy linda sabed que os amo”», en Josep Luis Martos y

Desde el punto de vista temático, el *dezir* desarrolla el núcleo anunciado ya en la muy extensa *Rúbrica* que presenta el *Cancionero de Baena* [ID 1664] y en la forma de diálogo indicada:

Este dezir fizo e ordenó el dicho Fernand Sánchez Talavera como en manera de preguntas e reqüestras que fazía e ponía contra una señora de qu'él andava muy enamorado. El qual dezir va muy bien fecho por quanto en la una copla dize él contra ella la entençion de sus amores e respóndele ella luego en la otra copla, defendiéndose d'él muy bien.

Es de subrayar ante todo la severa amonestación a la dama para que no caiga ante las alabanzas del enamorado; sino que lo rechace con contundencia, e incluso altivez e indiferencia, pues, como expresa, «quien cree al varon / sus lagrimas siembra con mucha tristura» (X, 7-8). Así, la solemnidad de la dama en sus respuestas y la solidez moral, religiosa e intelectualista en las argumentaciones de su rechazo, hacen ver al enamorado cómo el enemigo que le puede hacer perder la honra e incluso arrastrarla a la condenación eterna, encarneciéndose el debate. Se sitúa pues en la línea de la *Belle Dame sans Mercy*, de Alain Chartier, —con la que se la vincula con frecuencia a partir de las conexiones realizadas por Le Gentil⁵⁸—; pero también con toda una serie de obras francesas en esta línea⁵⁹. Se asume, pues, una práctica de la temática amorosa puesta al servicio, no del disfrute del amor, sino de la fustigación moral. En este sentido el Amor, así como la Muerte, la Fortuna, etc., también eran fuente inagotable de matices moralizantes, con los que se intentaba un adoctrinamiento con desarrollos temático-formales influenciados por la retórica. En definitiva, es muy evidente la singularidad del *dezir*, su clara divulgación y su estructuración perfectamente encuadrada, dentro del marco amoroso-cortesano, pero en la línea de los *dezires* con clara intencionalidad religioso-moralizante. Su intelectualismo venía perfectamente acreditado por su autor, maestro en estas lides; pero al mismo tiempo la reprimenda de la dama al caballero por su intento de seducción, es grácil y expresiva, las razones de su rechazo, sentidas, pues no le lleva a ello la posible altanería de la *Belle Dame sans Mercy*, sino la pérdida de su salvación, con unas argumentaciones de sólida base religiosa y moral, lo que la dota de un sentimiento humano fácilmente comprensible. La elección de este poema para finalizar el *Cancionero* está, pues, en perfecta armonía con el tono del mismo, sigue su

Natalia Mangas (eds.), *Pragmática y Metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Alicante, Universidad de Alicante, 2019, pp. 489-501.

⁵⁸ Le Gentil, *ob. cit.*, t. I, pp. 499 y ss.

⁵⁹ Martínez Pérez, «Estructura y singularidad poética...», *art. cit.*, p. 498.

predicamento religioso y moral, pero teniendo en cuenta su orientación hacia las nobles damas, eligiendo, del Talavera intelectual y filosófico, un poema menos metafísico, sino uno de los cuatro *dezires* con los que utiliza a Amor para recriminar a las damas el sucumbir ciegamente ante sus requerimientos.

En definitiva, es de subrayar la importancia del *corpus* de los *dezires* en el *Cancionero de Llavía* tanto por los especímenes presentados, un cuarto del total, así como por el relieve y la aportación de los mismos. De acuerdo con la gravedad propia del *Cancionero* y su finalidad religioso-didáctica, abunda el *dezir* de carácter doctrinal, y los temas cuatrocentistas a él conectados, desde la muerte con sus *topoi* correspondientes, a la brevedad de la vida o la vanidad de los goces mundanos, hasta los más intelectualistas con especulaciones religiosas o políticas; sin que falten las correspondientes loas a la Virgen, o las amonestaciones a las damas. Un *dezir* que permite asimismo mostrar su flexibilidad estructural adaptando largas tiradas de estrofas, casi como poemas independientes, como las *Coplas de Manrique* o la *Coronación de Nuestra Señora*. O se articula un *dezir* más breve, que presenta los rasgos más específicos de sus autores, como Gonzalo Martínez de Medina o Fernán Sánchez de Talavera, que habían sido ya definidos en sus *dezires* del *Cancionero de Baena*, y que a su vez están perfectamente integrados en la organización general del *Cancionero de Llavía*. Autores ya afamados que garantizan un éxito a este *Cancionero* impreso que, situado en una línea de menor profundización teológica, polemicista o social que el primero, se recubre de una gravedad piadosa y moral que hace plenamente integrables estos *dezires* en él; representando una continuidad temática y formal que contribuye a la gran coherencia doctrinal del mismo.

Anexo

CORPUS TEXTUAL DE LOS DEZIRES EN EL CANCIONERO DE LLAVIA		
	<i>Rúbrica</i>	<i>Incipit</i>
I	<i>De don jorge manrique por la muerte de su padre</i>	«Recuerde el alma dormida»
II	<i>Vna coronacion de nuestra señora fecha por el bachiller fernan ruyz de seuilla</i>	«Mundanos desseos me no ocupando»
III	<i>Siguiese vn dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo</i>	«Dime quien eres tu grande anibal»
IV	<i>Otro dezir del mesmo Gonzalo martinez</i>	«Por desconoscentia se perdio la luz»
V	<i>Un dezir de fernand sanchez talauera a vna doncella e respuesta della</i>	«Señora muy linda sabed que vos amo»

Recibido: 30/01/2020

Aceptado: 18/04/2020



LOS *DEZIRES* DEL *CANCIONERO DE LLAVIA*: DELIMITACIÓN Y ESTUDIO DEL CORPUS

RESUMEN: En el *Cancionero de Llavía* se incluyen cinco *dezires*, de un total de unos veinte especímenes, todos del siglo XV y de autores muy afamados, entre ellos Jorge Manrique y en menor escala Talavera. La delimitación y estudio del *corpus* será el objetivo de este trabajo, así como mostrar su relieve y aportación al *Cancionero*. De acuerdo con los parámetros de gravedad y el tono moralizante del mismo, estos *dezires* de carácter doctrinal constituyen una base fundamental en su estructuración. El análisis de su inserción en el *Cancionero de Llavía* muestra su perfecta integración de contenido y forma, proporcionando a su vez datos fundamentales sobre los rasgos poéticos distintivos de la obra y de sus autores.

PALABRAS CLAVE: *Cancionero de Llavía*. Poesía cancioneril impresa. *Dezir*. Poesía religiosa. Poesía didáctico-moralizante.

DEZIRES IN THE *CANCIONERO DE LLAVIA*: DELIMITATION AND STUDY OF THE CORPUS

ABSTRACT: In the *Cancionero de Llavía* five *dezires* are included, of a total of about twenty specimens, all of the fifteenth century and by very famous authors, including Jorge Manrique and to a lesser extent Talavera. The delimitation and study of the corpus will be our objective in this paper, as well as showing their importance and their contribution to the *Cancionero*. According to the parameters of gravity and the moralizing tone of it, these doctrinal *dezires* constitute a fundamental basis in their structuring. The analysis of its insertion in the *Cancionero de Llavía* shows its perfect integration of content and structure, providing at the same time fundamental data on the distinctive poetic traits of the work and of its authors.

KEYWORDS: *Cancionero de Llavía*. Printed cancionero poetry. *Dezir*. Religious poetry. Didactic-moralizing poetry.