

Seila GONZÁLEZ GALVÁN



LA POESÍA AMOROSA DE GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2013-2014

Convocatoria de septiembre

Tutores: Álvaro ALONSO MIGUEL

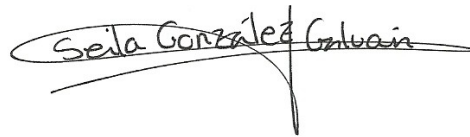
Isabel COLÓN CALDERÓN

Fecha de defensa: 29 de septiembre de 2014

Calificación: 9,5

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “LA POESÍA AMOROSA DE GARCÍ SÁNCHEZ DE BADAJOZ”, realizado durante el curso académico 2013-2014 bajo la dirección de Álvaro ALONSO MIGUEL e Isabel COLÓN CALDERÓN en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

Seila González Galván

A handwritten signature in black ink that reads "Seila González Galván". The signature is written in a cursive style and is underlined with a single horizontal stroke.

LA POESÍA AMOROSA DE GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ.

Seila González Galván

RESUMEN:

El presente TFM tiene como objeto recuperar la figura del poeta Garcí Sánchez de Badajoz, para ello se ha realizado un estudio pormenorizado de su poesía amorosa. En primer lugar, se ha trabajado la biografía del poeta y en segundo lugar, se ha dividido su poesía en tres categorías: composiciones sobre la amada, composiciones sobre sí mismo y composiciones varias. Tras ello se han elaborado unas conclusiones finales y se han incorporado dos anexos, el primero de ellos presenta el número de composiciones incluidas en cada categoría y el segundo consiste en una tabla donde se hace referencia a los motivos encontrados en cada poesía.

PALABRAS CLAVE:

Garcí Sánchez de Badajoz, poesía amorosa, flechazo, enfermedad de amor, amor infeliz, locura, encarcelamiento, Cancionero, Patrick Gallagher y Julia Castillo.

THE LOVE POETRY OF GARCI SÁNCHEZ DE BADAJOZ

SUMMARY:

The present TFM aims to recover the figure of the poet Garcí Sánchez de Badajoz, it has conducted a detailed study of his love poetry. Firstly, we have worked the biography of the poet, and secondly, his poetry has been divided into three categories: compositions on the beloved, compositions about himself and several compositions. After that, some final conclusions were drafted and two annexes have incorporated. The first annex presents the number of compositions included in each category, and the second one is a table which refers to the leitmotifs found in each poem.

KEY WORDS:

Garcí Sánchez de Badajoz, love poetry, love at first sight, love sickness, unhappy love, madness, incarceration, Songbook, Patrick Gallagher and Julia Castillo.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.....	5
2. BIOGRAFÍA.....	6-10
3. CLASIFICACIÓN	
3.1. Composiciones sobre la amada.....	11-29
3.2. Composiciones sobre sí mismo.....	30-70
3.3. Composiciones varias.....	71-79
4. CONCLUSIONES	80
ANEXO I: CUADRO DE COMPOSICIONES.....	81
ANEXO II: CUADRO DE MOTIVOS.....	81-82
ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS.....	83-85
BIBLIOGRAFÍA.....	86-92

1. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

El presente trabajo tiene como objetivo recuperar la figura del poeta de cancionero Garci Sánchez de Badajoz. En esta investigación no se buscarán ni se analizarán las causas que han provocado este suceso, sino que tras una biografía inicial se procederá a analizar su poesía amorosa. En un primer lugar, nos habíamos planteamos si estas composiciones configuraban una historia de amor más o menos coherente a la manera, con las salvedades oportunas, del *Cancionero* de Petrarca. Sin embargo, resulta imposible ordenarlas siguiendo este criterio, por lo que hemos optado por dividir las en tres apartados: 1) composiciones dirigidas a la amada, 2) composiciones sobre sí mismo y 3) composiciones varias.

Para realizar este TFM se ha tomado como punto de partida *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz* de Patrick Gallagher, pues esta obra, además de presentar un estudio biográfico, reúne casi la totalidad de las composiciones del autor que aquí nos ocupa. Sin embargo, y tras realizar un cotejo con la obra de Dutton, se ha considerado necesario incluir dos piezas más¹.

Metodología

El proceso llevado a cabo para la realización de este trabajo es el siguiente: en primer lugar, se leyó la obra de Garci Sánchez de Badajoz, así mismo se iba realizando una tabla con la clasificación que acabamos de señalar. Tras esto, nos centramos en la biografía del autor, la cual no dejó de presentar problemas debido a la falta de datos. Aunque ya se había trabajado sobre ella anteriormente, se consideró necesario revisar los datos de los que disponíamos e investigar en mayor profundidad aquellos que presentaban ciertas lagunas, como la fecha de nacimiento del autor o su posible encarcelamiento. Después de este apartado, volvimos a centrarnos en la obra del autor ecijano. En esta segunda etapa de relectura pasamos a analizar composición por composición. Gracias a esa etapa intermedia, en la que estudiamos la vida de nuestro autor, pudimos comprender mejor algunas de sus composiciones, pues consideramos que muchas de ellas están directamente relacionadas su vida. A continuación, presentamos las conclusiones finales de este TFM. Después, hemos añadido dos anexos, en el primero de ellos se muestra qué tipo de composiciones son las que más predominan en este trabajo, mientras que en el segundo se recogen los motivos que hemos encontrado en este trabajo indicando el número de composiciones en que aparecen (en algunas composiciones aparece más de un motivo). Tras esto, hemos incluido un índice de primeros versos de las piezas aquí tratadas. Por último, tenemos la biografía de este trabajo, la cual se ha ido elaborando a medida que se consultaba.

1 [ID4679] número 35 del presente trabajo y [ID0696] número 62.

2. BIOGRAFÍA

Al igual que sucede con el resto de poetas de cancionero, conocemos muy pocos datos sobre la biografía de nuestro autor. Pero parece que existe consenso en situar en Écija (Sevilla) el lugar de su nacimiento (Chas, 2013: 617; Gallagher, 1968: 3); sin embargo su segundo apellido ha provocado que en algunas ocasiones haya sido considerado natural de la ciudad extremeña (Cotarelo, 1901: 37). Para explicar este gentilicio es necesario detenernos en su familia, se trataba de un linaje noble afincado en Barcarrota (Badajoz) que tras una serie de litigios con Juan Pablo Pacheco, marqués de Villena, perdieron todo su patrimonio y se vieron obligados a trasladarse a la ciudad sevillana, donde nació nuestro autor (Gallagher, 1968: 8).

Mayores desavenencias se presentan al situar su fecha de nacimiento, puesto que la crítica se divide en dos posturas. La primera de ellas, encabezada por Patrick Gallagher (Gallagher, 1968: 3) y seguida por Julia Castillo (Castillo, 1980: 47), la sitúan en 1480, con el fin de considerarle un poeta más del XVI que del XV; sin embargo, en este trabajo apoyamos la teoría tradicional que fecha su nacimiento entre 1450-1460, nos servimos para ello de lo expuesto por Antonio Chas Aguión (Chas, 2013: 619) y Emilio Ros-Fábregas (Ros-Fábregas, 2003: 62). Estos a su vez se basan en una importante información señalada por Brian Dutton, se trata de la composición [ID0901R0900], la cual está formada por una pregunta de Pedro de Cartagena y una respuesta de nuestro autor. Según señala Dutton, Cartagena “[...] nació el 7 de marzo de 1446. [...] Murió a los 30 años en la batalla de Loja contra los moros el 22 de mayo de 1486” (Dutton, v. VII: 345). Por lo que resulta imposible que nuestro autor naciera en 1480².

Para completar la biografía del autor sevillano hemos consultado la obra de Juan Hariza, gracias a ella sabemos que Garci Sánchez de Badajoz se casó con doña María de Orellana y que tuvieron una hija que recibió el nombre de la madre. Así mismo conocemos que esta última contrajo matrimonio con Gregorio Guzmán (Hariza, 1772: 69).

Además, sobre nuestro autor giran varios episodios truculentos en relación a su vida privada que unidos a la falta de datos biográficos, según he señalado anteriormente, han provocado que el misterio en torno a su figura haya crecido de forma imparable. El que más fuerza ha cobrado es el hecho de que nuestro autor padeció una enfermedad mental. El propio autor señaló que la locura que sufría era fruto de un amor no correspondido, probablemente, hacia su hermana. Para ejemplificarlo incluyo a continuación una carta, compuesta por un poema

² Tanto Dutton como Chas y Ros-Fábregas señalan que la pregunta es de Garci Sánchez de Badajoz y la respuesta de Pedro de Cartagena; sin embargo, tras consultar *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520* de Dutton se ha podido comprobar que es a la inversa. El editor inglés Patrick Gallagher es el único que lo evidencia (Gallagher, 1968: 53).

y un breve texto, que el propio Garci Sánchez le escribió:

Que de veros y dessearos
es la causa de que muero
de do no puedo oluidaros,
y aunque pudiese, no quiero.
E de estar desatinado,
y en tales fierros de amor,
no fue posible amador
de otra causa ser penado.
Ni ay más ganas de miraros,
mi mal, mi bien, ni lo espero,
de do no puedo oluidaros,
y aunque pudiese, no quiero.

Traslado de la carta de Garcisánchez de Badajoz que estando loco escriuió a su
hermana.

Muy virtuosa señora, yo estoy aquí a filosomia de mi misma persona *in quantum potest* y no más, que en la verdad ni sé quién me soy agora ni quién, no más de quererme acordar que en tiempos passados mi propio nombre era Garçi Sánchez; ya agora como *vuestra merced* saue, y pues Dios lo permittió por mis peccados, quisiera tener más conoçimiento del que tengo de mí para darle infinitas gracias. No sé si ose decir qué siente mi cuerpo que estando viuo muere: el alma querría que no padesçiese por estar aposentada en cuerpo tan desdichado. Esperaça en Dios que, pues la redimió terná por bien de salvalla; y así supplico a vuestra merçed tenga especial cuidado della para lo supplicar a Dios, y sea en pago de la negligencia que hasta aquí a auido en no acordarse de mí; que yo aunque muerto siempre viuo en este cuidado, el qual jamás dexaré ser sujeto a la razón que ay que sea su seruidor, y en cançión o clamor de mi desseo siempre dixere
Que de veros...

(Gallagher, 1968: 80-81)

Como bien señala Gallagher esta carta es el único texto en prosa de Garci Sánchez de Badajoz que ha llegado hasta nosotros. En esta nuestro autor pide a su hermana que aunque no pueda corresponderle en el apasionado amor que siente hacia ella, que rece por su alma. En la línea seis de la carta encontramos un oxímoron: “No sé si ose decir qué siente mi cuerpo que estando *viuo muere*”; en el que pone de manifiesto que aunque físicamente esté bien, muere por dentro al saber que no es amado por su amada. Parece ser que Garci Sánchez de Badajoz estuvo preso una temporada antes de 1514 y sería en ese momento cuando escribiría la carta que aquí acabamos de referir (Gallagher, 1968: 10).

Además de este testimonio, Patrick Gallagher recoge en su estudio *The Life and Works of Garci Sanchez de Badajoz* varias anécdotas que evidencian que posiblemente sufrió el trastorno que acabamos de referir, tomo una de ellas como ejemplo:

Salióse un día Garci Sánchez de Badajoz desnudo de casa por la calle y un hermano suyo fue corriendo tras él llamándole loco y que no tenía seso. Respondió él: Pues ¿pues cómo? ¡Hete sufrido tanto años yo a tí de nescio y es mucho que me sufras tú a mi una hora de loco (Gallagher, 1968: 33).

Otros escritores atribuyen la locura de Garci Sánchez de Badajoz a un castigo divino por su irreverente visión de las Escrituras Sagradas, en su versión a lo profano de las *Lecciones de Job*. Así lo señala en el *Prólogo* el autor anónimo del *Libro de la celestial jerarchia y infernal labirintho*, publicado en Toledo, por el sucesor de Pedro Hagenbach, hacia 1511: “las cosas de la sagrada escriptura profanaba, trayéndolas a su vano amor [...] Pues por estos desatinos está loco en cadenas [...]”³ (*Apud* Infantes, 1999: 91).

Además, sobre nuestro autor recae la leyenda de un posible suicidio. Para señalar este probable suceso la crítica se basa en una serie de poemas, como:

Despedido de consuelo,
con pena de amor tan fuerte,
queriendo darme la muerte, *etc.*;

³ Puesto que me ha sido imposible acceder a este ejemplar al encontrarse en la British Museum, utilizo la reproducción del *Prólogo* que aparece en el estudio “Las *Lecciones de Job en caso de amores*. Trobadas por Garci Sánchez de Badajoz” de Víctor Infantes.

No se puede remediar
con la vida mi dolor:
que la muerte es [la] mejor».

(Gallagher, 1968: 23)

La fama de Garcí Sánchez se hace patente por diferentes razones. En primer lugar, tenemos el hecho de que en la primera edición del *Cancionero general* de 1511 aparecen diecisiete de sus composiciones, pero en el *Cancionero* de 1514 se añaden veintisiete composiciones, dando lugar a un total de cuarenta y cuatro, lo cual evidencia el interés que empezó a suscitar. En segundo lugar, encontramos una serie de elogios recibidos por diferentes personalidades, como: Francisco de Quevedo y Villegas, Lope de Vega o Miguel Sánchez de Lima, entre otros. Francisco de Quevedo señaló: “¿Qué Anacreonte iguala a Garcí Sánchez de Badajoz?” (Quevedo, 1986: 578); Lope de Vega apuntó: “¿Que cosa se iguala a una redondilla de Garcí Sánchez o de D. Diego de Mendoza?” (Vega, 2010: 164); y Miguel Sánchez de Lima comentó: “[...] Y sino mirad a vn Petrarca, Boscán, Montemayor, Garcilaso dela Vega, y Garcí Sánchez de Badajoz: que aunque ha muchos años que son passados, hallaréys que son harto nombrados agora por sus obras, que en su vida lo fueron por sus personas” (*Apud.* Gallagher, 1968: 24).

Existe otro aspecto que dificulta conocer en profundidad al autor que aquí nos ocupa. Se trata de la figura de un músico, puesto que en la misma época que Garcí Sánchez de Badajoz encontramos a “Badajoz el músico”, y así aparece en el *Cancionero general* en el epígrafe de *Comiençan las obras de Badajoz el Musico*. Hacia finales del XVI, Fray Jerónimo Román afirmó que no había mejor vihuelista que Garcí Sánchez de Badajoz, pero esto no quiere decir que compusiese música, simplemente que la tocaba. La crítica presenta dos posturas en torno a este asunto: por un lado, Chas Aguión (Chas, 2013: 618) y Ros-Fábregas (Ros-Fábregas, 2003: 55-75) afirman que Garcí Sánchez de Badajoz y “Badajoz el músico” eran la misma persona; y por otro, Patrick Gallagher, el biógrafo más destacable del autor que aquí nos ocupa, señala que no se trata de la misma persona (Gallagher, 1968: 30-31). Desde mi punto de vista, y tras el estudio realizado sobre Garcí Sánchez de Badajoz y su entorno, coincido con Patrick Gallagher, puesto que no poseemos suficientes datos para apoyar la teoría de que fueran la misma persona.

Por último, la fecha de la muerte de nuestro autor también es bastante discutida, pero parece situarse en torno a la segunda década del siglo XVI. Antonio Chas se aventura a situarla en 1526 (Chas, 2013: 617), sin embargo, un testimonio recogido por Emilio Cotarelo hace pensar que en el año 1525 Garcí Sánchez de Badajoz ya estaba muerto, se trata de un pasaje de la

Crónica satírica del emperador Carlos V escrita por Francesillo de Zúñiga, donde se lee: “Doctor, parecéis mula rucia del prior de Guadalupe, o treinta y tres libras de azúcar piedra, y que os vais con todos los diablos, o con el señor Garci Sánchez de Badajoz” (*Apud* Cotarelo, 1901: 45).

3. CLASIFICACIÓN

3. 1. Composiciones sobre la amada

1

Amé y aborrescí.

Hase de entender assí:
que yo fuy enamorado,
pero después que la vi,
oluidé y aborrescí
a quantas houe mirado.

