

Cuatro poemas de Jaime de Huete¹

M.^a ÁNGELES ERRAZU COLÁS

Los cuatro poemas que presentamos constituyen la totalidad de la obra lírica conocida de Jaime de Huete. De este autor, alcañizano de origen, desconocemos todo acerca de su vida y de su obra, sólo han llegado hasta nuestros días los cuatro poemas que aquí presentamos y dos comedias, *La Tesorina* y *La Vidriana*, sin que tengamos ninguna referencia que nos permita conocer si fue o no más amplia.

Lo cierto es que la primera noticia de la existencia de una obra de Jaime de Huete la encontramos en el *Abecedarium* de Fernando Colón (núm. 14848)², donde se cita el pliego suelto en el que se recogen los poemas de este autor, lo que nos vendrá a confirmar la existencia de una publicación de los mismos con fecha anterior al 12 de julio de 1539, momento de la muerte de D. Fernando Colón. Habremos de esperar hasta finales del siglo XIX para encontrar una nueva referencia a estos poemas, que veremos citados por Salvá en su *Catálogo*³, o en el de Ricardo de Heredia⁴; y nuevamente dejaremos de encontrar referencias a ellos hasta mitad de nuestro siglo, cuando son mencionados por Palau y Dolcet⁵, José Simón Díaz⁶ o Rodríguez Moñino⁷, entre otros.

¹ Este artículo ha sido realizado durante el disfrute de una beca de investigación del CONAI. En una primera parte incluyo la edición y un pequeño estudio temático y de fuentes de estos poemas, que se verá completado con otra de próxima aparición dedicada a un análisis más pormenorizado de la lengua poética.

² Tomo el dato de Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, p. 233.

³ *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta Ferrer de Orga, 1872, p. 21, núm. 51.

⁴ Ricardo de Heredia, *Catalogue de la bibliothèque de*, 4 vols., París, 1892, núm. 1742.

⁵ Palau y Dolcet, *Manual del librero Hispano Americano*, Barcelona, Librería Palau, 1953, tomo I, p. 440, núm. 110063, donde cita únicamente la *Glosa*, olvidando los otros tres poemas.

⁶ José Simón Díaz, *Impresos del siglo XVI: Poesía (Cuadernos Bibliográficos, XII)*, Madrid, C.S.I.C., 1965, núm. 236, pp. 49-50; *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1976, núm. 5402.

⁷ Rodríguez Moñino, *op. cit.*

Pero si pocas veces han sido citados, no sólo en catálogos sino incluso en historias de la literatura u obras de otro tipo, menos han sido las ocasiones en las que se les ha dedicado el más leve comentario. Sólo encontramos un pequeño estudio, unido a la única edición moderna de sus poemas, de la mano de Ralph E. House⁸, una mención al *Memorial*, como ejemplo de perqué, en Blanca Perrián⁹, y una cita de la *Glosa* en relación con la guerra de Troya, por parte de Francisco Ynduráin¹⁰.

La obra lírica de Jaime de Huete, aunque algo alejada en el tiempo del momento de aparición de los primeros cancioneros¹¹, y ausente de aquellos que pudieron haberla incluido¹², podemos, sin temor a equivocarnos, encuadrarla bajo el epígrafe de poesía cancioneril. Se encuentra reunida en un pliego suelto, sin ninguna marca de editor ni fecha, y está compuesta por cuatro poemas, tres de ellos de tema amoroso y una glosa a un romance de ciclo troyano. A ellos podríamos añadir dentro de su obra lírica dos cantares de tipo burlesco intercalados en las comedias¹³.

Glosa nueva

Este poema, que aparece en primer lugar en la edición, y que da pie al grabado que encontramos al principio de la misma, pertenece

⁸ Ralph E. House, «Some verse of Jayme de Huete», *Philological Quarterly*, X-1 (enero, 1931), pp. 1-9.

⁹ Blanca Perrián, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini, 1979, pp. 88, 96 y 175.

¹⁰ Francisco Ynduráin, *Los moriscos y el teatro en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, p. 19, nota 22.

¹¹ Una de las primeras antologías de poetas castellanos es la realizada por Juan Alfonso de Baena, quien empieza la compilación hacia 1445; ya a los años 60 del mismo siglo pertenecen el *Cancionero de Stúñiga*, el de *Herberay des Essarts* y el *Cancionero de Palacio*. El más importante para épocas posteriores es el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), que se verá aumentado y/o modificado en ediciones posteriores, que llegan hasta finales de siglo.

¹² Para el conocimiento y estudio de los cancioneros podemos ver: Antonio Rodríguez Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglos XVI y XVII)*, 4 vols., Madrid, Castalia, 1973-1978; Lothar Knapp y Jacqueline Stennou, *Bibliografía de los cancioneros del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 vols., París, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1975-1978; Brian Dutton, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982; Julián Martín Abad, *Manuscritos de España. Guía de Catálogos impresos*, Madrid, Arco Libros, 1989; Pablo Jauralde, «Repertorio cronológico de estudios críticos y de ediciones de manuscritos áureos», *Manuscrit*, III (1990), pp. 7-15. En la actualidad el equipo «Edad de Oro» dirigido por Pablo Jauralde, en colaboración con la Biblioteca Nacional y la ayuda del CAYCIT, está preparando un catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo primer volumen aparecerá en breve.