Se trata de una poema que surge como respuesta a una amiga de Garcí Sánchez de Badajoz, la cual le había preguntado el significado del primer verso de esta composición. La rúbrica, *GARCISÁNCHEZ estando loco puso este mote en la pared: Amé y aborrescí. Preguntóle su amiga qué quiere decir. Respondió*, también indica que fue escrita cuando Garcí padecía un trastorno mental. Siguiendo esta última idea y teniendo en cuenta lo que acabamos de exponer en su biografía, sería posible establecer una referencia directa con la hermana del autor.

El primer verso de esta composición se trata de un *mote*, que se caracteriza por ser breve y estar formado por versos de ocho sílabas, y a partir de él se origina una respuesta de nuestro autor que se desarrolla a lo largo del resto de versos. Casas Rigall señala que en algunas ocasiones este tipo de composiciones resultan incompletas desde una perspectiva gramatical dada la brevedad a la que se ven sometidas. Los primeros motes aparecieron incorporados en composiciones más extensas, en poetas como Rodríguez del Padrón o el Marqués de Santillana (Casas, 1995: 122). Detengámonos ahora en el verso cuatro, en él encontramos uno de los motivos que más se repiten a lo largo del repertorio poético de Garcí Sánchez de Badajoz⁴: el enamoramiento como un flechazo repentino, que comienza nada más ver a la dama por primera vez. En esta composición, además, se expresa la intensidad del amor del poeta, pero no se indica si este amor es feliz o no.

⁴ Se trata en concreto de los números: 13 (“Mirada la gentileza”), 15 (“Quando os vi, en mí sentí”), 17 (“Después que mi vista os vido”), 50 (“Ven, Ventura, ven y tura”) y 53 (“Quando yo vi vuestro gesto”).

2

A mi amiga escojida en çiento
la çiento en mill escojidas:
las mill sacadas de un quento,
y el quento de las naçidas.

En esta composición se proclama la superioridad de la amada sobre el resto de todas las mujeres. Nos encontramos con una antanaclasis, provocada por la repetición de los términos “escojida”, “çiento”, “mill” y “quento”. Además, es posible señalar que la distinción entre los vocablos es casi mínima, puesto que solo se produce en el caso de “escojida”/ “escojidas”. Este último puede considerarse como un políptoton al añadirse únicamente un morfema flexivo que pluraliza el primer vocablo empleado (Casas, 1995: 47-51, 229-230).

3

Este morado y pardillo
que cobré,
ganélo con mucha fe
donde no puedo dezillo.

Este poema tiene como rúbrica *Cimera* y alude a una victoria amorosa por parte de Garci Sánchez de Badajoz. Para completar la información sobre este aspecto hemos consultado el libro de Martín de Riquer titulado *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos* y un artículo de Mikel Ramos Aguirre denominado “Ornamentos para heráldicos de la Casa Real de Navarra: la cimera”, que aunque se centra en un territorio determinado, realiza una introducción general sobre el tema que aquí nos interesa (Ramos, 1994-1995: 109-111). Martín de Riquer señala que la cimera empezó a utilizarse en la antigüedad clásica. Su etimología remite a *chimaera*, “quimera”, “animal mitológico”. Mikel Ramos indica que comenzó a reutilizarse en Europa a finales del siglo XII, pero no llegó a generalizarse hasta la siguiente centuria. Mientras que en los reinos hispánicos no será hasta mediados del siglo XIV. De esta época destacan la de Pedro el Ceremonioso que representaba un dragón alado o víbora y la de Martín el Humano, siendo la única que se ha conservado hasta la actualidad. Las cimera podían ser decoradas con el escudo de armas del caballero o con elementos fantásticos, predominando los motivos extraños y grotescos como: perros a punto de morder, serpientes, mujeres de aspecto repelente,

hombres muy barbudos, árboles raros, crestas de gallo, etc. En cuanto a la función de este tipo de elementos, Mikel Ramos establece dos: por un lado decorativa, puesto que aportaba cierta suntuosidad al caballero; y por otra militar, dado que distraía al enemigo y asustaba al caballo de este (Riquer, 1986: 26-28; Ramos, 1994-1995: 109-111). En esta composición, hemos interpretado que el primer verso hace referencia a dos colores: el morado y el pardillo. Este último se basa en el color rojo de pecho del pájaro pardillo. Por lo tanto, estamos ante un símbolo de la poesía cancioneril que se caracteriza según señala Whinnom por ser: “un objeto concreto (que) designa una idea abstracta” (Whinnom, 1981: 51). Siguiendo lo expuesto por Casas Rigall el morado simboliza en la poesía cancioneril el amor; algo similar ocurre con color pardillo, incluido dentro de la gama de *colorados* establecida por Casas Rigall, puesto que es interpretado como alegría y pasión por parte del enamorado desde una perspectiva positiva (Casas, 1995: 111-112).

4

Soys la más hermosa cosa
que en el mundo hizo Dios,
y lo menos que ay en vos
es ser hermosa.

Esta redondilla se gesta a partir de una pregunta, de la cual solo conocemos que una dama la había dirigido a nuestro autor con el fin de saber si la conocía. En esta respuesta nos encontramos con una hipérbole en la que se ensalza la figura de la amada (Casas, 1968: 115-116).

5

Pues, señor, me preguntays está formada por cuatro estrofas de diez versos cada una de ellas, por lo que se ha optado por recoger solo algunas de ellas. No conocemos la pregunta previa a esta composición; sin embargo, sabemos que tiene como objeto saber cómo ha pasado el tiempo Garci Sánchez alejado de su amada.

[I]

[...]

passo tiempo en ser penado,

6

porque me hallo apartado
de mirar su hermosura
de la más linda figura
de quantas Dios ha criado. 10

En los versos nueve y diez encontramos una hipérbole, pues en ellos se ensalza la perfección de la dama. En esta composición aparecen dos motivos: por un lado, “la dama como obra maestra de Dios”, siguiendo la clasificación propuesta por María Rosa Lida en su artículo homónimo⁵ (Casas, 1968: 115-116; Lida, 1977: 245-247); y por otro, el amor infeliz, que sufre nuestro enamorado al estar alejado de su amada. Ambos aparecen perfectamente reflejados en los versos que hemos escogido.

6

Desde la hora que os vi,
nunca mas plazer sentí
hasta estas oras, señora,
y muchos trauaxos, sí,
de lo qual sois causadora
y si pensáis remediallo,
dama hermosa y valida,
cunple luego comenzallo,
porque cierto, a dilatallo,
no tengo una ora de vida.

En esta esparza el enamorado pide ayuda a la dama, al principio parece que estamos ante un momento de felicidad, sin embargo, la indiferencia de ella ha provocado en nuestro protagonista una infelicidad absoluta.

La característica principal de esta composición se basa en el juego de palabras establecido entre “horas”/ “oras”. El primero de ellos se refiere a la unidad de tiempo y el segundo a la acción de rezar.

5 Recordemos que este trabajo se publica póstumamente, gracias a Yakov Malkiel, esposo de María Rosa Lida, quien reconstruyó el borrador de la argentina sobre este tema.

El graue dolor estraño
 que vuestra merced sintió,
 aunque en su cuerpo dolió,
 en mi alma hizo el daño;
 y fue tanta su graueza,
 que aunque sana os torne a ver,
 nunca llegará el placer
 a do llegó la tristeza.

En esta composición se hace referencia a la enfermedad de la dama. Como se sabe, en el *Cancionero* de Petrarca, la muerte de Laura juega un papel fundamental en la estructuración del poemario, de manera que hay una primera parte “en vida” de la amada, y una segunda “tras la muerte”, estos últimos son muy distintos de los primeros, pues recuerdan con frecuencia al propio momento de la muerte; imaginan a Laura en el paraíso; insisten en lo solo que ha quedado el mundo para el poeta. Sin embargo, en Garcí Sánchez de Badajoz no se observa este mismo tratamiento de las composiciones, pues la pieza aquí tratada queda como algo aislado, no como una línea divisoria que separa dos bloques de poemas. Esta vez nuestro autor no decae por no ser correspondido por su amada, sino debido a la enfermedad que esta padece. Al final, aunque ella se recupera, Garcí señala que la alegría que siente no podrá superar el dolor que sintió por ella.

Patrick Gallagher señala que esta pieza se parece a la siguiente de Alonso Pérez:

La graue pena y pasión
 que de enfermedad suffrís
 dama noble
 me aliñó tal la ocasión
 que la pena que sentís
 sienta al doble
 aunque salud para vos
 fuera va de bien mirado
 dessearos
 pues está claro que Dios
 el tenérselos en cuydado

desamaros

(Gallagher, 1968: 256-257).

Gallagher acierta plenamente al traer esta composición a la memoria, puesto que ambas se organizan en torno a la misma temática. Sin embargo, en la de Alonso Pérez desconocemos si la amada se recupera de su enfermedad.

8

¡Qué rostro tan acabado,
que con toda su fortuna
parece entre aquel tocado
como parece la luna.
quando sale [del nublado],
que da luz a toda cosa;
y su rostro es muy [perfecto]:
assí la perla preçiossa
haze hermoso lo prieto,
y ella queda más hermosa!

En esta composición se compara la belleza de la amada con la luna, puesto que al igual que la luna, la dama, es capaz de dar luz a lo más oscuro, lo cual viene aquí representado por el término “pietro”. Julia Castillo señala que se refiere a un color muy oscuro y que casi no se distingue del negro (Castillo, 1980: 138). Encontramos, además, una metáfora mineral, “perla preçiossa”, relacionada con la belleza de la amada (Casas, 1995, 76).

Es posible establecer una relación entre esta composición y *Más clara que non la luna*⁶ de Juan de Mena, trasladamos a continuación algunos de sus versos:

Más clara que non la luna
sola una
en el mundo vos naçistes,
tan gentil que non ovistes

6 Mena, Juan de: *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 10-11.

competidora ninguna.

En estos nos encontramos con una hipérbole en la se ensalza la figura de la amada. En los versos siguientes el enamorado señala que su amada fue creada únicamente para ser admirada.

Desde niñez en la cuna
cobraste fama e beldad,
con mucha graçiosidad
que vos dotó la fortuna.

10

Francisco Crosas López en su estudio sobre *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, analiza, tomando una clasificación establecida por Juan de Dios Mendoza Negrillo, la presencia de la Fortuna en el repertorio cancioneril. Siguiendo dicha organización, nos detenemos en el primer tipo, según el cual la Fortuna es un ser real, ministro de Dios (Crosas, 1995: 28; Mendoza, 1973: 51), puesto que en este caso ha sido la Providencia quien ha otorgado a la dama la fama por la que es admirada.

[...]

Quanto bien dixo Petrarca
por vos lo profetizó.

20

En el verso diecinueve aparece una referencia a Petrarca, sobre la que Miguel Ángel Pérez Priego señala que ha dado lugar a numerosas especulaciones en torno a una posible influencia del poeta italiano sobre el español, sin embargo, afirma que los modos trovadorescos de Mena se encuentran muy lejanos del círculo petrarquista (Pérez Priego, 1989: 10).

[...]

Fin

Señora, quered mandar
perdonar
a mí, que poder tenéis,
pues que, segund merecéis

yo non vos supe loar.

Siguiendo lo establecido por María Rosa Lida estamos ante una exageración retórica, que consiste en que el autor señala su impotencia para encarecer suficientemente la hermosura que Dios o la Naturaleza ha entregado a la dama (Lida, 1977: 251).

Tras el análisis de esta composición resulta evidente la relación que mantienen la pieza de Garcí Sánchez de Badajoz y la de Juan de Mena, pues en ambas aparece la dama como única en su perfección.

9

Señora, la bendición
 que en los confites venía,
 llegó en tal punto y sazón,
 que me boluió el corazón
 al alma que ya salía:
 porque sólo en ser tocados
 de la mano angelical
 de quien causa mis cuydados,
 fueron luego trastrocados
 en manjar celestial.

El eje principal de esta composición son unos dulces que regala la dama al enamorado y sirven de unión entre ambos. Esta composición, junto a la número trece “Mirada la gentileza”, son las únicas en la que observamos una fase de felicidad y esperanza en el enamorado. Además, estas dos pueden ser consideradas como poemas de circunstancias. Según señala Álvaro Bustos⁷ este tipo de composiciones parten de una anécdota o suceso amoroso que suele aparecer resumido en la rúbrica. Asimismo precisa que en ellas no se analiza el amor, sino que narran sucesos de la vida real, como los cruces de regalos. En su estudio, Bustos se centra en cuatro composiciones de circunstancias de Juan del Encina que tienen como tema principal el regalo. Hemos decidido centrarnos en la penúltima de las que analiza, pues en ella, al igual que en la de

⁷ Álvaro Bustos Táuler: "Los regalos de amor y la poesía de circunstancia en el Cancionero de Juan del Encina (1496)" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 469-483.

Garci Sánchez de Badajoz, el enamorado agradece a la dama su presente. Se trata de la que la que lleva la siguiente rúbrica: *Juan del enzina a una señora que le dio un manajo de alhelies blancos y morados con otras flores que se llaman maravillas, andándose espaciado por el campo*⁸ Esta está compuesta por cuatro coplas y según señala Álvaro Bustos en las dos primeras se narra la anécdota y en las dos últimas Encina aplica la simbología de los colores al enamorado (Bustos, 2009: 471, 474).

A lo largo de la pieza de Garci Sánchez de Badajoz también aparece una hipérbole relacionada con la perfección de la dama, puesto que para el poeta lo que ella toca es que como si fuese tocado por ángeles.

10

Quien por uos el seso pierde,
ése sólo está en razón
que los otros locos son.

En este villancico nos encontramos con la locura de amor que sufre el enamorado. De hecho la rúbrica de esta composición reza lo siguiente: *Garcisánchez preguntándole su amiga cómo auía bastado ella a tornalle loco*. Esta puede interpretarse de dos formas: por un lado, metafórica, y por otra literal. Si nos apoyamos en la biografía del autor la segunda también resulta plausible.

11

[I]

Argúise vna quistión
sobre vuestra fermosura:
si podría otra figura
ser en tanta perfección.

[II]

Vnos dizen que no ay cosa,
otros algunos porfían
que los ángeles podrían
tomar forma tan hermosa.

8 [ID4472]96JE-75.

Mas la común opinión
es que, siendo criatura,
no podría otra figura
ser en tanta perfección.

A lo largo de toda esta canción hallamos una hipérbole relacionada con la perfección de la dama considerándola como una obra especial de Dios, pues el poeta proclama la superioridad de la dama no solo con respecto a las demás mujeres, sino también con respecto a cualquier ser creado, incluidos los ángeles (Lida, 1977: 245-247). Casas Rigall indica que este tipo de recursos es uno de los más utilizados en la tradición cuatrocentista, debido a que el amor cortés tiende hacia lo extremado y superlativo (Casas,1995: 116-118).

12

[I]

El bien que mi mal alcança
es que fue que lo causó
la cosa que Dios crió
más propia a su semejança.

[II]

Y muestra la diferenciada
que ay entre ella y los humanos,
que es más propia [a] su ecelencia,
pues la hizo con sus manos:
por do es bienaumenturança
que a las manos muera yo
de aquella en que Dios mostró
más propia su semejança.

Al igual que en la composición anterior nos encontramos con una hipérbole que invade toda la pieza, donde la dama es considerada como la mejor obra realizada por Dios (Lida, 1977: 245-247). Esta canción presenta una relación directa con un pasaje de *La Biblia*, se trata de unos versículos del Génesis 1: 26-27: “Y dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen como semejanza nuestra, [...] Creó, pues Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó,

macho y hembra los creó”. Podemos establecer una relación entre esta composición y la número once, pues en ambas la dama presenta una perfección más que humana; sin embargo, en la anterior se colocaba a la dama por encima de los ángeles, mientras que aquí se dice explícitamente que hay una gran diferencia entre ella y los humanos.

13

[I]

Mirada la gentileza
de la dama que te enbía,
te puedes llamar alegría
más que por naturaleza:

[II]

puede dar al corazón 5
alegría tu vvirtud,
y quien te enbía salud,
all alma consolaçión:
que de ver su gentileza
aquel venturoso día, 10
quedé con tanta alegría
que nunca terné tristeza.

La rúbrica de esta composición es *Canción de Garci Sánchez a vna señora que le envió vn nuégado de alegría*, por lo tanto se trata de un agradecimiento a una dama al regalarle un nuégado, que se trata de una “pasta cocida al horno, hecha con harina, miel y nueces, y que también suele hacerse de piñones, almendras, avellanas, cañamones” (<http://lema.rae.es/drae/?val=nu%C3%A9gado>). Este presente provoca gran alegría, "puede dar al corazón/ alegría tu vvirtud", en nuestro protagonista, puesto que gracias a ello nunca jamás volverá a sentirse triste. Según hemos señalado en el poema nueve existe cierta relación entre ellos. Ambas son composiciones de circunstancias centradas en el motivo del regalo, relativamente frecuente en los cancioneros tardíos, y de los que tenemos numerosos ejemplos en Juan del Encina⁹. En esta composición nos encontramos en los versos nueve y diez con el motivo del enamoramiento como flechazo repentino, que comienza nada más ver a la dama por primera vez.

9 Para más información sobre Encina remito al comentario de la composición nueve de este trabajo.

14

[I]

Pues vuestra merced ganó,
yo en miraros me perdí,
de auerme ganado assí,
que tan contenta quedó.

[II]

De mí, ya es cosa sabida
con el plazer que quedé,
pues perdí, quando jugué,
la libertad y la vida;
pero si se contentó
de ganar lo que perdí,
con más ganancia sallí
que vuestra merced quedó.

Esta canción aparece bajo la siguiente rúbrica: *Otra de Garci Sánchez porque auía jugado a los naypes con su amiga*. En dicha partida ha ganado la dama, pero Garci Sánchez de Badajoz se siente vencedor al haberse enamorado de ella. Nos encontramos, además, con la metáfora carcelaria en la que se encuentra preso el enamorado (Casas, 1995: 72).

15

[I]

Quando os vi, en mí sentí
que jamás podría venceros,
ni vencerme vos a mí
para dexar de querereros.

[II]

Porque vi vuestra bondad,
donde nacen mis sospiros,
vi mi cierta voluntad
vencida para seruiros;

5

vi que quando os conocí
supe [tan] bien conoceros, 10
[que] sentí en vos y en mí
no vencerme ni venceros.

El tema principal de esta composición es el enamoramiento como flechazo repentino, el cual tiene lugar tras ver a la dama por primera vez. Hallamos un políptoton en los versos dos y tres: “que jamás podría venceros, /ni vencerme vos a mí”; en los nueve y diez, “vi que quando os conocí/ supe [tan] bien conoceros”; y en el último, donde se repiten estas dos formas verbales, “no vencerme ni venceros” (Casas, 1995: 224-227).

16

[I]

Aunque mi vida fenescce
por la causa por quien muero,
quiéroos tanto, que yo quiero
morir por lo que merece;
mas si agora me hallase 5

[...]

[II]

No es Amor el matador,
aunque es el que me degüella, 10
ni sin él me mata [aquella]
que es la señora de amor;

Ventura no tiene culpa,

[...]

[III]

Que mis ojos causadores
que parece a mí que fueron:
vieron mucho que la vieron
a quien no mata de amores; 20
de ella me quiero quejar,

de ella, y no de Ventura,
que se me quiso mostrar
en toda su hermosura.

En esta composición nos encontramos con un galán preso de la enfermedad de amor (Casas, 1995: 73). Pero no recrimina ni al dios Amor ni a Ventura su sufrimiento, sino a su amada. Garcí Sánchez de Badajoz utiliza una paradoja en los versos nueve y diez, dado que presenta dos ideas contradictorias: en un primer momento señala que Amor no es el causante de su mal, pero en el verso siguiente indica que él es quien le está matando.

17

[I]

Después que mi vista os vido
y de amor me vi cercado,
en solo fe sostenido,
de esperança descuydado
de jamás ser socorrido, 5
y por mi menguada suerte
el combate fue tan fuerte
en contra de mi salud,
que enflanqueció la virtud,
y entregáronse a la muerte 10
las fuerças de juuentud.

[II]

Cabo

Y assí está en vuestro seruicio
todo lo biuo y lo muerto;
lo muerto murió en su officio,
que ell alma, que es lo despierto, 15
biue en más triste exercicio;
mas mi ánima es contenta
de sufrir sola ell afrenta

de tormento tan vñano,
porque el cuerpo, que es humano, 20
mal empleado es que sienta
herida de vuestra mano.

En esta composición encontramos una serie de elementos que resultan característicos de la poesía de Garcí Sánchez de Badajoz: la enfermedad de amor, la metáfora carcelaria y el enamoramiento como flechazo repentino. En relación a este último motivo podemos señalar que aparece en el primer verso y supone que el galán se enamora de la dama nada más verla. Sin embargo, este no es correspondido, pues el poema sugiere una infelicidad absoluta reflejada, especialmente, en los versos nueve y diez. Hallamos también una metáfora bélica, pues encontramos una referencia al “combate”, en el que el enamorado acaba cayendo y siendo preso de la amada (Casas, 1995: 72-73). Además, aparece una anadiplosis en los versos trece y catorce, puesto que el sintagma “lo muerto” con el que acaba el primer verso, es el mismo que con el que comienza el siguiente.

18

[I]

Sin voluntad me destruyes,
sin ella me remediáys:
por quien soys remedio days
a quien por quien soys herís.

Más pena me days assí 5
que adrede podríades darme:
que mi desseo es hallarme
do miráseedes en mí
siquiera para matarme.

[...]

[III]

Fin

Quiero más que mis dolores,
de quien soys la causa, sepáys, 20
señora, que vos lo days,

25

siendo por vuestros amores;
daysme tan cruel tormento,
sin aueros enojado,
que el mayor dolor que siento
es verme desesperado.

25

Esta composición va dirigida a la amada, a la que acusa de ser la fuente de todos sus males. Por lo tanto, estamos ante un enfermo de amor que se haya preso en la cárcel de amor de la dama (Casas, 1995: 73). Sin embargo, en esta pieza, y a diferencia de otras aquí analizadas, el enamorado no se muestra comprensivo con la amada, pues ni siquiera llega a enlazar las virtudes que ella posee. Podemos establecer la hipótesis de que los dos últimos versos de esta composición se relacionan con el posible suicidio de nuestro autor.

19

“Yd, mis coplas venturosas” responde a un ruego de la amada que había pedido a Garci Sánchez de Badajoz que escribiera unos versos para ella. Nos encontramos con una personificación de los versos del poeta, puesto que suplica a estos que sean mensajeros del desconsuelo que sufre por su amada. Hallamos también una metáfora lumínica, en:

[I]

Yd, mis coplas venturosas,
a ver la gran hermosura
delante quien las hermosas
parecen la noche oscura
y todas las otras cosas;
que en su belleza crüel
he hallado extremos dos:
vno, de alabar a Dios;
otro, de [quexarme] de Él.

[II]

Por el bien que siento en vella
deuo yo a Dios alabança;
de Él tengo también querella,

26

porque de mi maladança
fue causador en hazella.
Pero fue tal marauilla
ser tan excellente ser,
que he por bueno su nascer,
y aun el mío por seruilla.
[...]

Casas Rigall señala respecto a esta composición que "las más bellas mujeres son «noche oscura» porque no hacen sombra al resplandor de la dama elogiada" (Casas, 1995: 75). En esta composición hallamos hipérbole en relación a la descripción de la amada, puesto que es vista como una obra maestra de Dios (Casas, 1995: 116; Lida, 1977: 245-247).

20

[I]

La hermosura acabada
que Dios os dio tan sin mengua,
si pudiese ser loada,
auia de ser por lengua
para sólo esto criada;
mas, quien sin aquésta está,
sin errar, ¿cómo dirá
quán hermosa os hizo Dios?
pues si no se hablan en vos
muy mayor yerró será
[...]

En "La hermosura acabada" predomina una hipérbole en la que se ensalza la figura de la amada, siendo vista como obra maestra de Dios (Casas, 1995: 116; Lida, 1977: 245-247). Además, nos encontramos con un famoso tópico, el de la infabilidad de la belleza de la amada, pues no hay palabras capaces de expresarla (Lida, 1977: 251). Tapia escribió una de las mejores composiciones usando este motivo, trasladamos a continuación la primera estrofa:

Gentil dama muy hermosa,
en quien tanta gracia cabe,
quien os hizo que os alabe,
que mi lengua ya ni osa
ni lo sabe

Y pues nombre de hermosa
os puso como joyel
quien osara sino *aquel*
cuya mano poderosa
hizo a vos qual hizo a el.

[...] ¹⁰

21

[I]

que después porque se esmera,
sobre todos esmerada,
sy no creyéredes, myralda
y rruby en graçia cualquiera:
Venyd, todos, y adoralda!

[...]

A lo largo de toda esta composición encontramos una hipérbole en relación a la belleza de la dama, la cual es tal que el enamorado la considera la mejor obra de Dios. Así mismo, existe una metáfora religiosa, puesto que la amada es convertida en un ser angelical, por lo que podemos relacionarlo con una de las categorías establecidas por María Rosa Lida, en la “que Dios ha dotado a la dama de una naturaleza superior a la humana y de que, en rigor, la ha elegido entre los ángeles” (Casas, 1995: 116; Lida, 1977: 245-247, 255). En cuanto al vocabulario, podemos señalar que utiliza términos religiosos, como “adoradla”, que encuadra bien con la tendencia general de la poesía de Garcí Sánchez de Badajoz, por ejemplo, tenemos las *Licciones de Job*, las cuales se tratarán más adelante, donde ese mismo lenguaje religioso se utiliza para expresar la tristeza del enamorado.

10 [ID6603]11CG-836.

[I]

Ymagen de hermosura,
 hecha por la diuinal
 de aquel esmalte y pintura,
 que más propia al natural
 nos [mostró vuestra] figura; 5
 traslado de aquel saber
 que os pudo y supo hazer
 tal que no sé daros nombre;
 tal aquel mismo poder
 que él touiesse sobre el ombre 10
 vos pudiéses tener;

[II]

Veys aquí van las liciones
 que mi mano trasladó
 de aquellas tristes canciones,
 que a los muertos, como yo, 15
 les cantan por oraciones.
 Gran razón es que las vea
 vuestra merced, y prouea
 sobre las cosas mandadas:
 pues le fueron dedicadas, 20
 y quedó por albaça.

Esta composición acompañaba a las *Lecciones de Job* cuando Garci Sánchez de Badajoz se las envió a una amiga suya. En esta pieza encontramos una hipérbole relacionada con la perfección de la amada. Podemos vincular esta composición con la número veinte, pues en ambas el autor señala su impotencia para encarecer la belleza de la dama. Volvemos a encontrar¹¹ la infabilidad, en los versos seis, siete y ocho, asociada a la idea de que Dios se esmeró especialmente al hacer a la dama (Lida, 1977: 251). Además, en este pieza el poeta encomienda a la dama que haga cumplir su testamento.

11 Al igual que en la composición número veinte.

3.2. Composiciones sobre sí mismo

23

Más penado y más perdido,
y menos arrepentido.

Nos encontramos ante un mote octosilábico que recuerda al verso número seis de la composición cinco de este trabajo. Desde una perspectiva lingüística resulta incompleto, pero como se señala en el estudio de Casas Rigall la lengua poética no se ve afectada por ello (Casas, 1995: 123-124). La rúbrica de esta composición es: *Garci Sánchez de Badajoz sacó por cimera¹² vn diablo; y dixo* y su temática responde al amor infeliz que sufre el poeta.

24

Porque el bien que amor hiziere
se caya quando viniere.

Nos encontramos con un mote octosilábico cuya rúbrica, *Garci Sánchez de Badajoz porque estaua mal con su amiga sacó vnos tabaques de pedir por Dios quebrados y dixo*, hace pensar que se trata de una adaptación de una fórmula mendicante, puesto que se hace referencia a unos tabaques (‘cestillos de mimbre’) donde se depositarían las monedas que pide. Tal adecuación se haría en el terreno amoroso con una connotación infeliz.

25

[I]

Como ya mejor sabés,
todas las enfermedades
que nos vienen
son curadas al reués
del ser y las calidades 5
que contienen;
pues si los fríos humores
se curan con el calor,
su aduersario,

12 Para más información sobre la cimera consúltese la composición número tres de este trabajo.

¿cómo muero yo de amores 10
 curado con desamor,
 su contrario?
 [II]
 El mal que del cuerpo es
 le curan contrariedades
 que convienen, 15
 mas de amor no lo verés
 con tantas diuersidades
 que le tienen;
 por do si con disfauores
 pansáys curar mal de amor, 20
 por ser vario,
 seguirse ién los amadores,
 que el fauor darié dolor
 necessario.

Estamos ante una pregunta y respuesta, la primera es de nuestro autor y la segunda de don Francés Carroz. Para acercarnos más a la figura de este poeta es imprescindible acercarnos al artículo de Estela Pérez Bosch titulado “Francés Carrós Pardo de la Casta, un humanista para el *Cancionero General*”. Este autor publicó en castellano y catalán; las únicas composiciones que conservamos en castellano se hallan entre los folios 194v-195r del *Cancionero General* de 1511. Entre ellas destaca la que comienza con *Cargado de pensamientos* [ID6681] y que posteriormente fue bautizada por la crítica como *Consuelo de amor* (Pérez, 2005: 117). Nos hemos detenido en esta composición debido a que según señala Gallagher existe una serie de reminiscencias en este poema en relación con tres composiciones de Garci, *Caminando por mis males* [ID0693], *A la hora en que mi fe* [ID0687] y *Vén, Ventura, ven y tura* [ID6826] (Gallagher, 1968: 53).

Pasemos ahora a analizar la composición que aquí nos ocupa. Como hemos señalado anteriormente se trata de una pregunta y una respuesta, por lo que hemos consultado la tesis doctoral de Antonio Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*. Antonio Chas señala que: “(una) "pregunta" aquella composición poética que presenta una cuestión a un destinatario con el fin de obtener una respuesta. Son dos, pues, sus funciones:

formular un interrogante y urgir una contestación para el mismo”. Indica, además, que la cuestión puede formularse de dos formas: cuando se trata de una composición extensa suele aparecer alguna marca, como vocablos del tipo “qüestión”, “pregunta” o “demanda”; mientras que si es un diálogo breve nos encontramos con que la pregunta se formula de manera directa (Chas, 2002: 97). En la composición que aquí estudiamos estamos ante el segundo tipo, pues en los versos diez, once y doce leemos: “¿cómo muero yo de amores/ curado con desamor,/ su contrario?”. En cuanto a la respuesta, Chas establece lo siguiente: “surge de la necesidad de dar contestación a una cuestión que, en la mayoría de los casos, se ha planteado a un poeta en concreto, reconocido por su nombre y al que se acude como autoridad en la materia”. A pesar de esto, existían las “respuestas cruzadas”, las cuales surgían cuando una pregunta era contestada por un poeta a quien no iba dirigida. Además de esto, Chas evidencia que era un privilegio ser elegido para contestar a una pregunta, pues suponía poder medir la habilidad ingeniosa con otro poeta (Chas, 2002: 99).

En este tipo de composiciones la respuesta suele mantener la rima y la métrica de la pregunta (Chas, 2002: 19), sin embargo en este caso, se observa una discordancia entre el número de sílabas del primer y décimo verso de cada una de las composiciones; sin embargo, la rima es la misma en ambas. El tema principal de ambas es el amor: en la primera parte, Garcí reflexiona sobre la posible solución que tiene su mal, pues mientras que las enfermedades físicas se curan con su contrario (los “fríos humores se curan con el calor”), él no sabe cómo recuperarse por el amor no correspondido que sufre; en la segunda parte, Francés intenta ayudarlo dándole algún consejo.

26

Calla, no hables, traydor,
el pico nunca más abras,
que no serán tus palabras
sino como tu color;
demás, sy aquello aprendiste,
que por mi desdicha oyste,
no lo digas do estuviere,
pues por ella he de ser triste
todo el tiempo que viviere.