¹³ Se incluye también en ellas un villancico tradicional, *Llueve menudico*, el cual no analizamos en nuestro estudio al no ser creación de Huete. A todos ellos nos referimos en la edición de la comedias, de próxima aparición.

por su forma al género *glosa*¹⁴, y por su tema a los llamados «de ciclo troyano», tema bastante frecuente en su época como podemos observar tras una simple ojeada a los romanceros que conocemos. En el *Cancionero general* (1511)¹⁵, núm. 452, aparece ya el romance *Triste está el rey Menelao*, donde se narra el rapto de Elena desde la tristeza de su esposo. Posteriormente en el *Cancionero de Romances*, que Martín Nucio recoge hacia 1547, vemos que el impresor nos dice que al ordenarlos sitúa «...los que cuentan historias castellanas y después los de troya»¹⁶. Lo mismo vendrá a decir Esteban G. de Nágera en su *Silva de Romances* (Zaragoza 1550-1551): «... Después los que cuentan historias castellanas: y después los de Troya»¹⁷. Y así podríamos seguir una larga lista de referencias a este tema durante todo el siglo XVI¹⁸.

Pero la popularidad de la leyenda troyana no aparece sólo en los romanceros, sino que podemos rastrearla desde mucho antes. Su primera manifestación literaria la encontramos en el *Libro de Aleixandre*, de mediados del siglo XIII, donde el relato de la destrucción de Troya aparece interpolado al principio de la obra, aproximadamente entre las estrofas 322-761¹⁹; igualmente, y en esta misma época, la encontramos en algunas obras de Alfonso X, particularmente en la *General Estoria*, donde observamos en la segunda parte, «Jueces», DLVIII-DCIV, un relato de la guerra de Troya con alusiones a Dictis y Dares²⁰.

Una especial exposición de la leyenda en España comienza con dos obras derivadas del *Roman de Troie* de Benoit de Sainte-Maure:

¹⁴ La glosa que, como género independiente, parece conocer su inicio a comienzos de la segunda mitad del siglo XV, encontrándose los primeros testimonios en el *Cancionero* de Lope de Stúñiga, va evolucionando a lo largo de los años tanto en su extensión como en su temática, de modo que partiendo de glosas a villancicos, motes o poemas breves de tema principalmente amoroso, llegamos a principios del XVI donde encontramos extensas glosas de romances en las que, al tema amoroso, se añade el del recuerdo de las leyendas históricas y relatos maravillosos de la Edad Media, a cuyo grupo pertenece la *Glosa* de Jaime de Huete.

¹⁵ Hernando del Castillo, *Cancionero general* (1511). Ed. facsímil por A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1958.

¹⁶ Martín Nucio, *Cancionero de romances*. Ed. de Antonio Rodríguez, Madrid, Castalia, 1967, p. 42.

¹⁷ Esteban G. de Nágera, *Silva de Romances*. Ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, pub. de la cátedra «Zaragoza», 1970, p. 99.

¹⁸ Para conocer la importancia que el tema troyano tuvo en esta época puede verse: Agapito Rey y Antonio Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de leyendas troyanas en la literatura española*, Bloomington, Indiana Univ. Publ. Humanities Series, 1942; esta bibliografía la amplía y actualiza Francisco Ynduráin, *Los moriscos...*, ed. cit., especialmente en el capítulo titulado «El Auto de la destrucción de Troya», pp. 9-23.

¹⁹ Cito por la edición de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987.

²⁰ Alfonso X el Sabio, *General Estoria*. Ed. de Milagros Villar Rubio, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, pp. 185-195.

una traducción en prosa hecha por orden de Alfonso XI y acabada de copiar e iluminar en 1350, y otra versión en prosa que se cree escrita en la primera mitad del siglo XIV. Posteriormente podemos seguir rastreando esta tradición en obras como los *Comentarios a Virgilio*, de Enrique de Villena, los *Comentarios a la Crónica de Eusebio* de El Tostado, o la *Iliada romanizada* de Juan de Mena, si bien de mayor importancia, por tratarse de una crónica independiente, sería las *Sumas de Historia troyana*, de Leomarte (sacada, según Menéndez Pidal, de la obra de Alfonso el Sabio y de Guido de Colonne²¹), cuya popularidad la atestiguan las 15 ediciones publicadas (la primera, de Burgos, 1490)²². Por otra parte el tema de la guerra de Troya ve incrementado su interés al encontrar en él un paralelo con la guerra de Granada y la idea de Imperio que está viviendo un auge en la España de esta época²³.

Dentro de esta tradición es donde hemos de enmarcar la *Glosa* de Jaime de Huete. El romance original en el que se basó podemos recomponerlo siguiendo las indicaciones del autor: «solo un pie en cada copla», lo que nos permite comprobar que está basado en el mismo original que el *Romance de la reyna troyana glosado* de Alonso de Salaya²⁴, aunque con pequeñas variantes con respecto al de Huete. En la edición de Salaya aparece el romance del siguiente modo²⁵:

Triste estaba y muy penosa
aquea reyna Troyana
de que así se vido sola
viuda y desamparada
por ver a sus hijos muertos
la ciudad toda asolada
y la linda Policena
en el templo degollada
sobre el sepulcro de Archiles
por Pirrus sacrificada.
Di traidor ¿cómo podistes

²¹ Véase Ramón Menéndez Pidal, *Tres poetas primitivos (Elena y María, Roncesvalles, Historia troyana polimétrica)*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, núm. 800), 3.^a ed., 1968.

²² Para más información sobre el tema, *vid.* Leomarte, *Sumas de Historia troyana*. Ed. de Agapito Rey, Madrid, Revista de Filología Española, anejo XV, 1932.

²³ Véase al respecto el comentario y bibliografía que aporta Antonio Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982, p. 368, nota 90.

²⁴ *Romance de la reyna troyana glosado: y un Romance de Amadís hecho por Alonso de Salaya*, s.l.n.d., conservado en la B.N. de Madrid (R. 3665). Lo encontramos también descrito por Gallardo, *op. cit.*, núm. 3768, donde se reproduce igualmente el romance original.