Antes de analizar esta pieza, consideramos necesario hacer mención a la rúbrica que aparece en la edición de Gallagher. En ella leemos: *Otras suyas a vna señora que enseñaba a vn tordo decir «no»*, según indica el editor inglés ha tomado esta esparza del *Cancionero del British Museum*, Add. 10431 (Gallagher, 1968: 56). Sin embargo, Julia Castillo, basándose en el Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio, incluye la siguiente: *Del mismo a untordo de su amiga porque accia siempre nono*. Aunque esta presenta algunas variantes:

[...]

por mi dicha la aprendiste	6
callala do yo estubiere	
que en el corazón me ieere	
pues por ella e deser triste	
todo el tiempo que biuiere.	10

(Castillo, 1980: 136)

Para poder elegir una u otra rúbrica nos hemos fijado, en primer lugar, en la concordancia de varios términos. Si nos fijamos en el primer verso nos encontramos con el adjetivo “traydor” en masculino singular, por lo que no puede concordar con “una señora” de la rúbrica utilizada por Gallagher. En el siguiente verso, el enamorado hace referencia a un “pico” y consideramos improbable que el enamorado utilice este sustantivo para referirse a la boca de la dama. Por último, nos detenemos en el verso ocho, “pues por ella he de ser triste”, puesto que la presencia del pronombre “ella” hace imposible que esta composición pueda ir dirigida a una dama. Tras estas consideraciones nos decantamos por la rúbrica utilizada por Castillo.

Pasemos ahora a analizar esta esparza, el tema es el siguiente: Garci Sánchez de Badajoz se lamenta de que un tordo haya aprendido a decir «no», puesto que esta ave tiene un plumaje oscuro y nuestro autor toma como un mal agüero esto en su relación hacia su amada. Nos encontramos por tanto ante el simbolismo del color negro, que se caracteriza en el cancionero amoroso por representar el dolor y el sufrimiento, tal y como ocurre en esta composición (Casas, 1995: 110).

Como el que en hierros ha estado,
 y después se vee suelto
 y se halla tan atado
 para andar, que aprisionado
 estaua más desembuelto;
 assí yo, que os he mirado,
 soy tan vuestro, tan no mío,
 tan subiecto a os adorar,
 que aunque me fuese tornado
 mi libre, franco aluedrío,
 no [podré] libre quedar.

La temática de esta composición responde a un amor infeliz, puesto que el enamorado se encuentra en la metáfora carcelaria (Casas, 1995: 72), pero aparece de una forma muy original, centrándose en la imposibilidad de quien ha estado mucho tiempo encadenado para recobrar la soltura de movimiento.

¡O dulce contemplación!
 ¡o excelente fantasía,
 que me muestras cada día
 vna tan clara visión,
 que es salud del alma mía!
 Es tan grande la excelencia
 de tu linda preminencia,
 que por tu gracia escogida
 bivo yo de nueva vida,
 después de muerto en ausencia.

En esta composición nos encontramos con una antítesis entre la presencia y la ausencia de la amada. Es decir, la presencia de la amada hace que nuestro poeta siga viviendo, sin embargo, su ausencia provoca en él una muerte metafórica. En este tipo de composiciones, la

muerte se identifica como un extremo de los sentimientos, representado en este caso con el amor que siente el galán hacia su amada. Casas Rigall sostiene que no se ha producido una lexicalización plena de la muerte de amor; sin embargo, y dado el elevado uso de este tópico, ha ido perdiendo expresividad a lo largo la tradición literaria (Casas, 1995: 70). También es posible señalar que aunque esperaríamos que esta composición, dedicada a la ausencia de la dama, mostrase un tono angustiado, nos encontramos con que el poeta compensa la falta de la amada con la fantasía.

29

¡O rauioso despedir,
dolor que vida recela!
¿qué dolor duele, que duela
más que agora mi beuir?
¡O vida que se consuela
con tornar,
con tornar a más penar
en miraros,
pues es cierto el dessearos,
es cierto el desesperar!

Estamos ante una composición de dudosa atribución, por un lado Gallagher señala que en el *Cancionero General* se asigna a Luis de Vivero, pero que en el *Cancionero del British Museum* se hace a nuestro autor. No obstante, Gallagher no duda en incluirlo dentro del corpus del autor (Gallagher, 1968: 58). Julia Castillo por su parte no incluye esta composición en su estudio, ni como atribución posible. Como último punto de partida hemos tomado la obra magna de Dutton, este por su parte tampoco da la autoría de esta pieza a Garci Sánchez de Badajoz. Sin embargo, y en el deseo de respetar la obra de Gallagher pasamos a considerar esta esparza como del autor ecijano, con las reservas aquí mencionadas.

El tema principal de esta composición es el dolor que provoca en el caballero separarse de su amada. Nos encontramos con un políptoton en relación a los términos “dolor” o “duele” (Casas, 1995: 224-227). También encontramos una anáfora motivada por la repetición de un grupo sintáctico al principio de varios versos “con tornar”. En los dos últimos versos tenemos

una paranomasia motivada por la utilización de dos términos, “dessearos” y “desesperar”, con similitud fonética, pero con diferente significado.

30

Caminando por mis males,
alorando de esperança,
sin ninguna confiança
de quién pudiesse valerme,
determiné de perderme, 5
de irme por vnas montañas,
donde vi bestias estrañas,
[...]
fuyme a ellas de rrendón
por ver si me matarían,
mas vnas a otras dezían: 13
-No le dé nadie la muerte,
que el mal que trae es más fuerte
que ninguno que le venga:
dexalde muera ala luenga,
que de amor viene herido,
[...]
y aun porque el mal que tiene 21
a nosotras no se peque,
huyamos antes de que llegue
su fuego tan peligroso.
[...]
en el mi determinar, 125
pensando no acertar
este cantar començé:
-¿ adónde yré, adónde iré,
¡qué mal vezino es amor! 129

36

Nos encontramos ante un romance de ciento veintinueve versos. Patrick Gallagher señala que esta composición era una de las más conocidas en el siglo XVI, siendo, además, una de las que más aparecía en pliegos sueltos (Gallagher, 1968: 259). En ella un enamorado desesperado comienza a peregrinar por unas montañas y se encuentra con unas fieras salvajes, lo que provoca en nuestro protagonista un gran consuelo, puesto que deseaba morir para acabar con el sufrimiento que le atormentaba. Sin embargo, estas se alejan de su lado por miedo a ser contagiadas de la enfermedad de amor que padece. Tras esto, se encuentra con unas aves, cuyo canto consuela brevemente a nuestro enamorado. La composición termina con la incertidumbre de nuestro protagonista al no saber qué hacer en su desgraciada vida.

En esta pieza se incluyen una serie de diálogos y de villancicos. Los diálogos presentes en esta composición se caracterizan por intervenir, además de un amante desgraciado, una serie de animales personificados, en este caso fieras salvajes. Casas Rigall señala que este tipo de intervenciones es la menos frecuente en la poesía de cancionero (Casas, 1995: 146). El protagonista de este romance se caracteriza, una vez más, por estar enfermo de amor. A lo largo de la composición encontramos una serie de imágenes que evidencian la desesperación del enamorado. Nos encontramos también con la metáfora del fuego de amor, debido a ello las fieras salvajes prefieren alejarse de él (Casas, 1995: 73-74). Dentro de la simbología del poema destacan las aves. A lo largo de su estudio Casas Rigall señala el significado de una serie de ellas, sin embargo, en el poema de Garci Sánchez desconocemos el tipo de pájaro al que se refiere, lo que provoca que no podamos interpretar el significado de cada uno de ellos. No obstante, resulta evidente que a lo largo de la tradición literaria estos animales han estado cargados de un fuerte simbolismo (Casas, 1995: 105-107).

31

“Despedido de consuelo” se trata de una versión abreviada de “Caminando por mis males”, la composición que acabamos de analizar. En este nuevo romance se omite la parte dedicada a las fieras salvajes, pero la temática es la misma: un desgraciado enamorado que deambula por unos valles hasta que se encuentra con unas aves, cuyo canto le reconforta en su mal. No obstante, esta composición se caracteriza por una canción con la que concluye el romance, leemos:

[...]

[Canción]

Justa cosa fue quereros,

50

no ay mayor bien que miraros,
 impossible es oluidaros
 quien vna vez pudo veros.
 Porque Dios os ha [querido]
 hazer de tal excelencia, 55
 que para con vos ausencia
 no puede causar oluido;
 pues si sabéis conosceros,
 bien podéis asseguraros,
 que es imposible oluidaros 60
 quien vna vez pudo veros.

Esta breve pieza es una de las más conocidas de la producción poética de Garci Sánchez de Badajoz. En ella encontramos una variante de la amada como obra maestra de Dios, pues este le ha dotado de unas perfecciones especiales que la hacen inolvidable (Lida, 1977: 245-247)

32

El cuerpo tengo de vn roble,
 los brazos de vn pino alvar,
 mi corazón es de piedra,
 mis entrañas de vn sillar;
 [...]
 que me pudiese mudar, 12
 que me mude, ni derribe,
 ni me haga levantar.

En esta composición, la temática se rige en torno a la firmeza del enamorado, que provoca que se convierta, metafóricamente, en un roble, símbolo de ferocidad y firmeza (Salazar, 2001: 343), y que su corazón se transforme en piedra. Por último, pide a su amada que no sienta tristeza por él, puesto esto le hará aún más dolor.

En cuanto a las figuras retóricas nos encontramos con dos anáforas, una entre los versos diez y once al repetirse “no me”; y otra entre los versos doce y trece donde encontramos “que

me” al principio de cada uno de estos versos. En estos dos últimos versos aparece también un políptoton, puesto que se repite un mismo vocablo en las diferentes formas de su flexión verbal, “mudar” y “mude” (Casas, 1995: 224-227).

33

Estaúase mi cuidado
allí do suele morar,
los tres de mis pensamientos
le comiençan de hablar:
all uno llaman tristeza,
all otro llaman pesar,
all otro llaman desseo,
que no los quiere dexar.
-¡Dios te salue, enamorado,
pues no te quieres saluar!-
-Bien vengáis, mis mensageros,
si me venías a matar;
dezid, ¿qué nueuas traés
del campo de mi penar;
si queda alguna esperança
en quien yo pueda esperar?-

Nos encontramos con otra composición de dudosa atribución. Patrick Gallagher señala que en el *Cancionero General* es atribuido a Nicolás Núñez, mientras que en el *Cancionero del British Museum* se hace a Garci Sánchez de Badajoz (Gallagher, 1968: 66). Julia Castillo no hace ninguna referencia a esta composición en su estudio, al igual que ocurre con la composición "O rauioso despedir". Pero a diferencia de este ejemplo, Dutton sí que hace referencia a ella, pues la incluye dentro de un apartado de atribuciones dudosas indicando lo mismo que Gallagher (Dutton, 1991: 435). Tras estas consideraciones pasamos a analizar el romance.

En esta pieza encontramos un diálogo entre tres pensamientos, tristeza, pesar y deseo, y un desgraciado enamorado. Dentro de la clasificación propuesta por Casas Rigall, esta composición se sitúa dentro del segundo tipo de diálogos. Este se caracteriza porque al menos uno de sus interlocutores es un ente abstracto. Existe también una anáfora en los versos cinco,

seis y siete “all uno llaman tristeza,/ all otro llaman pesar,/ all otro llaman desseo”. Además de esto, hallamos una paranomasia en los dos últimos versos, provocada por los términos “esperança/esperar”.

34

Esta pieza está formada por siete estrofas, pero solo tomaremos alguno de sus versos para el análisis que aquí nos ocupa. Pero antes de ello es necesario precisar que se trata de un romance glosado del famoso *Por mayo era por mayo*.

[I]

Si de amor libre estuuiera,
no sintiera mi prisión
y si fuera donde os viera,
fuera gloria mi pasión.

[...]

Estos cuatro versos con los que da comienzo el poema hacen referencia a una doble cárcel, por un lado real y por otro metafórica (vv. 1-2). Casas Rigall señala que este tipo de metáfora junto a la bélica es la más utilizada en los cancioneros (Casas, 1995: 72). Las estrofas que siguen a estos primeros versos parecen corroborar esta metáfora, sin embargo en la estrofa sexta leemos:

[VI]

No sé de mí qué hazer
si el morir no me socorre:
¿quién podrá al preso tener,
el cuerpo en aquesta torre,
y el alma en vuestro poder?

[...]

Estos versos resultan bastante más confusos que los que acabamos de analizar. El término que crea este desconcierto es “torre”, puesto que se trata de un elemento físico y tangible. Aunque puede tomarse como un elemento tradicional. Debido a esto consideramos que esta

40

composición resulta un tanto ambigua y no permite diferenciar claramente entre una cárcel real o metafórica. Sin embargo, la biografía del autor le sitúa durante un periodo de su vida en prisión, por lo que parte de la crítica ha considerado que se trata de una cárcel real (Gallagher, 1968: 10-13).

[II]

[...]

tal esté en llamas de amor, 15
biuo como salamandria,
quando canta la caladandria
y responde el ruyseñor.

Pasemos ahora a analizar otros elementos de esta composición. Volvemos a encontrarnos con la metáfora del fuego de amor, es decir, el galán se consume en el fuego por la pasión amorosa que sufre. Esto aparece directamente relacionado con el animal que tenemos a continuación, la salamandra que ha sido relacionado tradicionalmente con el fuego (Casas, 1995: 73-74,106).

[V]

En la qual la luz no veo 37
no viéndoos a vos, señora
[...]

A lo largo de toda la composición existe una fuerte contraposición entre la oscuridad de la prisión en la que se encuentra el enamorado y la luz exterior de la naturaleza. En los versos treinta y siete y siguiente es posible observar una metáfora lumínica, puesto que el amante solo consigue ver luz cuando vislumbra a su amada (Casas, 1995: 75).

35

Aquella que por do ua
haze surcos con el pecho
de los lapides do da
por tiempo espera o ha

41

de sus heridas bien fecho.

Pero yo que de tu mano
soy herido tal me hallo
que ni tarde ni temprano
ya no spero uerme sano
ni tampoco deseallo.

En esta composición nos encontramos con una imagen negativa, pues se compara a la dama con una serpiente. Por lo que presenta una temática muy rara y casi desconocida en los cancioneros, pero podríamos preguntarnos si estamos ante una adaptación de la amada como áspid, característica de la poesía petrarquista, donde funciona a menudo como metáfora de la amada y su veneno se equipara con los efectos del amor (Plata, 2002: 229). Además, Garci Sánchez señala que aunque es posible salvarse de la mordedura de una serpiente, nunca podrá desenamorarse de su amada.

36

[I]

De mi dicha no se espera
que alcance cosa que quiere.

[II]

Y pues ya está conocida
mi esperança ser perdida,
quiero dessear la vida
por tener cierto que muera;
mas mi ánima recela
que, según mi dicha vela,
no le entiendan la cautela,
y que lo que quiero quiera.

Aunque en esta composición no encontramos directamente una temática amorosa, aparece de forma metafórica en los cuatro primeros versos, puesto que lo que desea alcanzar y no consigue es a su amada. Esta pieza se caracteriza por la paradoja entre la vida y la muerte que

invade la última estrofa. Casas Rigall señala que: “la *vida*, en principio, es algo bueno, frente a la *muerte*, pero la *vida* sin amor es peor que la *muerte*; además, la *muerte* es positiva cuando es resultado del sufrimiento amoroso, del enamoramiento, siendo de este modo preferible la *vida* sin una señora a quien servir” (Casas, 1995: 206). Encontramos además otra paradoja entre los versos tres y seis, puesto que nuestro enamorado al evidenciar que nunca consigue lo que anhela, señala que desea vivir para conseguir así morir.

37

[I]

El día del alegría
al muy triste,
de mayor dolor le viste.

[II]

En el día del plazer,
acordándose el dolor,
házesele muy mayor
que es, ni fue, ni pudo ser;
y dóblasele el querer,
con pena de verse triste.

Al igual que ocurría con las composiciones número veintinueve y treinta y tres estamos ante una composición de dudosa atribución a nuestro escritor. Patrick Gallagher señala que este villancico aparece entre las composiciones de Garci Sánchez de Badajoz del *Cancionero del British Museum*, sin embargo, en el *Cancionero General* es considerado como una pieza anónima (Gallagher, 1968: 71-72). Julia Castillo por su parte, y a diferencia de las otras dos composiciones, sí que incluye este villancico en su estudio. Además de lo señalado por Gallagher, añade que también aparece como anónimo en el *Cancionero Espejo de Enamorados*, en el de *Constantina* y en numerosos pliegos sueltos (Castillo, 1980: 244). Por último tenemos a Dutton, quien no hace ninguna referencia a esta composición en relación al autor que aquí nos ocupa.

Aunque esta composición no resulta del todo clara, parece que el poeta escribe en un día de fiesta, y la alegría del ambiente sirve para hacer más sombría su tristeza, por lo que se establece una fuerte contraposición entre ambas situaciones. Petrarca también hace referencia a

un día muy señalado, el Viernes Santo, elemento que marca todo su poemario, puesto que el dramatismo de esa fecha tiñe el tono del *Cancionero*. Sin embargo, y al igual que ocurría con la composición número siete, no sucede lo mismo en nuestro autor. Por último, señalamos que tanto esta composición como la que acabo de señalar se trata de poemas de circunstancia.

38

[I]

Lo que queda es lo seguro,
que lo que conmigo va
desseándoos morirá.

[II]

Mi ánima queda aquí,
señora, en vuestra prisión,
partida del corazón
del dolor con que partí;
mas los ojos con que os vi,
y el cuerpo que no os verá,
desseándoos morirá.

[III]

Los ojos que van conmigo,
aquel que de vos los parte,
razón es que de mal arte
lo miren como a enemigo;
y el corazón sin abrigo
del alma que queda acá
desseándoos morirá.

Este villancico está formado por tres estrofas. Probablemente la última no fue escrita por Garci Sánchez de Badajoz, puesto que no se incluye en el *Cancionero General* de 1511, sin embargo, sí que aparece en las ediciones posteriores de este *Cancionero*. Julia Castillo incluye esta composición dentro de su estudio y realiza las mismas anotaciones que Gallagher. Sin embargo, ambos editores presentan una notable diferencia: mientras que Castillo asegura que la segunda copla fue escrita por Garci Sánchez de Badajoz, Gallagher no apoya dicha teoría. El

editor inglés señala que esta composición alcanzó una gran fama en el siglo XVI lo que puso provocar que otro poeta añadiese una copla más al villancico (Gallagher, 1968: 72, 262; Castillo, 1980: 119). Tras estas consideraciones, se ha decidido analizar todo el poema atribuyéndolas por completo a Garci Sánchez de Badajoz.

En esta composición nos encontramos con un estribillo de un solo verso, “desseándoos morirá”, que se repite al final de cada estrofa. Es decir, estamos ante una composición bipartita formada por un estribillo y una glosa, en la que se desarrolla el tema de la primera parte acabamos de referir (Deyermond, 2008: 55).

39

[I]

Quando no queda esperança,
si es perdida,
la fe defiende la vida.

[II]

porque yo a my bivir,
segund es el mal tan fuerte,
ya le avría dado muerte,
que no es la muerte morir;
y pues no puedo sufrir
ya como está tal herida,
la fe defiende la vida.

Patrick Gallagher señala que esta composición se atribuye a Nicolás Núñez en el *Cancionero General* de 1511, sin embargo en el *Cancionero del British Museum* aparece entre las composiciones de Garci Sánchez de Badajoz (Gallagher, 1968: 75).

La primera estrofa responde a una *desfecha*, donde el autor subraya un motivo de una poema de contenido más complejo (Casas, 1995: 60). La segunda parte se trata de la glosa de la composición inicial. El tema de este último se basa en que la muerte no podrá librar del mal al individuo, pues la vida sin su amada es más dolorosa que la muerte.

[I]

Secáronme los pesares
 los ojos y el corazón,
 que no pueden llorar, non.

[II]

Los pesares me secaron
 el corazón y los ojos, 5
 [ya] mis lágrimas y enojos,
 ya mi salud acabaron:
 muerto en vida me dexaron
 traspasado de pasión,
 que no puedo llorar, non. 10

[III]

Y de estar mortificado
 mi corazón de pesar,
 ya no está para llorar,
 sino para ser llorado.
 Ésta es la causa, cuytado, 15
 ésta es la triste ocasión,
 que no puedo llorar, non,

[IV]

Al principio de mi mal
 lloraua mi perdimiento,
 mas agora ya está tal, 20
 que de muerto no lo siento:
 para tener sentimiento
 tanta tengo de razón,
 que no puedo llorar, non.

Patrick Gallagher toma esta composición del *Cancionero General* de 1511; no obstante no aparece así en otras fuentes, como en el *Cancionero del British Museum* donde se omiten la

segunda y tercera estrofa, o en el *Cancionero musical* ed. Barbieri, en el que se incluye una estrofa más¹³. Además de esto, Gallagher señala que la última estrofa rompe con la rima anterior lo que le lleva a pensar que probablemente fuera añadida por un autor distinto. Si nos fijamos en la temática de la pieza, la teoría defendida por el editor inglés resulta plausible, puesto que la estrofa anterior concluye perfectamente la composición y después se vuelve a un momento anterior (Gallagher, 1968: 76, 263).

Siguiendo lo expuesto por Deyermond nos encontramos con un estribillo, “que no puedo llorar, non”, que se repite al final de cada estrofa y una serie de glosas que desarrollan lo expuesto en la glosa (Deyermond, 2008: 55). El protagonista de esta composición señala que las dificultades acontecidas en su vida le han provocado tantas tristezas que ni siquiera puede llorar, por lo tanto se trata de un amor infeliz en una fase final. Hallamos un oxímoron en el verso ocho “muerto en vida”, este tipo de recurso se caracteriza, como bien señala Casas Rigall, por reunir ideas contrarias en el marco de la *brevitas*. En este caso el oxímoron se establece por la pareja *vida vs. muerte*, una de las más rentables dentro de la tradición cancioneril (Casas, 1995: 208-209). Si nos fijamos en los versos dieciocho y diecinueve, “Al principio de mi mal/ lloraua mi perdimiento”, hallamos cierta narratividad.

41

[I]

Yo me parto y no me aparto,
y partiendo no me vo,
porque con vos quedo yo.

[II]

Y aunque me parto, no parte
lo que yo so propiamente, 5
porque vo dell alma ausente,
y no so yo, que ella es más parte,
y queda con vos presente.
Es yo mi alma que os vio,
y con vos queda penada, 10
ella es yo, y yo no nada,
y éssa a vos de mí partió:

13 “Y pues muestran mis suspiros/ lo que en lagrimas no nuestro/ remediadme pues soy vuestro/ y naci para serviros/ pues que quiero descubriros/ que sto ental disposicion/ que no puedo llorar non” (Gallagher, 1968: 76).

assí que yo no soy yo.

[III]

No soy aquel que vos veys,
ni soy cosa en que pensáys; 15
no so yo quien vos miráys,
mas soy el que ver queréys
más lexos de donde estáys.
Soy una sombra o hechura,
la figura de aquél so, 20
sin ser más que sepultura
donde ell alma se enterró.

En esta composición volvemos a encontrarnos con problemas de atribución. Esto se debe a que en el *Cancionero General* de Esteban de Nájera aparece entre dos composiciones breves de Garci Sánchez de Badajoz, sin embargo, no existe una certeza absoluta de que esta pieza fuera escrita por nuestro autor.

En esta pieza vemos como el enamorado se aleja de su amada, quedando con ella lo más importante que posee, su alma, debido a esto el galán pierde su ser. Una vez más volvemos a estar ante un enfermo de amor, donde concretamente se nos muestran las imágenes del enfermo. En el primer verso nos encontramos con una *derivatio* en “parto” y “aparto”. Así mismo hallamos un políptoton verbal en el verso cuatro, “parto” y “parte” (Casas, 1995: 72, 225, 227).

42

En dos prisiones estó
que me atormentan aquí:
la vna me tiene a mí,
y la otra la tengo yo.

[II]

Y aunque de la vna pueda
que me tiene libertarme,
de la otra que me queda
jamás espero soltarme;
ya no espero, triste, no,

48

verme libre qual nascí,
que aunque me suelten a mí
no puede soltarme yo.

En esta composición nos encontramos con dos prisiones: una real y otra metafórica¹⁴. Como ya se ha señalado anteriormente en este trabajo es probable que nuestro autor estuviera preso durante algún periodo de su vida (Gallagher, 1968: 12-13). La metafórica carcelaria responde a que nuestro enamorado es un cautivo de la dama en la prisión del amor (Casas, 1995: 72). Pero la gran diferencia entre ambas radica en que Garcí Sánchez de Badajoz sería puesto en libertad de una prisión física, como parece que sucedió, pero nunca escaparía de la cárcel de amor en la que se estaba preso.

43

[I]

Que de veros y dessearos
es la causa de que muero
de do no puedo oluidaros,
y aunque pudiese, no quiero.

[II]

E de estar desatinado,
y en tales fierros de amor,
no fue posible amador
de otra causa ser penado.
Ni ay más ganas de miraros,
mi mal, mi bien, ni lo espero,
de do no puedo oluidaros,
y aunque pudiese, no quiero.

14 Debido a esto es posible relacionarla con las composiciones treinta y cuatro y, en cierta forma, con la veintisiete.

Esta composición ha aparecido anteriormente a lo largo de este TFM, con el fin de evidenciar la locura que padeció nuestro autor. Como se ha señalado esta canción aparece precedida por una carta¹⁵. En esta pieza nos encontramos al enamorado en la cárcel de amor (Casas, 1995: 72). Al final de cada estrofa se repite el mismo estribillo, que constituye una idea paradójica: la amada es la causante del mal del enamorado, sin embargo, este prefiere seguir sufriendo que olvidarse de ella

44

[I]

Siempre se deue contar
por dichosa mi venida,
avnque muero en la partida,
que eso se [podrá] escusar.

[II]

Y si no viniera aquí
no partiera como espero,
pues si porque parto muero,
no me parto porque os vi;
que avnque fuesse por mirar
vuestro gesto mi partida,
no se perderá en la vida
quanto en veros fue ganar.

La temática principal de esta canción es la partida del galán, por lo que tiene que separarse de su amada. Nos encontramos con una paradoja motivada por la pareja *vida vs. muerte*, Casas Rigall señala que aunque la *vida* en principio es algo bueno, pasa a ser peor que la *muerte* cuando se vive una *vida* sin amor o alejada de la amada (Casas, 1995: 206).

15 Véase *Biografía*.

[I]

Si por caso yo biuiere,
 partiendo con tal dolor,
 claramente muestra Amor
 que para más mal me quiere.

[II]

Quiéreme porque mi suerte	5
entre todas fue escogida,	
pues que biuo sin la vida	
porque muero sin la muerte;	
ansí que, si no muriere	
es que no quiere el Amor	10
la muerte del amador,	
mas que biua y desespere.	

Patrick Gallagher señala que Garcí Sánchez de Badajoz copia el primer verso de esta composición de la siguiente canción de Nicolás Núñez:

Si por caso yo biuiesse
 esperaríá morir
 mas yo nunca vi venir
 muerte do vida no ouiesse
 Que si yo vida touiera
 según es el mal tan fuerte
 nos possible quela muerte
 alguna vez no viniera
 O qué dicha si viniessse
 para matar el morir
 pues que no queda beuir
 que conla muerte muriesse.

No obstante, el resto de la composición no guarda ningún parecido con la de nuestro escritor (Gallagher, 1968: 266-267).

En esta canción el enamorado se separa de su enamorada, lo que origina en él un gran sufrimiento. Pero en lugar de pedir clemencia al Dios cristiano, lo hace al dios del Amor. A lo largo de la segunda estrofa nos encontramos con una paradoja en los versos siete y ocho “pues que biuo sin la vida/ porque muero sin la muerte”.

Esta composición, al igual que sucede con dos anteriores aquí tratadas, “Yo me parto y no me aparto” y “Siempre se deve contar”, pueden relacionarse con otras que tienen como temática la despedida. Pasamos a señalar algunas de ellas: en primer lugar, nos centramos en una de la reina doña Juana, que parece referirse a la reina doña Juana de Portugal, esposa de Enrique IV y madre de Juana la Beltraneja, en dicha pieza leemos lo siguiente:

Verdadero amigo mío,
pues que te partes d' España,
tratta bien essa compañía,
*que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.*
Gentil señor, otrossí
plégate de amenazar
el seso, que a tu pesar
va corriendo en pos de ti,
que de tu bondad confío
que serán muy bien tratados
essos dos acompañados,
*que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.*

Miguel Ángel Pérez señala que esta composición está dirigida al poeta Juan Rodríguez del Padrón, cuando este se marcha de España en peregrinación a Jerusalén. Así mismo, indica que aunque se trata de la separación de dos amantes, resulta un tanto fría, puesto que doña Juana se limita a recordar al amado que le ha entregado como prendas su albedrío y libertad (Pérez Priego, 2003: 242). Siguiendo con esta misma temática, tenemos una composición del propio Juan Rodríguez del Padrón, cuando tiene que despedirse de su amada, presumiblemente la reina

doña Juana. La pieza lleva la siguiente rúbrica: *Esta cantiga fizo Juan Rodríguez de Padrón cuando se fue meter fraire a Jerusalén en despedimiento de su señora*¹⁶. Incluimos a continuación la última estrofa de esta composición:

[...]

Pues que fuste la primera
de quien yo me cativé,
desde aquí vos do mi fe:
vos serés la postrimera.

20

46

[I]

Ved que tanto es más mortal
que la muerte mi tormento,
que todos mis males siento
sino el fin, que no es mal.

[II]

El dolor que sentir suele
el ánima quando va
del lugar adonde está,
yo lo siento, y más me duele:
que mi vida está ya tal-
aunque de ella soy contento-
que todos sus males siento,
sino el fin, porque no es tal.

En esta canción el tema predominante es el sufrimiento del enamorado por un amor no correspondido. En los dos primeros versos aparece una paradoja en la que se presentan ideas que resultan contrarias, puesto que se considera a la muerte mortal. En esta pieza nos encontramos con la enfermedad de amor (Casas, 1995: 73).

16 Juan Rodríguez del Padrón, en VVAA., *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 285-286.

Vee do uas, mi pensamiento,
 enbidia tengo de ti,
 pues veerás el bien que ui
 sin sentir el mal que siento.

Según se ha señalado en la introducción a este trabajo se ha tomado como base la edición de Patrick Gallagher, pero también se ha trabajado con la de Julia Castillo. Tras consultar la composición que aquí nos ocupa en la segunda edición hemos descubierto lo siguiente: los dos primeros versos de esta composición se deben al poeta Iñigo Manrique y el resto de la canción a Garci Sánchez de Badajoz (Castillo, 1980: 124). Para completar esta información acudimos al repertorio de Dutton, donde nos encontramos lo siguiente: el [ID1982] aparece en el MN14 (o Manuscrito 3777) y en el MP2 (o *Cancionero de poesías varias*), pero presentan variaciones.

En MN14 leemos:

Don Yñigo manrrique dixo a garcisanchez que hiziessenentre los dos una copla a medias,
 y al cabo de auer porfiadoun rato sobre quien lo auia de empear dixo el don Yñigo assi:

Ve do vas mi pensamiento
 que embidia tengo de ti

Mientras que en MP2 tenemos:

Cançon de graçi sanchez de badaxoz

Ve do uas mi pensamiento
 envidia tengo de ti
 pues veeras el bien que ui
 sin sentir el mal que siento

Dutton señala que esta composición es resultado de un trabajo de cooperación entre Iñigo Manrique y Garci Sánchez de Badajoz (Dutton, 1991: 435).

En esta pieza el enamorado se lamenta de que el pensamiento pueda separarse del cuerpo metafóricamente para poder pensar en la amada, pero el cuerpo, sin embargo, no pueda estar junto a ella.

48

“El día infelix, nocturno” está compuesto por un total de diez estrofas de ocho versos cada una de ellas. Se trata de un decir en el que predominan las figuras mitológicas, pasemos a comentar alguna de ellas:

[I]

El día infelix, noturno,
que nació eclipsado Apolo,
contra las fuerças de Eolo
Ventura influyó Saturno:
y al tiempo de mi nascer,
Boreas, con su influencia,
secutó en mí la sentencia
de lo que auía de ser.