²⁵ Transcribo aplicando las mismas pautas de edición que las señaladas para la obra de Huete. El signo tironiano, que no aparece en la edición de Huete, lo transcribo como y.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

· en muger vengar tu saña?
 ¿No bastó su hermosura
 contra tu cruel espada?
 ¿Ques de Paris ques de Hector?
 ¿Ques de la su enamorada?
 ¿Ques del hermoso Deyfebo
 el hijo que más amaba?
 ¿Ques de mi hijo Troyllo
 el que consejos me daba?,

quedando así manifiesta la diferencia que existe entre el primer verso del romance en que se basa Salaya: «Triste estaba y muy penosa», y el utilizado por Huete: «Gritos daba de pasión». Las demás variantes son de menor importancia, y así vemos las siguientes diferencias²⁶:

Salaya	Huete	
aquea reyna	aquella reyna	2
de que así...	desque así...	3
y la linda...	y a la linda...	7
di traidor...	o traydor...	11

Otra diferencia que ha de señalarse es la oscilación *f-h-*, pues mientras en Salaya encontramos siempre *h-*: *hermosura* (13), *hermoso* (17), en Huete aparece *f-*: *fermosura*, *fermoso*, si bien estas diferencias hemos de analizarlas con cierta cautela, pues podemos estar en manos de un editor y no del autor de las obras.

En lo que se refiere a su estructura, las *Glosas* de Huete y Salaya presentan una cierta similitud, pues ambas están hechas con coplas de diez versos formados por una doble quintilla, que sigue el esquema *abaab*, si bien la de Salaya está rematada con dos pies de glosa, y la de Huete con uno solamente, lo que hace que se duplique en extensión. Esta excesiva extensión, que ya de por sí suelen tener todas las glosas a romances, hace que a lo largo del poema el cansancio del autor se vaya traduciendo en una pérdida de lozanía, tanto en el aspecto métrico como en el temático, de modo que lo que en principio parece que debería ser una explicación histórica, se traduce en una exposición de la formación humanista del autor, quien utiliza el tema histórico como punto de partida para presentar sus conocimientos de leyendas y mitos de la antigüedad; conforme va adelantando el relato, el cansancio se

²⁶ Numero los versos conforme lo que sería el romance original, y no las glosas.

hace manifiesto y se «incurre en descripciones intrascendentes de acciones secundarias y explicaciones seudoeruditas»²⁷. Probablemente éste fue el motivo de que Salaya, como tantos otros, utilizase el sistema de glosar en cada estrofa dos versos del romance, método que, aunque cada vez fue más frecuente, no impidió que las glosas de romances, y las glosas extensas en general, desapareciesen por completo a principios del siglo XVII²⁸.

Por último, observamos cierto parecido entre el primer verso de la *Glosa* de Salaya («Con doloroso gemido») y los versos 61-62 de Huete («Con doloroso desseo/plañia su coraçon»), o los versos 13-14 de Salaya («perdida toda cordura/lamentaba con tristura») con los versos 36 y 52 de Huete («perdida honra y sentido/.../lamentaba en triste lloro»), si bien lo más probable es que estas similitudes sean fruto más de la casualidad, debida al uso tan frecuente que se hacía de un cierto léxico y construcciones en este tipo de poesía, que del conocimiento previo de alguno de los dos autores por parte del otro.

Aparte de esta *Glosa* de Salaya, existen otros romances, todos ellos de la muerte de la reina Hécuba, que parecen estar basados en el mismo original que los de Huete y Salaya, pero que no tienen la misma estructura que los anteriores. Tal sería el caso del *Romance de la reyna Hécuba: y de su muerte*²⁹, *Romance de la reyna Hécuba y de su muerte*³⁰, o *Muerte de la reyna Hécuba*³¹; todos ellos parecen responder a un mismo original, siendo las escasas variantes que aparecen fruto del editor. En estos romances coinciden los ocho primeros versos con los diez primeros del que consideramos el original, del cual aparecen eliminados los versos 3 y 4, y a partir de aquí el autor camina por sí solo; cabe destacar únicamente la diferencia existente entre los versos 3 y 4 de *Muerte de la reyna Hécuba*, con respecto a los versos 5 y 6 del romance original, como podemos observar inmediatamente:

²⁷ H. Janner, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y sus temas», *RFE*, XXVII (1943), pp. 181-232, p. 202.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Podemos verlo en *Silva de Romances* (Zaragoza, 1550-1551), ed. cit., p. 197.

³⁰ En *Cancionero de romances* (Anvers, 1550), ed. cit., pp. 268-269.

³¹ En Durán, *Romancero General (o Colección de Romances anteriores al siglo XVIII)*, Madrid, BAE, 1945, núm. 482.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

Muerte de la reina Hécuba³²
(Anónimo)

Triste estaba y muy penosa
Aquella reina troyana
Viendo sus hijos perdidos
Y su ciudad asolada,
Y la linda Policena
En el templo degollada,
Sobre el sepulcro de Aquiles
Por Pirro sacrificada.
Con aquesta gran congoja,
Amortescida quedaba;
Mas después qu'en sí tornó
D'esta manera hablaba:
-¿Dónde estais vos, el buen Rey,
Con quien yo me consolaba?
¿Qu'es de mis grandes tesoros?
¡Ay mi ciudad abrasada!
¿Dónde estais vos, fuerte Héctor?
¡Socorred á esta cuitada,
A esta triste madre vuestra
Que se ve desamparada!
Cierto, si fuérades vivo
No fuera yo maltratada:
En vengarse vuestra muerte
Yo voy algo consolada.
Vos moristeis á traición,
Mas vivirá vuestra fama.
¡Oh! ¿donde estás tú, Troilo?
Hijo mio, ¿donde estabas?
A todos os veo muertos,
¡Triste! no sé donde vaya;
Que Deyfelo viviera
Troya no fuera asolada,
Que las mañas de Antenor,
Y de Eneas se acabaran,
Qu'estos dos, con gran traición
A los griegos la entregaran
¡Oh Páris! que os veo muerto
Por no creer á Casandra,
Que sí, triste, la creyeras
No fuera tan lastimada,
Que por esa reina Elena
Tanta gente es sepultada.