Aparecen varios dioses olímpicos, como Apolo, o célebres, como Saturno, frente a otros menos conocidos como Eolo o Bóreas. El primero se trata, según señala Pierre Grimal, de un hijo de Posidón, identificado con frecuencia con el señor de los Vientos al que se refiere la Odisea. Boreas, por su parte, se sitúa como el dios del Viento del Norte. Suele ser representado como un genio alado, de gran fuerza física, con barba y aparece vestido con una túnica corta con pliegues. En relación a su genealogía, podemos precisar que era hijo de Eos y de Astreo, también era hermano de Céfiro y de Noto, por lo que pertenece a la estirpe de los Titanes (Grimal, 2006: 72, 161). Estos dioses eran relativamente conocidos en la época, como se evidencia en la obra de Francisco Crosas López, *La materia clásica en la poesía de Cancionero*. En ella encontramos un corpus formado por las composiciones en verso y algunos textos complementarios en prosa (como glosas y prólogos a las mismas) de Juan de Mena y del Marqués de Santillana; y el *Cancionero de Baena* y el *Cancionero de Estúñiga* (Crosas, 1995: 1). A lo largo de este conjunto de textos, el dios Eolo aparece un total de cuatro veces, tres de ellas en Juan de Mena y una en el Marqués de Santillana; el dios Bóreas, por su parte, lo hace en siete ocasiones, cinco en Mena y tres en Santillana (Crosas, 1995: 293, 306-307).

55

Más adelante leemos:

[III]

Tráxome colmado el cuerpo
del veneno chineo Copia,
porque no tuuiese inopia
de las penas del infierno; 20
que si busco por deporte
de penarme en nuevo estilo,
auré de cortar el hilo
ante que Antropus lo corte.

Copia hace referencia a la diosa de la abundancia que solía ser representada con una copa llena de fruta. En el último verso de esta estrofa encontramos la figura de Antropus, que junto a sus dos hermanas Cloto y Láquesis, formaban las llamadas Moiras. Estas son la personificación del destino de cada individuo. Según señala Pierre Grimal todo ser humano tiene su *moira*, que significa su *parte* (de felicidad, de desgracia, etc.). La Moira resulta inflexible, puesto que es una ley que ni los propios dioses pueden trasgredir sin poner en peligro el orden del universo. Esta figura alcanza una mayor fama a partir de la epopeya homérica, donde encontramos la idea de las tres Moiras, Átropo, Cloro y Láquesis, quienes se encargaban de regular la duración de la vida de cada individuo con la ayuda de un hilo. A pesar de tomar el comentario de Pierre Grimal, diferimos en él en una parte, puesto que señala que Átropo se encargaba de hilar el hilo de cada ser humano, Cloto lo enrollaba y Láquesis lo cortaba (Grimal, 2006: 364); consideramos más adecuado el fragmento del *Cancionero del British Museum* que incluye Patrick Gallagher en su estudio, donde se señala que “Cloto saca el hilo, La Chesis le coge en la huesada o hueso, Atropos lo quiebra o corta después de cogido”. Así mismo Patrick Gallagher señala en su propio comentario que Átropo es la encargada de cortar el hilo (Gallagher, 1968: 87, 89).

En la quinta estrofa leemos:

[V]

[Salgan Pamphago], Dorceo,
[Hárpalos], también Oribas
deuoren [mis] carnes biuas, 35

den ya fyn a mi desseo:
tan desconocido sieruo
halle como Melampo
fue en aquel [gargafio] campo
al señor tornado cieruo.

40

Se refiere en este caso al mito de Acteón, según las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁷. Acteón, tras cazar con sus siervos, se adentra en un majestuoso valle, el Gargafia, consagrado a la diosa Diana. Accidentalmente, nuestro protagonista ve a dicha diosa, la cual es símbolo de castidad, bañándose desnuda en una fuente cristalina. Esta, tras percatarse de la presencia del mortal, enfurecida le transformó a en un ciervo. Una vez convertido en dicho mamífero fue devorado por sus propios perros de caza. Garci Sánchez de Badajoz incluye algunos de los nombres de estos canes, como Melampo, Dorcea, Hárpalos y Oribas, en esta composición.

[VII]

Y [leuántese] Ceruero
con el su cuello tridente,
[cobre] sañoso accidente
contra mí, que desespero:

[...]

En este caso nos encontramos con Cerbero, «perro del Hades», uno de los monstruos que guardan el imperio de los muertos, que impedía que los muertos saliesen de él y que los vivos entrasen. Normalmente, se le solían atribuir tres cabezas de perro, una cola de serpiente y numerosas cabezas de serpientes en el dorso (Grimal, 2006: 97).

A lo largo de esta composición Garci Sánchez de Badajoz va estableciendo una analogía entre diferentes personajes mitológicos que sufrieron grandes tormentos y el protagonista de la pieza, el cual sufre la enfermedad de amor lo que provoca que sus infortunios sean mayores que los de las figuras que acabamos de mencionar (Gallagher, 1968: 88-89).

¹⁷ Publio Ovidio Nasón: *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2005, Libro III, pp. 284-288.

“No espero por ningún arte” se trata de una composición formada por ocho estrofas. Lamentablemente, Patrick Gallagher se equivoca en la rúbrica de este decir, *Otra suya llamada Claro oscuro*, siendo esta la pieza número cuarenta y ocho de este trabajo.

En toda la pieza predomina el uso de la paradoja, lo que sugiere, en este caso, un curioso estado de indiferencia, como por ejemplo:

[...]	
[II]	
No soy libre ni catiuo,	
dichoso ni desdichado,	10
ni constante, ni mudado,	
[...]	
[III]	
Ni cobrado, ni perdido,	
antes, agora y después,	19
[...]	
[IV]	
Así que pena ni gloria	25
tengo, ni gloria ni pena,	
ni oluidança ni memoria,	
ni cosa mala ni buena;	
[...]	

El protagonista de esta composición se caracteriza por padecer la enfermedad de amor, debido a ello se ha convertido en un ser que no es capaz de sentir nada.

“Ven, Ventura, ven y tura” contiene un diálogo entre la Fortuna y el autor. En este caso la *disputatio* presenta una discusión entre ambas figuras, puesto que el autor pide explicaciones a la Fortuna por su desdichada situación amorosa. Desde un punto de vista cuantitativo las intervenciones de Fortuna son más extensas.

[I]

Ven, Ventura, ven y tura;
si no turares, no vengas,
mas antes en mí detengas
tu rueda queda y segura;
pues diste causa que amasse
mi fatiga,
da lugar con que la diga,
pues lo das con que la passe.

El primer verso de esta composición es un calambur, puesto que se ha producido una reagrupación de las palabras para dar lugar a otras nuevas. Esta primera estrofa recuerda al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, por varias razones: en primer lugar, en ella el protagonista también se dirige a la Fortuna para recriminarle su falta de firmeza, y en segundo, aparecen las tres ruedas, del pasado presente y futuro.

En los versos siete y ocho nos encontramos con una estructura paralelística, puesto que se repite la estructura gramatical. El lamento del enamorado por la inestabilidad de la Fortuna, que aquí hallamos, parece hacer referencia a un amor inicialmente feliz, pero finalmente desdichado. La Fortuna en su primera intervención pide disculpas alegando que ella no es la responsable de su perdición, sino que es provocada por su forma alocada de amar.

[VII]

(*Responde la ventura*)¹⁸

Y estos nombres que me caben
de estas cosas que fenescen, 50
son de aquellas que acaescen,
[...]
es más bella criatura 55
que [naciera] ni nació.

Entre los versos cincuenta y cincuenta y uno encontramos una paranomasia motivada por los términos “fenescen” y “acaescen” que presentan una gran similitud fonética, pero ninguna

18 Se indican entre paréntesis las intervenciones que no comienzan en las estrofas elegidas en este análisis.

pues la más gloria de amor
es beuir para pensar;
ni porque mi fe no alcança
por qué nacistes sin par,
menos por [desesperar],
pues nunca tuue esperança.

[II]

Fin

La causa por qué me ofrezco
a la muerte sin temor,
no es por males que padezco,
mas porque no la merezco,
porque sienta más dolor.
Mas si so tan conoscido,
mi enemigo encarescido,
por selle mas verdadero,
ya lo que [pido] no quiero,
porque quiero lo que pido.

Estamos ante una de las composiciones más paradójicas del autor que aquí nos ocupa. El galán, una vez más, padece la enfermedad de amor, lo que provoca que sea cautivo de la dama (Casas, 1995: 73-74). Por eso al principio de este *dezir* pide dejar de vivir, puesto que no merece a su amada. Sin embargo, al final de la composición rechaza esta idea prefiriendo vivir y seguir sufriendo por ella.

52

[I]

La mucha tristeza mía
que [causa] vuestro deseo
ni de noche ni de dia
quando estoy donde no os veo
no oluida mi compañía:
yo los días no los biuo,

62

velo las noches catiuo,
y si alguna noche duermo,
suéñome muerto en vn yermo
en la forma que aquí escriuo:

[...]

En esta composición Garcí Sánchez de Badajoz relata uno de sus sueños. En él se integra entre unas montañas desesperado al no ser correspondido por su amada. A lo largo de la pieza se produce un diálogo entre un ruiseñor, testigo de los infortunios del poeta, y de Amor, que busca a Garcí Sánchez. Por lo tanto, nos encontramos con una forma dialogada en la que participa un animal personificado y un protagonista que no es humano (Casas, 1995: 145). Finalmente, Amor descubre que nuestro poeta ha muerto y ha sido enterrado bajo laureles. Casas Rigall señala que el laurel se otorgaba a los vencedores y que era el color de la esperanza (Casas, 1995: 108).

Patrick Gallagher señala que este tipo de composiciones, con elementos oníricos como protagonistas no eran muy típicos en la época, puesto que además no solía aparecer ninguna referencia a ello en el título de las piezas (Gallagher, 1968: 274-275). Además, en el verso ocho, “velo las noches catiuo”, aparece el motivo del insomnio de amor, que es característico de la poesía popular y, algo menos, de la cortesana.

53

Quando yo vi vuestro gesto
con su estraña hermosura,
el mi espíritu fue puesto
en esta prisió n escura
donde está de manifiesto.

Y después que puso embargo
amor en mi pensamiento,
con la pasión del tormento
confessé que era sin cargo:
fue sentenciado y contento.

Fue juzgado sin razón,
fue condenado en ausencia,
recibí muerte y pasión:

63

fue muy breue la sentencia
y larga la essecución.
No sé, triste, cómo muero
en la cárcel, sin pregón,
contra justicia y razón:
siendo el alma el prisionero
y estando el cuerpo en prisión.

Nos encontramos con un motivo recurrente en las composiciones de Garcí Sánchez, pues ya ha aparecido en otras de sus composiciones, como la número uno (“Amé y aborrescí”), trece (“Mirada la gentileza”), quince (“Quando os vi, en mí sentí”), diecisiete (“Después que mi vista os vido”) y cincuenta (“Ven, Ventura, ven y tura”). Se trata del enamoramiento como un flechazo repentino, por el que el galán se prende de la dama nada más verla (vv.1-2). Además, hallamos una cárcel metafórica al principio de la composición que acaba convirtiéndose en una real.

54

“A la hora en que mi fe” es conocido como *Fantaseando las cosas de amor* y a lo largo de él se desarrolla un diálogo entre el autor y el Amor, por lo tanto, estamos ante uno de los tipos de formas dialogadas más típicas de la poesía de cancionero. La pieza comienza con un *prohemio* en que Amor decide mostrar al autor sus males pasados, los presente y los que están por venir. Tras esto ambos personajes participan en un debate, cuyo resultado es que nuestro enamorado elige seguir penando por su amada.

A lo largo de esta pieza hallamos numerosas anáforas, como:

[IV]
[...]
desseando, 40
deseando y no esperando
[...]

O

[VII]
[...]
padesciendo,
padesciendo y atendiendo
[...]

Encontramos elementos relacionados con la metáfora bélica (Casas, 1995: 72), leemos:

[XII]
Y de allí le vi sacar 122
las flechas de fue ardidias,
assí como a ballestero
[...]

55

[I]
Ansias y pasiones mías,
presto me auéis de acabar,
yo lo fío;
¡o planto de Xeremías,
[vente[agora a cotexar
con el mío!

Esta composición es conocida como las *Lamentaciones de amor*, en ella nuestro protagonista se lamenta de su desdichada situación. Para ello hace referencia a diferentes lugares, criaturas mitológicas o aves que han sufrido grandes infortunio. Por ejemplo, menciona Troya, Babilonia o Mérida. Así mismo, hace referencia a la fortuna o a las sirenas. En relación a las aves se detiene en el pelícano, el cisne, la lechuza y el ave fénix. Casas Rigall señala que :

Según la concepción medieval, los pelícanos matan a sus polluelos cuando éstos, algo crecidos, picotean el rostro de sus progenitores; pero los padres, habiéndose afligido, se lamentan durante tres días y, al final de este periodo, la madre se abre el costado para revivir con su sangre a sus hijos (Casas, 1995: 105).

Nos detenemos ahora en una de las composiciones más importantes de Garci Sánchez de Badajoz, las *Lecciones de Job*. Con el fin de realizar un análisis completo sobre él presentaremos primero un comentario y después un panorama en torno a su trasmisión textual.

Las *Lecciones de Job* es un poema extenso donde se realiza una versión de las Sagradas Escrituras, en concreto del *Libro de Job*. Antes de comentar las *Lecciones de Job* de Garci Sánchez de Badajoz considero necesario detenerme en el *Libro de Job*. Este *Libro* pertenece al *Antiguo Testamento* y forma parte de un extenso grupo de libros sapienciales, escritos en verso, que tienen como objeto presentar al lector una serie de experiencias que permiten conseguir bienestar al ser humano. El *Libro de Job* es considerado como una obra magna de la literatura universal y tiene como tema principal el dolor, en él se intenta explicar cómo un hombre bueno al que le suceden cosas malas puede seguir creyendo en Dios. El protagonista de este pasaje es un personaje heroico caracterizado por su inmensa paciencia, Job. El *Libro* comienza con un prólogo, en prosa, en el que se relata la felicidad en la que vive Job, para después hacer referencia a los infortunios que sufre de forma repentina causados por Satán. En cuanto al cuerpo central de la obra, en verso, es posible señalar que se organiza en torno a tres actos, donde se desarrollan una serie de diálogos entre Job y sus tres amigos, Elifaz, Bildad y Sofar. A lo largo de estas discusiones se van ofreciendo una serie de razones que intentan justificar los sufrimientos padecidos por Job. Casi al final del *Libro* aparece Eliú, quien indica que ni Job ni sus amigos tienen razón, puesto que las desgracias son medios para alcanzar tiempos mejores. Tras estos diálogos aparece Dios, que aunque tampoco da una explicación satisfactoria, subraya que sus designios son inescrutables. Job, por su parte, termina adorando los caminos que Dios ha puesto en su vida. El *Libro de Job* concluye con un epílogo, en prosa, en el que se nos presenta a un Job feliz y con muchas más riquezas que al principio de este episodio. Tras este breve comentario sobre el *Libro de Job*, retomo el tema que aquí nos ocupa, las *Lecciones de Job* de Garci Sánchez de Badajoz. Parte de la crítica lo ha considerado como una parodia en relación con el *Libro de Job*. Sin embargo, Patrick Gallagher rechaza esta teoría, puesto que en toda la composición impera una gran solemnidad (Gallagher, 1968: 175). La principal diferencia entre uno y otro reside en el hecho de que en el religioso Job se dirige a Dios y en las *Lecciones de Job* Garci Sánchez lo hace a su amada. En relación a su organización podemos señalar que presenta seis estrofas que sirven de testamento a nuestro autor y otras cuarenta estrofas organizadas en torno a nueve lecciones.

Como acabo de señalar las seis primeras estrofas forman el testamento de nuestro autor. A continuación, voy a presentar una serie de notas sobre los testamentos de la poesía cancioneril,

para ello resulta imprescindible consultar el artículo de Antonio Chas Aguión titulado “Los testamentos en la poesía de cancionero”¹⁹. Los testamentos componen una categoría diferenciada y reconocida dentro de nuestros cancioneros. La temática que predomina en ellos es la sentimental y muestra de ello es que diez de las piezas reunidas por Antonio Chas Aguión tienen este tema como principal, tal y como sucede con el testamento que aquí nos ocupa. Susana Royer de Cardinal, quien ha realizado una minuciosa investigación sobre la muerte en la baja Edad Media Castellana²⁰, señaló que todo testamento puede dividirse en dos partes: la porción religiosa y la profana. A continuación, tomo algunas de sus teorías para comentar el testamento del poeta Garci Sánchez de Badajoz.

En primer lugar y a modo de *exordium* nuestro escritor hace referencia a que su muerte es inminente y que es causada por el amor, lo vemos a continuación:

[I]
Pues amor quiere que muera,
y de tan penada muerte,
en tal hedad;
pues que vo en tiempo tan fuerte,
quiero ordenar mi postrera 5
voluntad
[...]

En los siguientes versos, que dan fin a la primera estrofa, Garci Sánchez de Badajoz dice no sentirse capaz de redactar su testamento y pide a su amada, que es su dueña, que sea ella quien lo escriba, como vemos:

[I]
[...]
pero ya que tal me siento,
que no lo podré hazer,
la que causa mi tormento-

19 Antonio Chas Aguión: “Los testamentos en la poesía de cancionero”, *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 53-78.

20 Susana Royer de Cardinal: “Tiempo de Morir” en *Cuadernos de Historia de España*, 70 (1988), pp. 153-188.

pues que tiene mi poder-
ordene mi testamento.

10

A pesar de esto, nuestro autor sigue ordenando su testamento. En la segunda estrofa, es preciso comentar varios aspectos. Por un lado, nos presenta la disposición de su voluntad en la que procede al reparto de sus bienes. En este caso, deja su alma en manos de la amada:

[II]

[...]

no quiero otro parayso,
si no mi alma dexar
en sus manos

15

[...]

Por otra parte, podemos comentar que, según señala Antonio Chas Aguión, los testamentos seguían una estructura determinada debido a su carácter legal y después, los escritores la adaptaron al uso literario. Entre los términos usados en este tipo de composiciones destaca 'tenor' que según la Real Academia Española significa "constitución u orden firme y estable de algo". En el testamento de Garcí Sánchez de Badajoz leemos:

[II]

[...]

pero que lieue declaro
la misma forma y tenor
de aquel que hizo de amor
don Diego López de Haro,
pues que yo muero amador.

20

Por lo tanto, nuestro autor sigue las convenciones propias de la época. Además de esto, hace referencia a don Diego López de Haro, figura relevante del último tercio del siglo XV. El testamento de Diego López de Haro se publicó en el *Cancionero de Rennert* y en el *Cancionero general* de 1514, pero no apareció en la primera edición de 1511. Pero el hecho de que Garcí Sánchez de Badajoz mencione el testamento de López de Haro en el suyo, que si se publicó en el

Cancionero general de 1511, hace muy probable la idea de que el de Diego López de Haro circulase previamente de forma oral o impresa.

A continuación, y siguiendo con lo propuesto por Susana Royer de Cardinal, encontramos la disposición de las exequias fúnebres. Las de Garci Sánchez de Badajoz, al igual que las de otros autores, como las de Diego López de Haro, Juan del Encina, Pedro de Urrea, suelen presentar un carácter alegórico. Recojo algunos de los mandatos que deja por escrito nuestro autor:

[IV]

Mando, si por bie touiere
de pagar más los seruios 35
que seruí,

que me entierren do quisiere,
y el responso y los officios

diga así:

«Tú que mataste a Macías 40
de enamorada memoria,
a éste que su victoria
le venció, y todos sus días
su pena tuuo por gloria.»

[VI]

[...]

que la muerte que yo muero
harta honrra es para mí 60
de sus manos;

mas por no dar ocaciones
que digan que como quiera
hazen mi honrra postreta,
díganme nueue licciones 65
que digan de esta manera

Tras esto, se presentan las nueve lecciones de Job. Según he señalado anteriormente, en esta composición Garcí Sánchez de Badajoz se dirige a su amada, a la que idolatra de la misma forma en la que se hace a Dios. Nuestro autor toma pasajes del *Libro de Job* como *lectiones* para los maitines del Oficio litúrgico, pero en clave de amor mundano, tal y como señala Antonio Chas Aguión (Aguión, 2006: 53-78).

Siguiendo con las *Lecciones de Job* es posible señalar que presenta un gran problema: la dificultad que supone encontrarlas completas en manuscritos o impresos de la época. Para tratar este asunto resulta imprescindible consultar el artículo “Las *Lecciones de Job en caso de amores*. Trobadas por Garcí Sánchez de Badajoz” de Víctor Infantes. Las *Lecciones de Job* se recogieron en el *Cancionero general*, en las ediciones de Valencia (1511 y 1514) y Toledo (1517, 1520 y 1527), pero fueron omitidas en las de Sevilla (1535 y 1540). En el año 1559 esta composición entró en los *Index* inquisitoriales. Pero reapareció en las dos últimas impresiones del *Cancionero general* en Amberes (1557 y 1573). A continuación, presento una breve relación de manuscritos e impresos donde encontraríamos esta pieza. El primero de ellos es el *Cancionero de Rennert* donde se lee *Aquí comiençan las obras de garçi sanches de badajoz con otras obras de algunas syngulares poetas...* que ocupan dieciséis hojas de este cancionero. A la mitad de estas, se lee *Ofreçiendo las liçiones a su amiga*, pero a continuación de esto faltan cuatro hojas, lo que hace pensar, según señala Víctor Infantes, que en esas hojas aparecían *Las lecciones de Job*, por lo tanto, se trataría de un testimonio perdido. El segundo manuscrito en el que me detengo es el Ms./2763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, SA10a y SA10b. Se trata de dos cancioneros encuadernados juntos, en SA10b encontramos *las leçiones de Job en caso de amor hechas por garçi sanches de badajoz*, pero solo conservamos la primera estrofa y parte de la segunda. El tercer testimonio es el Manuscrito 3777 de la BNE o MN14 si seguimos la denominación de Dutton que se trata de una copia realizada en el siglo XIX. En este manuscrito solo se encuentran las seis primeras estrofas de las *Liciones de Job* rubricadas como *Testamento*, pero tras ellas Enrique de Vedia, copista de este manuscrito, señala: "no se ponen aquí por buenas consideraciones". Por último, hacemos referencia a un pliego suelto datado en torno a 1516 impreso por Fadrique Biel de Basilea. Este pliego posee una importancia valiosísima, puesto que es la única edición exenta de esta composición conocida hasta el momento (Infantes, 1999: 78-104).

3.3. Composiciones varias

57

[I]

Yo me vi enamorado
de vuestra merced, señora,
de menos edad que agora,
pero no menos penado;
y avnque con mortal dolor
de niños con embaraços,
cuando os tuve en mis braços
non vos supe servir, no.

[II]

Perdí el tiempo en serviros,
pudiera bien emplearos;
gastélo, señora, en daros,
deseándoos, mil sospiros;
y entonces, con ynoçencia,
y poca edad que tenía,
agora, que os serviría,
non vos puedo [haber], no.

Esta composición de Garci Sánchez de Badajoz es un romance glosado de la famosa balada *Rosa fresca*²¹. En ella se produce un diálogo entre la amada y el enamorado en el que ambos se lamentan por no haber podido mantener una relación anteriormente, antes de que el tiempo les consumiera. En las glosas de Garci volvemos a encontrarnos con el tópico del amante enfermo de amor (Casas, 1995: 73). Es posible establecer una contraposición entre esta composición y la número diecisiete "Después que mi vista os vido", puesto que mientras que en aquella se hace referencia a un amor nacido en la infancia, en la diecisiete se trata de uno de juventud. Podría objetarse que en este caso estamos ante una glosa del romance de *Rosa fresca*,

21 Se ha consultado la reproducción del facsímil del *Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo, Valencia, 1511, ff. CXXXIIv-r. Edición facsímil por acuerdo de la Real Academia de la Lengua con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, 1958. «<http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/03696152100381617429079/index.htm>».

lo que le obligaría a imaginar un amor nacido "con poca edad que tenía", pues el yo poético de la balada hace alusión a la infancia.

58

[I]

Después, damas, que aquí entré,
mi corazón me faltó:
quien me lo tiene y rrobó
pídole que me lo dé.
[...]

Este poema se presenta como un juego cortesano de prendas, pero en este caso, la prenda que pasa de mano en mano es el corazón del propio poeta. Este pasa revista a las diferentes damas que pudiesen tenerlo, y les pide que se lo devuelvan. Aunque el motivo del corazón robado podría tener un planteamiento patético, en este caso el tono lúdico que invade toda la pieza le otorga cierta ligereza y alegría que indican que podemos situar esta composición dentro del amor como juego.

[II]

[...]

no es posible ser perdido; 10
y aunque lo sea es partido
[...]

En estos dos versos localizamos una paranomasia, debido a la similitud fónica de los términos "perdido" y "partido", en contraposición a su significado.

[IV]

Señora doña María,
si vuestra merced lo tiene,
no es rrazón que de ello pene,
ni tenga sino alegría; 25
pero sabello querría

72

porque, estando en sus prisiones,
si está con las condiciones,
por dichoso me [terné].

[V]

Señora doña Ysabel, 30
si lo tiene en su prisión,
aya de mi compasión,
que me lleva el alma en él;
suéltelo o sírvase de él:
preso, no sé quién lo quiera, 35
para dar causa que muera
al que bivo nunca fue.

En las estrofas cuarta y quinta, con las que se cierra el villancico, volvemos a tener la metáfora carcelaria, por la que nuestro enamorado permanece cautivo de la dama en la prisión de amor (Casas, 1995: 72). Sin embargo, en este caso el protagonista desconoce quién es la dueña de su corazón. Desde una perspectiva actual y advirtiendo que utilizamos un tópico anacrónico, este personaje se relaciona con la figura del don Juan, puesto que le resulta indiferente la identidad de sea su enamorada.

59

[I]

¡Oh castillo de [Montánchez]
por mi mal te conoçí!
*¡Mesquina de la madre
que no tiene más de a mí!*

[II]

Puso Dios tal hermosura,
castillo, en ti, que en mirarte,
fue ponerme en abentura
de morir o de ganarte;
para siempre desearte
me conviene pues te vi.

73

*¡Mesquina de la madre
que no tiene más de a mí!*

[...]

Este villancico es una glosa de un famoso poema anónimo del siglo XV. El castillo de Monsánchez es famoso por la guerra de sucesión por el trono de Castilla (Gallagher, 1968: 263). Este poema además de haber sido glosado por nuestro poeta lo fue por Juan del Encina, incluimos a continuación su primera mudanza:

¡O castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
Conocíte, desdichado,
por mi desastrada suerte,
no porque tema la muerte
ni de mí tenga cuidado;
mas me siento lastimado
en verme dentro de ti,
por la triste de mi madre,
que no tiene más de a mí.
(Gallagher, 1968: 161)

Para ampliar la información sobre este aspecto hemos consultado la tesis doctoral de Álvaro Bustos Táuler titulada *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el “Cancionero” de 1496*. Bustos Táuler señala que ambas composiciones presentan una estructura métrica similar, puesto que se trata de cuatro mudanzas de seis versos cada una de ellas más los dos del estribillo. Sin embargo, este último difiere en cada uno de los escritores, “¡Cuitada de la mi madre, /que no tiene más de a mí!” en Encina y “¡Mesquina de la madre /que no tiene más de a mí!” en Garci Sánchez de Badajoz. La temática de ambas composiciones también es diferente, en el caso de la composición enciniana el enamorado se encuentra preso en el castillo por su culpa (Bustos, 2008: 102, 352), mientras que en la de Garci se establece una alegoría bélica.

Debido a ella la conquista amorosa se ve como una batalla entre el galán que es el ejército invasor y la dama, pero en este caso un castillo es la víctima del asaltante (Casas, 1995: 84).

60

[I]

Tan contento estoy de vos
que estó de mí descontento,
porque no me hizo Dios
a vuestro contentamiento.

[II]

Pero si en lo tal me viera, 5
¿quién gozara el bien que yo?
Bien supo Dios que me dio
por qué le desconociera.
Seremos [ambos] a dos
causa de mi perdimiento: 10
yo, de contento de vos,
y vos, de mi descontento.

En esta composición el autor hace uso de una *derivatio* en los términos “contento”/ “descontento”, por lo tanto, se trata de una *derivatio* antitética (Casas, 1995: 227-229). En el verso seis nos encontramos con una pregunta retórica. En esta pieza el enamorado no es correspondido por la amada, lo que provoca en él una gran tristeza. Patrick Gallagher señala que el término *perdimiento* puede tener una doble interpretación: por un lado, en el sentido religioso como una condenación eterna; y por otro, en un plano psicológico, como el trastorno mental que padeció nuestro escritor (Gallagher, 1968: 267).

61

Pasamos a tratar una de las composiciones más importantes y de mayor relevancia de Garcí Sánchez de Badajoz, “Caminando en las honduras”, que debido a su temática ha recibido el sobrenombre de *Infierno de amor*. La temática de esta pieza responde a una visión onírica a través de la cual nuestro autor guiado por Amor accede al Infierno de amor. A lo largo de esta

75

larga travesía se encontrará con un total de treinta y ocho personajes, los cuales también sufren por amor. Volveremos a tratar sobre ellos más adelante.

José A. Rico-Ferrer en su exhaustivo estudio, titulado “Escritura autorreferencial y comunal en el 'Infierno d'amor' de Garcí Sánchez de Badajoz”, señala que: a lo largo de esta composición se “establece el vínculo de contacto entre 1) los 'padres' literarios del autor; 2) los caballeros presentes en la galería infernal descritos por el narrador; y 3) la futura producción escrita de los potenciales lectores enamorados instados a sumarse al juego poético infernal” (Rico-Ferrer, 2009: 609). Hemos seleccionado este fragmento porque resume perfectamente esta composición.

El poema se trata de un *dezir* narrativo en el que los personajes, tanto vivos como muertos, que aparecen en él intervienen directamente. José Rico-Ferre señala que la pieza comienza con una autoreflexión subjetiva del narrador, quien acaba entrando en el *Infierno de amores* de Guevara²², el cual ha sido identificado como Nicolás Guevara Glez Cuenca (Rico-Ferre, 2008: 611). Siguiendo con este punto nos detenemos en el carácter autobiográfico que presenta la pieza, pues leemos:

[I]

Caminando en las honduras
de mis tristes pensamientos,
tanto anduve en mis tristura
que me hallé en los tormentos
de las tiniebras oscuras:

5

[...]

O

[XLIII]

Cabo

Perdonen los caualleros
a quien hago sinjusticia,
pues quedan por estrangeros
y agenos a mi noticia

465

²² Se trata del [ID6171].

de poner en los primeros.
Y si de esto se quexaren
los que aquí no se hallaren,
porque assí cierro la puerta, 470
la materia queda abierta:
póngase los que faltaren.

Pasemos ahora a tratar la tradición de este tipo de *dezires*. Se integra dentro del 'Erotic Hell', siendo el 'Infierno de los enamorados' del Marqués de Santillana²³ el primero en esta clase de composiciones. El Marqués se habría basado en el *Inferno* dantesco, en los *Trofini* de Petrarca y en el *Corbaccio* de Boccaccio²⁴. En el caso de Garci Sánchez de Badajoz la referencia aparece directamente pues hace referencia al *Infierno de amores* de Guevara en los versos siete y ocho. Además de esto, José Rico-Ferrer evidencia la similitud existente entre el primer verso de la pieza del poeta ecijano y el de la *Divina Comedia* de Dante, "En medio del camino". A pesar de que Garci Sánchez bebe de estas fuentes también presenta diferencias frente a ellas, como en el caso del Marqués de Santillana, quien solo establece elementos clásicos en el infierno, mientras que nuestro autor utiliza referencia a los dioses del Olimpo. Encontramos una diferencia formal, puesto que en la pieza del Marqués es Macías quien concluye su relación de enamorados, en la de Garci es él quien la comienza (Rico-Ferrer, 2008: 613-615).

Ahora nos centraremos en las diferentes personalidades que aparecen en este *dezir*. Algunos de ellos son muy conocidos en la actualidad como Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena o Lope de Sosa; sin embargo, otros resultan bastante desconocidos como Hernando de Ayala, Esteban de Guzmán o Manuel de León.