³² Cito por la versión de Durán.

Pero ya con tantos males
Nadie ya no me quedaba
Para tomar mi consuelo
Sino la mi linda amada,
Esa linda Policena,
Flor d'hermosura acabada
Sacrificárala Pirros,
Por su mano la matara
¡Y delante de mis ojos
La veo yo degollada!
¡Plegue a los dioses, tú, Pirro,
Que muerte mueras muy mala,
Y nadie no te socorra
Para que me vea vengada!-
Con estas grandes pasiones
La Reina muerta quedara:
Con la linda Policena
Fuera luego sepultada.

(*Cancionero de Romances*)

Menéndez Pelayo³³ hace referencia a una variante de este romance, que titula *Romance de la Reyna Troyana*, y dice corresponde al núm. 482 de Durán, que es el mismo que reproduzco; sin embargo no coinciden, pues dice que comienza:

Triste ésta y muy penosa
aqueza reyna troyana...,

y que no llega más que hasta el verso:

¿Qué es de mi hijo Troylo,
qué es del bien que en mi moraba...

Si bien éstas son las fuentes que hemos podido observar de forma inmediata, no podemos olvidar las que el mismo Huete cita como tales, es decir, «las traducciones que hizieron Septimio romano de dicto cretense y Cornelio nepote de dares Phrigio de la guerra troyana»³⁴. Mientras Francisco Ynduráin considera esta alusión como

³³ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Librería Hernando y Compañía, 1912, vol. IX, p. 334.

³⁴ Pese a la dudosa existencia de Dictis y Dares, afirma Carlos García Gual (*Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972) que por un papiro de Tebtunis (publicado en 1907) conocemos algunas líneas del original griego de Dictis que podemos fechar en el año 206 de nuestra Era, época a la cual pertenece seguramente el original de Dares. Sus obras se tradujeron al latín como *Ephemeris belli*

una «curiosa persistencia de nombres mezclados»³⁵, House encuentra en Huete una lista muy completa de nombres propios que coinciden con los de la *Ephemeris Belli Troiani* de Dictis³⁶ (a los que haremos referencia en las notas de la edición), y por ello creemos que si bien no fueron las obras de Dictis y Dares la fuente directa en la que bebió nuestro autor, sí tuvo conocimiento de ellas y utilizó buena parte de su contenido onomástico que, por otra parte, no encontramos tan extenso en los otros romances citados.

Este tema troyano, condicionado por el poema original, se resuelve en forma de *planctus*³⁷, que encontramos desarrollado en su más puro y estricto sentido. No hay consideraciones acerca de la vida y la muerte; apenas hallamos alabanzas a los difuntos; sólo destaca el dolor de la madre, la esposa y la reina, fundidas en la figura de Hécuba. En medio de esta situación aparece otra escena que, aunque relacionada con la principal, podríamos considerarla independiente e incluso extraíble: la muerte de Polixena a manos de Pirro (vv. 71-145); pero tampoco esto podemos considerarlo como algo original de Huete, pues, como venimos diciendo, se trata simplemente de una amplificación del romance original, donde se dedican ocho versos a Polixena.

Condicionado por el romance primitivo, encontramos un narrador impersonal en tercera persona e intervenciones directas en primera persona, si bien destaca la carencia de diálogo³⁸. La narración o descripción, mientras que en el romance original ocupaba exactamente

Troiani, de Dictis (s. IV), traducción hecha por Lucio Septimio, y *De excidio Troiae historia*, de Dares (s. VI), hecha por Cornelio Nepote. Su influencia fue muy notable sobre la épica y la novela medieval, como puede verse en: N. E. Griffin, *Dares and Dictis. An introduction to the study of Medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907; o en R. M. Frazer, *The Trojan war. The chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, Indiana, Un. Press, 1966. Tengamos también en cuenta que Dares aparece ya en una lista de autores leídos en la Edad Media, escrita por Eberardo el Alemán entre 1212 y 1280, y titulada *Laborintus* (tomo la referencia de Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, Madrid, FCE, 1989 (5.ª reimp., 1.ª de 1948), pp. 81-82 y 252-254).

³⁵ F. Ynduráin, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ R. E. House, *art. cit.*, notas a la *Glosa*. Para ello utiliza la edición de F. Meister, Leipzig, 1872.

³⁷ El *planctus*, género menor derivado de la figura del *apostrophe* de los retóricos clásicos, y que al principio se consideraba como una mera subdivisión del mismo, llegó a tener más importancia que todas las demás variedades y fue cultivado abundantemente. Incluía no sólo el lamento fúnebre, sino lamentos ante cualquier tipo de infortunio. Las figuras ornamentales especialmente recomendadas son las mismas que para el apóstrofe en general, es decir, la *exclamatio* y la *interrogatio*, que se atestiguan abundante y quizá exageradamente en la *Glosa* de Huete.