El editor inglés, Patrick Gallagher, realiza un laborioso estudio en torno a todas las figuras que aparecen en esta composición²⁵. Por ello, hemos decidido presentar otro tipo de análisis respecto a ellos. En el *Infierno de amor* tras cuatro estrofas iniciales en las que se produce un diálogo entre el autor y el Amor, van apareciendo unos galanes que han sufrido y

23 Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Obras completas: Poesía, prosa*, de. Ángel Gómez Moreno y Maxim. P. A. M. Kerkof, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

24 Dante Alighieri: *Divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi; traducción y notas de Luis Martínez de Merlo; con un apéndice sobre "Dante en España" de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 2011. Francesco Petrarca: *Trionfi*, ed. Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1984. Giovanni Boccaccio: *Corbaccio*, Torino, Giulio Einaudi, 1977.

25 Puede consultarse en Gallagher, Patrick: *The Life and Works of Garci Sanchez de Badajoz*, London, Tamesis Books, 1968, pp. 197-233.

siguen sufriendo por amor. Cada uno de ellos ocupa una estrofa y todos intervienen, a excepción de Manuel de León y Lope de León. Tras esto se nos presenta otra clasificación: los heridos metafóricamente y los heridos literalmente. Dado que los primeros son los más numerosos, nos centraremos en los segundos.

[XV]

Vide a Juan de Hínestrosa 155

llorando con gran pasión,
de vna flecha ponçoñosa
herido en el coraçón
de mortal llaga rauiosa

[...]

[XIX]

Vi luego que vn gran harpón 200

a don Diego Mendoça
le passaua el coraçón
por la mano de una moça,

[...]

Estos dos personajes, junto a Iñigo López y a Lope Sosa presentan heridas reales. Es decir, a diferencia del resto que solo padecen la enfermedad de amor, estos también muestran lesiones físicas. Del mismo modo encontramos a algunas personalidades que se abrasan en el fuego de amor, este tipo de *translatio* es característica de la poesía trovadoresca (Casas, 1995: 73-74), como:

[XVIII]

Vi a don Luys arder,
su hermano, en llamas de amores
que sus gracias y saber,
ni sus muy altos primores

[...]

Mortales son los dolores
que siguen del amor
mas ausencia es el mayor.
El Ausencia es temerosa
de el oluido y su sentencia
porque amor crece en ausencia
y esperança esta dudosa
Y de todos los dolores
que en tal caso Trae el amor
el ausencia es el mayor
Porquel triste que padece
aunque graue pena sienta
si en presencia se presenta
esperança no fallece
mas el ausente que tiene
de la mudança temor
siempre teme lo peor.

En este caso nos encontramos con un amor infeliz, provocado por la ausencia de la dama. Así mismo, hallamos una referencia al dios del Amor, según indica Crosas, la diosa de Amor y su hijo aparecen frecuentemente en la poesía cancioneril. Además, hace referencia a que se utiliza una doble denominación en relación al sucesor: dios de Amor y Cupido (Crosas, 1995: 43).

4. CONCLUSIONES

Tras concluir con este TFM pasamos a señalar las siguientes conclusiones. En primer lugar, hemos comprobado que en la poesía amorosa de Garci Sánchez de Badajoz no posible establecer un orden coherente, al estilo del *Cancionero* de Petrarca. Además, a lo largo de este trabajo hemos podido comprobar que es recurrente el motivo del enamoramiento como flechazo repentino; sin embargo, este aspecto no queda lo suficientemente claro. Puesto que mientras que en la pieza número diecisiete nos encontramos con un flechazo ocurrido en la juventud, en la cincuenta y siete se hace referencia a un amor nacido en la infancia. Debido a esto, hemos considerado la posibilidad de que la poesía amorosa de Garci Sánchez de Badajoz no vaya dirigida a una única dama, sino que como mínimo iría a dos, en concreto, nos referimos a las composiciones número cinco (“Pues, señor, me preguntáys”), veintinueve (“¡O rauioso despedir!”), número treinta y ocho (“Lo que queda es lo seguro”) y cuarenta y uno (“Yo me parto y no me aparto”).

Además, abundan, tal y como sucede en la poesía de cancionero, las composiciones de amor infeliz, lo que provoca la desdicha del enamorado. Según se ha señalado en el desarrollo de este trabajo los poemas nueve y trece son los únicas que parecen referir claramente a un momento de felicidad. Se trata de dos composiciones de circunstancias centradas en el motivo del regalo. Este tipo de motivo es relativamente frecuente en los cancioneros tardíos y tenemos como a Juan del Encina como ejemplo excelente de este tipo de piezas. Asimismo, podemos incluir los *motets* de Garci Sánchez de Badajoz dentro de las composiciones de circunstancia.

También hemos hallado poemas en los que únicamente se pondera la belleza de la amada. Aunque en ellos también suele hacerse referencia a la tristeza del poeta. Como ocurre en la mayor parte de los poemas del siglo XV no se describen las diferentes partes del cuerpo, a diferencia de lo que ocurrirá en la poesía italianista de la siguiente centuria.

Garci Sánchez de Badajoz recurre a un procedimiento con mayor frecuencia que el resto de autores del siglo XV, nos referimos al motivo de la dama como obra maestra de Dios. Nuestro autor, además, presenta una variante este tópico: la inefabilidad para describir a la dama.

Otro motivo frecuente en sus composiciones amorosas es la cárcel de amor, aunque en algunos momentos se convierte en una cárcel real, en la que parece que nuestro autor paso algún tiempo preso.

ANEXO I: CUADRO DE COMPOSICIONES

Composiciones sobre la amada	Composiciones sobre sí mismo	Composiciones varias
22 piezas	24 piezas	6 piezas

ANEXO II: CUADRO DE MOTIVOS

Motivo	Número de composición en la que aparece
Enamoramiento como flechazo repentino	1,15, 17
Superioridad de la dama por encima del resto de mujeres	2
Elogio a la dama	4, 8, 11, 12, 19, 20, 21, 22, 31,
Amor infeliz	3, 5, 16, 23, 24, 26, 27, 30, 33, 37, 39, 40, 46, 47, 48, 54, 55, 57, 60, 61.
Petición a la dama	6
Enfermedad de la dama	7
Poema de circunstancia: regalo de la dama al galán	9,13
Locura de amor	10
Metáfora carcelaria	14, 17, 27, 43, 51, 52.
Cárcel metafórica y cárcel real	34,42, 53,
Mal de amor: posible suicidio	18
Enfermedad de amor	25,17
Presencia vs. ausencia de la amada	28
Ausencia de la dama	62
Partida	29, 38, 41, 44, 45.
Firmeza del enamorado	32

Dama como elemento negativo	35
Indiferencia por parte del enamorado	49
Feliz vs. infeliz	50
Testamento	56
Amor como juego cortesano	60
Comparación de la dama con un castillo	61

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

	Nº de composición
A la hora en que mi fe (Fantaseando las cosas de amor)	54
Amé y aborrescí	1
A mi amiga escojida en çiento	2
Ansias y pasiones mías (Lamentaciones de amores)	55
Argúiese vna quistión	11
Aunque mi vida fenesce	16
Calla,no hables, traydor	26
Caminando en las honduras (Infierno de amor)	61
Caminando por mis males	30
Como el que en hierro ha estado	27
Como ya mejor sabés	25
De mi dicha lo se espera	36
Desde la hora que os vi	6
Despedido de consuelo	31
Después, damas, que aquí entré	58
Después que mi vista os vido	17
El bien que mi mal alcança	12
El ciego que nunca vio (Respuesta)	58
El cuerpo tengo de vn rroble	32
El día del alegría	37
El graue dolor estraño	7

El día infelix, noturno (Claro oscuro)	48
En dos prisiones estó	42
Estáuase mi cuydado	33
Este morado y pardillo	3
La hermosura acabada	20
La mucha tristeza mía (Sueño)	52
Lo que queda es lo seguro	38
Más penado y más perdido	23
Mirada la gentileza	13
Mortales son los dolores	65
No espero por ningún arte	48
No pido, triste amator	51
¡ O castillo de Montánchez!	59
¡ O dulce contemplación!	28
¡O rauioso despedir!	29
Porque el bien que amar hiziere	24
Pues amor quiere que muera (Liciones de Job)	56
Pues, señor, me preguntáys	5
Pues vuestra mered ganó	14
quando no queda esperança	39
Quando os vi, en mí sentí	15
Quando yo vi vuestro gesto	53
Quanto más rrazón tenemos	62

Que de veros y dessearos	43
que después porque se esmera	21
¡Qué rostro tan acabado!	8
Quien por uos el seso pierde	10
Secáronme los pesares	40
Señora, la bendición.	9
Si de amor libre estuuiera	34
Si por caso yo biuiere	45
Siempre se deue cantar	44
Sin voluntad me destruyes	18
Son tales la llaue y huesso (Respuesta)	59
Soys la más hermosa cosa	52
Tan contento estoy de vos	60
Ved que tanto es más mortal	46
Vee do uas, mi pensamiento	47
Ven, Ventura, ven y tura (Contra la Fortuna)	50
Yd, mis coplas venturosas	19
Ymagen de hermosura	22
Yo me parto y no me aparto	41
Yo me vi enamorado	35

BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos

Mss. 3777 de la Biblioteca Nacional de España. *Las obras de Garci Sánchez de Badajoz con algunas otras poesías antiguas castellanas*.- S. XIX. 238 pp., 205 x 145 mm. (Existe reproducción digital accesible a través de la BDH de la BNE).

Mss. 3902 de la Biblioteca Nacional de España. [*Cancionero*].- S. XVII. 155 ff., 215 x 150 mm. (Existe reproducción digital accesible a través de la BDH de la BNE).

Mss. 13109 de la Biblioteca Nacional de España. *Privilegios reales, donaciones y Cortes: años 1449-1465*. - S. XVII. II, 210 h. ; 32 x 22 cm. Tomo XX. (Existe reproducción digital accesible a través de la BDH de la BNE).

Mss. 21294 (20) de la Biblioteca Nacional de España. *Poesías de Garcisánchez de Badajoz*- S. XIX. I, 22 h. : 22 x 14 cm.

Impresos

ALIGHIERI, Dante: *Divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi; traducción y notas de Luis Martínez de Merlo; con un apéndice sobre "Dante en España" de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 2011.

ALONSO MIGUEL, Álvaro: "Garci Sánchez de Badajoz y la poesía italiana" en *Canzonieri iberici*, v. II, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 2001, pp. 141-152.

BOCCACCIO, Giovanni: *Corbaccio*, Torino, Giulio Einaudi, 1977.

BUSTOS TÁULER, Álvaro: "Los regalos de amor y la poesía de circunstancia en el Cancionero de Juan del Encina (1496)" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 469-483.

_____ : *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el "Cancionero" de 1496* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2008.

CASAS RIGALL, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacions e Intercambio Científico, 1995.

CHAS AGUIÓN, Antonio: "«El amor ha tales mañas». *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero", *Cancionero General*, 2 (2004), pp. 9-32.

_____ : «Garci Sánchez de Badajoz», *Diccionario biográfico español*, [Madrid]: Real Academia de la Historia, 2013, v. XLV, pp. 617-619.

_____ : "Los testamentos en la poesía de cancionero", *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 53-78.

_____ : *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

COTARELO Y MORI, Emilio: "El trovador Garci Sánchez de Badajoz", en *Estudios de historia literaria de España*, I, Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Imprenta de 'la Revista Española', 1901, pp. 33-52.

CROSAS LÓPEZ, Francisco: *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel, Reichenberger, 1995.

DEYERMOND, Alan David: *Historia de la literatura española*. Vol. 1, *La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2008.

DUTTON, Brian: *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, 7 vols., Salamanca, Universidad, 1990-1996. También se ha trabajado con la versión virtual «<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/sources-dutton.htm>» (última consulta 06 de septiembre de 2014).

ELÍAS DE TEJADA, Francisco: *El reino de Galicia hasta 1700*, tomo I, Vigo, Galaxia, 1966.

GALLAGHER, Patrick: *The Life and Works of Garci Sanchez de Badajoz*, London, Tamesis Books, 1968.

GONZÁLEZ ALFAYA, Lucila: "Apuntes para la edición crítica de la obra de Diego López de Haro, poeta cancioneril", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30 número especial (2012) pp. 15-29.

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2006.

HARIZA, Juan de: *Descripción genealógica de los Excmos. Sres. Marqueses de Peñafior, con algunas noticias de los heróicos hechos y prodigiosas azañas de algunos de sus predecesores y enlaces con las casas principales de España, y de fuera de estos reynos, que les han hecho acreedores a que la piedad de nuestro católico monarca el señor D. Carlos Tercero los aya distinguido con los honores y tratamiento de Grande de España*, Écija, Benito Daza, 1772.

HAUSEN, Adelheid: "Adaptaciones del oficio de difuntos 'a lo humano': Job en las quejas amorosas de Garci Sánchez de Badajoz y Juan del Encina", *Iberoromania*, 6 (1980), pp. 47-62.

INFANTES, Víctor: "Las *Lecciones de Job en caso de amores*. Trobadas por Garci Sánchez de Badajoz", en *Un volumen facticio de raros post-incunables españoles*, coordinado por Julián Martín Abad, Toledo, Antonio Pareja, 1999, pp. 78-104.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa: "La dama como obra maestra de Dios" en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179- 290.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco y López García-Berdoy, María Teresa: *Poesía Castellana de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991.

MAURIZI, Françoise: "Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes " en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, vol. II, eds. Santiago Fortuño Lloréns - Tomás Martínez Romero (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, pp. 461-470.

MENA, Juan de: *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 10-11.

MENDOZA NEGRILLO, Juan de Dios: *Fortuna y providencia en la literatura castellana del Siglo XV*, Madrid, Real Academia Español, 1973.

MORENO, Manuel: "Las variantes en el Ms. ADD. 10431 de la British Library (LB1)" en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, vol. III, eds. Santiago Fortuño Lloréns - Tomás Martínez Romero (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana, Universitar Jaume I, 1999, pp. 37-48.

MORENO GARCÍA DEL PULGAR, Manuel: "Algunas letras y cimeras comunes en batallas y quinquagenas y el Cancionero General" en *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, de. Vicente Beltrán y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2006.

MORROS MESTRES, Bienvenido: "La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso ", *Criticón*, 80 (2000), pp. 19-47.

OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2005.

PARRILLA, CARMEN: *El cancionero del comerciante de A Coruña*, Noia (A Coruña), Toxosoutos, 2001.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2003. Se ha consultado la versión digitalizada.

PÉREZ BOSCH, Estela: "Francés Carrós Pardo de la Casta, un humanista para el *Cancionero General*", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, Vol. X (2005), pp. 117-131.

PETRARCA, Francesco: *Cancionero*, 2 vols., preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines ; texto italiano establecido por Gianfranco Contini; estudio introductorio de Nicholas Mann, Madrid, Cátedra, 1989.

_____ : *Trionfi*, ed. Guido Bezzola, Milano, Rizzoli, 1984.

PLATA PRAGA, Fernando: "Comentario de la «Canción de una dama hermosa y borracha», *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 6 (2002), pp. 225-238.

PORTUGAL, Francisco de: *Arte de galantería*, edición y notas de José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, 2012.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de: *Obras completas*, vol. 1, ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1986.

RAMOS AGUIRRE, Mikel: "Ornamentos para heráldicos de la Casa Real de Navarra: la cimera", *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 3 (1994-1995), pp. 109-128.

RICO-FERRER, José A.: "Escritura autorreferencial y comunal en el 'Infierno d' amor' de Garci Sánchez de Badajoz", *Bulletin of Hispanic studies*, 86 (2009), pp. 609-624.

RIQUER, Martín de: *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

RODADO RUIZ, Ana M.: "Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena", *Revista de poética medieval*, 4 (2000), pp. 99-152.

ROS-FÁBREGAS, Emilio: "'Badajoz el Músico' y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.

Sagrada Biblia, versión castellana de Félix Torres Amat, ed. de la Familia Católica, New York, Grolier Incorporated, 1957.

SALAZAR RINCÓN, Javier: "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro", *Revista de literatura*, tomo 63, 126 (2001), pp. 333-368.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Garci: *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, ed. Julia Castillo, Madrid, Editora Nacional, 1980.

VEGA, Lope de: *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.

VVAA., *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 2002.

WHINNOM, Keith: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Titus Wilson and Son, 1981.