³⁸ Lo normal en los romances antiguos era que desarrollasen una escena animándola con un diálogo (véase Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 63 y sigs.), alternando casi por igual la narración y el diálogo. En los textos recogidos modernamente se agudiza enormemente el diálogo hasta llegar a constituir el 75% del poema, como resultado de su tradicionalización, según opina Mercedes Díaz Roig (*El Romancero Viejo*, Madrid, Cátedra, 10.ª ed., 1985, p. 24).

la mitad de su extensión, es decir, 10 versos, en la *Glosa* de Huete es algo más amplia, pues llega a 129 versos de un total de 200. Por otra parte, en cuanto al contenido de la misma, ya no se trata tanto de la presentación de un decorado en el que se desarrolla una escena cuanto de una descripción de sensaciones y estados de ánimo que, junto con las intervenciones en primera persona, intensifican considerablemente el dramatismo de la situación.

Igualmente, la utilización de la primera persona ya no la encontramos sólo en boca de la reina Hécuba, sino también en Polixena y en otra persona cuya identidad se desconoce, el asistente. Pero son varias las diferencias que existen entre las intervenciones de unos y otros. En primer lugar, la más destacable es su extensión: 66 versos de Hécuba, frente a tres del asistente y dos de Polixena, estos últimos en dos ocasiones diferentes. Otra diferencia radica en el hecho de que mientras en los casos de Polixena y el asistente primero se nos presenta al personaje y luego interviene directamente introduciendo siempre sus palabras con un *dixo*, en el caso de la reina sabemos en primer lugar que se habla de Troya:

de Troya tan memorada; 5

luego que se refiere a una mujer desgraciada:

con un manto de tristura
una dueña sin ventura
Gritos daba de pasión; (8-10)

posteriormente que se trata de la reina:

llamando estaba a la muerte
Aquella reina troyana. (19-20)

Con todo ello podríamos deducir de quién se trata, pero aún no tenemos certeza cuando llegamos a la primera intervención directa, la cual se lleva a cabo sin ningún tipo de introducción:

¡O dolor que may se aplaca!
¿qué haré sin hallar medio?
¡o inremediable taca! (31-33)

A partir de este momento, y cuando el narrador nos dice quiénes son sus hijos, podemos afirmar que se trata de Hécuba, aunque su

nombre no aparezca en ningún momento del romance. Sus intervenciones posteriores ya aparecen introducidas por *diziendo, dixo...*:

por no morir alterada
dixo: «Haced señor el resto». (97-98)

dixo a Pyrrro con llorar:
«¡O traidor, cómo podistes!». (109-110)

Centrándonos más concretamente en lo que es la estructura del poema, podemos decir que su principal característica es su fragmentarismo³⁹, con un comienzo *ex abrupto* y un final *trunco*. Se entra en materia sin exponer antecedentes ni de la acción ni de los personajes, dando la sensación de que continuamos algo ya iniciado anteriormente, fuera del texto:

Después de tantos estragos
tanta sangre derramada
tantos días haziagos
y tantos amargos tragos, (1-4)

de modo que si el lector no conoce toda la historia, puede resultarle muy difícil su comprensión; ni siquiera conocemos la identidad del protagonista, pues, como hemos visto anteriormente, llegamos a deducirla a través de una serie de indicios o informaciones que el narrador nos va aportando. A diferencia de ésta, en la *Glosa* de Salaya el narrador nos introduce en la historia desde el punto de vista de un observador de la misma, lo que ayuda a que desaparezca la brusquedad del inicio:

Con doloroso gemido
apartada de alegría
de todos puesta en olvido
vi una dama sin marido
que reciamente plañía. (1-5)

Cuando el interés de la escena va decayendo, ésta se corta sin mayor explicación, lo mismo que sucede con la de Salaya, y, desde luego, sin llegar a conocer qué ha sucedido con la protagonista de la misma:

³⁹ De esta característica nos dirá Menéndez Pidal que durante los siglos XV y XVI, «aparte de su significación estética, es a la vez efecto histórico de la gran boga que precisamente entonces tenían los romances épico-nacionales y carolingios, donde se exponía una escena famosa, aislada de un vasto conjunto épico, y necesariamente incompleta, sin principio ni fin» (*Romancero hispánico*, I, ed. cit. p. 74).

«Troyana caballería
 ¿Qués de mi hijo Troílo? 190

 aquel que a mi defunción
 por consuelo me quedaba,
 alibio de mi pasión,
 de mis secretos rincón
 El que consejos me daba. (189-200)

Estos finales, aunque menos frecuentes, también son muy usuales en el Romancero viejo, y en este caso, aunque —insisto— condicionado por el romance glosado, sirve para dejar en el lector-oyente el sabor amargo del vacío que la muerte produce en el ánimo de Hécuba, lejos de la cristiana resignación que veíamos en otros conocidos plantas como la *Defunción del noble caballero Garci-Lasso de la Vega* de Gómez Manrique⁴⁰, donde la madre aparece más tranquilizada ante el mandato divino de que su hijo desapareciese, pero más próximo al llanto de la madre de Leriano en la *Cárcel de amor*⁴¹, o al de Pleberio en *La Celestina*⁴², donde vemos el vacío que deja la muerte de un hijo y el lamento por el hecho de llevarse la muerte a las personas jóvenes y dejar a los viejos.

Poemas de tema amoroso

Los tres poemas que completan el pliego suelto en el que se recoge la obra lírica de Jaime de Huete: *A una señora...*, *Despedimiento a una señora* y *Memorial para una señora...*, tienen el amor como tema central, coincidiendo en muchos sentidos con lo que se ha dado en llamar «amor cortés»⁴³, lo que no es de extrañar, pues ya hacia

⁴⁰ Recogido por Menéndez Pelayo, *Antología...*, III, pp. 21-32.

⁴¹ Diego de San Pedro, *Obras completas*, II, *Cárcel de Amor*. Ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971, p. 172 y sigs.

⁴² Fernando de Rojas, *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 5.^a ed., 1991, p. 336 y sigs.

⁴³ Existen varios análisis temáticos de la poesía del llamado «amor cortés» entre los que podemos citar: Otis H. Green, *España y la tradición occidental (El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón)*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969; J. M. Aguirre, «Introducción» a Hernando del Castillo, *op. cit.*, especialmente pp. 11-12; Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril: El cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977; José Romeu Figueras, *Cancionero musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, 2 vols., Barcelona, C.S.I.C. (Instituto Español de Musicología), 1965, vol. I, segunda parte, «Los géneros y los temas», pp. 31-128. Además, en los últimos años han proliferado distintas teorías acerca del «amor cortés»; se distingue entre quienes ven en el *fin's amors* una interpretación erótica: entre otros Moshé Lazar, *Amour courtois et fin' amors dans la littérature du XII^e siècle*, París, Klincksieck,

1450 observamos en España, tras una simple ojeada a los cancioneros, una vuelta a la poesía de tema amoroso, especialmente a los temas más desolados⁴⁴.

Dentro de esta visión del amor encontramos un amante que, frente a una realidad histórica que parece presentar a caballeros heroicos luchando por conseguir el amor de su dama, «se caracteriza por su pasividad limitándose prácticamente al lamento o la súplica (...). Las demás cualidades que deben acompañar al galán se desprenden fácilmente de los textos: la lealtad inalterable, la timidez, la obediencia, la humildad ante la dama»⁴⁵. Términos como *servir*, *servicio*... o más enérgicos como *cárcel* o *cautivo*, vienen a expresar la sumisión del amador con respecto a su amada. En otros casos pueden aparecer sentimientos de rebeldía, maldiciendo el momento en que la conoció, o el miedo a revelar su pasión.

A su lado, la dama aparece como un ser superior, dotada de todas las perfecciones físicas y morales, que el poeta expresa con tópicos tales como el de lo inefable, el enamoramiento por la vista o la mujer como obra maestra de Dios: «De todas esas cualidades, la belleza es la que se menciona con más frecuencia, y la que se presenta como causa inmediata del amor»⁴⁶; pero no encontramos una descripción detallada de la mujer, ni siquiera a través de unos rasgos

1964, quien muestra cómo algunos estudiosos del tema, por ejemplo Alfred Jeanroy (*La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Tolosa-París, Edouard Privat, 1934), habían modificado e incluso suprimido aquellos términos o versos que les parecían abiertamente obscenos, dificultando así una adecuada interpretación de los poemas; igualmente Martín de Riquer (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona, Planeta, 1975, especialmente pp. 90-93), quien nos habla de la graduación que suele darse en algunos textos trovadorescos, donde hay cuatro escalones que responden a cuatro situaciones en las que el caballero se encuentra frente a la dama: *fenhedor* 'tímido', *pregador* 'suplicante', *entendedor* 'enamorado tolerado' y *druz* 'amante', grados por los que el caballero iría pasando según las concesiones de la dama; el *fach* correspondería al último grado y supondría la unión carnal. Para España, y pese a las peculiaridades que encierra, hemos de tener en cuenta el libro de Antony van Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972; Keith Whinnom, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Fil.*, XIII (1968-1969), pp. 361-381; «Introducción» a Diego de San Pedro, *Obras completas*, ed. cit., vol. II, pp. 1-35; *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, especialmente pp. 21-46; Angus Mackay, «Courtly Love and Lust in Loja», en *Whinnom Studies* (1989), pp. 83-94, quien llega a conclusiones similares analizando documentos de esta misma época, o Ian Macpherson, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly codes», *BHS*, LXII (1985), pp. 51-63, al analizar diversos poemas desde una perspectiva casi exclusivamente sexual. Entre quienes discrepan de ella, se encuentran autores como Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986, o J. M. Aguirre, «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana», *Romanische Forschungen*, 93, 1/2 (1981), pp. 55-81, p. 67.

⁴⁴ Véase, por ejemplo, Pierre Le Gentil, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon Editeur, 1949, p. 10.

⁴⁵ Álvaro Alonso (ed.), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 20.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

esenciales e idealizados de su figura, al modo de Petrarca. El poeta sólo se detiene en rasgos pormenorizados al hablar de moras o serranillas, pero cuando «expresan el amor obediente a las exigencias cortesanas, suelen evitar la mención de caracteres físicos concretos, limitándose a alusiones generales o a la ponderación de cualidades anímicas»⁴⁷, de modo que lo más importante será la expresión de los efectos que la amada produce en el galán, y no los detalles pormenorizados que la individualizan⁴⁸.

En la obra de Jaime de Huete, observamos, en primer lugar, que los tres poemas que integran este grupo constituyen lo que en principio podemos considerar una serie, ya que, al seguir la misma ordenación en que aparecen en el texto primitivo, vemos la posibilidad de conectarlos por una lógica que va desde un lamento amoroso dirigido a una dama, en *Señora*, hasta el *Despedimiento* que le escribe en el momento de su partida, para terminar con un *Memorial* que le envía para recordarle o justificar ciertos comportamientos, todo ello presuponiendo que van dirigidos a la misma mujer. Además, si aceptamos como ciertas las alusiones que aparecen en el *Memorial*, encontramos una referencia al que puede ser el poema anterior cuando dice:

Acordaos que os escribí
una otra despedida; (Mem. 87-88)

y, del mismo modo, también aparece una alusión a otro poema, aunque, en caso de haber existido, no ha llegado hasta nosotros:

Olbidaos de aquel perqué
que os lastimó en tanto grado. (Mem. 91-92)

Todas ellas podemos considerarlas poesía de circunstancia, en cuanto que parecen inspiradas en hechos reales que le acontecieron al poeta; sin embargo, lo más probable es que ello sólo tenga la intención de aumentar la verosimilitud o la fuerza dramática, ya que como considera J. M. Aguirre, «la idea de que el poema lírico debe nacer, siempre, de la experiencia sentimental del individuo-autor es una superstición moderna (...). De alguna manera, los poetas cancioneriles sacrifican sus propias individualidades ante el altar de la cultura corte-

⁴⁷ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1968, p. 32.

⁴⁸ Véase Antonio Armisén, *op. cit.*, p. 20 y nota 23.

sana»⁴⁹, aunque más que «sacrificar su individualidad» diría yo que ésta se encuentra imbuida por una moda que influye también en un público receptor al que el poeta desea, consciente o inconscientemente, satisfacer.

Siguiendo precisamente esas pautas de su época el amor, como tema fundamental de los tres poemas, aparece presentado de una forma convencional, reflejándose en ellos un amor no consumado; pero la ambigüedad los sobrevuela de tal manera que difícilmente podemos afirmar en este momento hasta qué punto el poeta nos refleja un deseo sexual o no:

Lo que quiero que querais
es querais querer quererme (Sra. 51-52)

Acordaos como mi flama
supé muy bien encobrilla (Mem. 19-20)

Olvidaos que no quería
amaros sino con eso (Mem. 75-76)

Olvidaos que quise ser
con vos en aquello esquivo; (Mem. 81-82)

o si el hecho de no llegar a más es debido a una renuncia del galán movido por su caballerosidad y concepto idealista del amor, dirigidos por la razón:

y las Rendas de abstinencia
que guiando la prudencia
no cay en desesperación, (Desp. 33-35)

frente a un deseo de la dama:

Acordaos que la victoria
no la tomé aunque pudiera (Mem. 31-32)

Olvidaos que me tenía
aunque no tenía razón (Mem. 105-106)

Acordaos que me dixistes
no hay muger que se defienda, (Mem. 111-112)

o a un rechazo de ésta:

⁴⁹ J. M. Aguirre, *art. cit.*, p. 59.

y vuestra esquivez tan fiera (Desp. 19)

Arretrancas son mis ruegos
que oír quesistes jamás; (Desp. 61-62)

de modo que considero, como Ciceri, que no puede ser leído desde un punto de vista puramente idealista, pues si no siempre podemos ver en ellos claras sátiras o poemas abiertamente obscenos, como las últimas corrientes parecen apuntar, sí que hemos de tener seriamente en cuenta esta posibilidad⁵⁰, y habremos de estudiar detenidamente todos los elementos constituyentes del poema para poder interpretarlos adecuadamente.

En este contexto el galán/poeta se erige en protagonista de los mismos, los cuales a su vez se convierten en pretexto para que éste exprese sus sentimientos y virtudes, que son los típicos y tópicos del galán literario. Sin embargo, en el amante que nos presenta Huete creemos encontrar algunos rasgos que lo diferencian, aunque no lo alejan, del amante cortés; así, por ejemplo, su pasividad no es total, pues intenta acercarse y hablar con su dama:

Acordaos cómo buscaba
dos mil modos para veros (Mem. 23-24)

Acordaos de tantas mañas
que buscaba por hablaros; (Mem. 99-100)

e incluso parece que llega a mostrar celos, sentimiento que rara vez aparece en la poesía amorosa de cancionero:

Olbidad la alteración
que os di cuando recelaba (Mem. 67-68)

Acordaos de la impaciencia
si alguno hablabais tenía. (Mem. 103-104)

Frente a ello, sus cualidades y sentimiento se ajustan perfectamente a los moldes establecidos: fidelidad a la amada, servicio, trato honesto, secreto, sufrimiento, dolor, etc. aparecen repetidamente a lo largo de los poemas, lo que no impide que nuestro galán pueda en

⁵⁰ Así lo afirma, por ejemplo, Marcela Ciceri, «Livelli de trasgressi (dal riso al insulto) nei canzonieri spagnoli», en *I codici della trasgressività in área ispanica: Atti del Convegno di Verona, 12-13-14 giugno 1980*, Padua, Univ. degli Studi-Verona, Istituto de Lingue e Letteratura Straniere, 1981, pp. 19-35.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

ocasiones enfadarse con su amada, rasgo que, junto con los celos, contribuye a humanizarlo:

Acordaos que al parecer
muchas veces me enojaba, (Mem. 45-46)

y que, tras el «fracaso» de su experiencia amorosa, ésta le sea útil para no volver a caer en los mismos errores:

Mas llevo una barjoleta
toda llena de escarmiento
porque otra vez yo no meta
mi libertad tan subjecta
con tan poco fundamento. (Desp. 71-75)

Con todo ello, podemos concluir que el galán de Huete presenta unos rasgos que le confieren ciertas particularidades, las cuales contribuyen, al individualizar más al personaje, a incrementar el tono autobiográfico⁵¹ que intenta manifestar este tipo de poesía.

En cuanto a la dama, no encontramos una descripción física de la misma, ni tampoco ninguna referencia a su belleza en general; sin embargo, podemos deducir que ella posee esta cualidad por cuanto el poeta manifiesta repetidamente el deseo de mirarla:

Acordaos heis del ay
que hechaba quando hos veía (Mem. 41-42)

Acordaos que os me estuviera
un año entero mirando; (Mem. 53-54)

y es precisamente el sentido de la vista aquél por el que se percibe la belleza, de modo que muchos amadores se enamoran por la vista:

Mirand'os, d'amores muero
sin me poder remediar
n'os mirando, desespero
por tornaros a mirar⁵².

⁵¹ Utilizo el término «autobiográfico» con las limitaciones que supone el entenderlo como ejercicio formal de una convención literaria establecida para este tipo de poesía, si bien consideramos, como Jeanne Battesti-Pelegrin que «cette poésie, qui n'est point autobiographie, a pourtant une indéniable valeur autobiographique» («La poésie 'cancioneril' ou l'anti-autobiographie?», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix*, Publications de l'Université de Provence, 1980, pp. 95-113, p. 104).

⁵² Vizconde de Altamira, en Álvaro Alonso (ed.), *Poesía de Cancionero*, ed. cit., núm. 113.

Donde apetecen los ojos,
sin otro conocimiento,
allí va en consentimiento
acompañado de antojos⁵³.

En lo que se refiere a sus cualidades morales, tampoco se nos dice nada, y los únicos calificativos que se le aplican, son para mostrarnos su lado negativo:

amo a quien me ha de matar	(Sra. 39)
burladora	(Desp. 3)
ingrata, traidora	(Desp. 4)
vuestra esquizvez tan fiera	(Desp. 19)
.....causadora	
de mi pena y desatino.	(Desp. 21-22)

Estas ideas generales que se desprenden de la obra en su conjunto no podemos observarlas simultáneamente en cada uno de los poemas por separado.

En el poema dedicado *A una señora* sólo encontramos la expresión de un sentimiento, en principio contradictorio ante un aparente fracaso amoroso, pero del que no se desprende claramente el concepto que el poeta tiene del amor, o la recompensa que espera por amar, ni encontramos tampoco una imagen del galán o de la dama, ni de la relación que existe entre ambos.

Por otra parte, en lo que se refiere a su forma, está plagado de antítesis, anonomatio, juegos de palabras y otros recursos que, siendo típicos de la poesía cancioneril, se acumulan en este poema hasta la saciedad, de modo que no sabemos si ver en ellos una intención irónica o la exacerbación de una moda; así, por ejemplo, vemos en los primeros versos del poema:

Mi sentido sentimiento	
sin sentir lo que sentía	
sintió mi mucho tormento	
sintió el descontentamiento,	4

juego de palabras muy similar a otros muchos que encontramos en

⁵³ De Pedro Torrellas, en José María Azáceta (ed.), *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, núm. 71.

tantos poetas de la época, como por ejemplo en la *Canción* del Comendador Escrivá:

Yo con vos, y vos sin mí,
yo con vos parto partiendo;
vos sin mí partís d'aquí,
yo sin vos quedo sintiendo
dolor que nunca sentí⁵⁴,

o Garcí Sánchez de Badajoz:

No se quiere quien no os quiere
ni sé que quiera querer
ganando quien se perdiere,
perdido quien sin perder,
dichoso quien mereciere
merezzer poderos ver⁵⁵.

Y así podríamos seguir añadiendo innumerables ejemplos, de lo que más tarde se burlará Cervantes al hablarnos de la belleza de las palabras de Feliciano de Silva:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura⁵⁶,

y que en el caso de este poema de Huete llega a ser tan abundante que, además de dificultar en extremo su comprensión, nos hace ver en él más un ejercicio de retórica que la expresión de un sentimiento o, incluso, como decíamos antes, una parodia al modo de la de Cervantes de la moda que invadía la poesía de su época.

En lo que se refiere al *Despedimiento* vemos en él, en primer lugar, uno de los recursos más usuales para evitar el desenlace erótico de la relación amorosa. Encontramos poemas «partida», por ejemplo, en Gómez Manrique, *Sentimiento de partida*⁵⁷, Soria, *Otra suya a vna partida que hizo de do quedava su amiga*⁵⁸, Comendador Escrivá, los poemas que empiezan *Yo con vos, y vos sin mí* y *Yo me parto sin*

⁵⁴ *Ibidem*, núm. 30.

⁵⁵ *Ibidem*, núm. 66.

⁵⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975, vol. I, p. 34.

⁵⁷ Raymond Foulché Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 vols., Madrid, Nueva BAE, 1912, núm. 342.

⁵⁸ *Ibidem*, vol. I, núm. 508.

*partirme*⁵⁹ e incluso algunos donde el comienzo *Adiós, adiós...* se repite, como en el caso de Suero de Rivera:

Adiós, adiós, alegría,
ora desir me conviene⁶⁰,

o el poema que empieza:

Adiós, adiós, buen amor
que es forzada mi partida
.....⁶¹,

o lo incluyen en un verso interior del poema, como en el caso de Juan Álvarez Gato, *Partiendo un largo camino*:

adiós, adiós los mejores
gozos de mi triste vida⁶².

En este poema se nos dice cómo queda el amante tras decidir separarse de su amada, para lo cual la mayor parte del mismo se convierte en una gran metáfora donde los sentimientos y hechos vividos se comparan con una mula y sus arreos. El hecho de que sea una mula, y no un caballo, el animal elegido para esta comparación, no deja de plantearnos algunas dudas. Efectivamente, la mula aparece en repetidas ocasiones en la poesía de cancionero, pero siempre en poemas de tono burlesco como, por ejemplo, en *Sobre un macho que compró de vn arcipreste* de Juan de Mena⁶³, *Por pasar el tiempo, en nombre de una mula*, *Razonamiento de vn roçin a vn paje* (en ambos la que habla es la mula), *A vna muleta del señor conde de Treuiño, su hermano*, de Gómez Manrique⁶⁴. Sin embargo, si quisiéramos ver en el poema un significado serio y dolorido, parece que habría de ser mucho más lógico el empleo del caballo para esta metáfora, pues al representar los instintos pasionales que agitan el pensamiento y simbolizar con su velocidad la fuerza del deseo, parece más normal emplearlo para referir la lucha entre la razón y el deseo, que parece ser el fondo que

⁵⁹ José María Azáceta, *op. cit.*, núms. 31 y 32 respectivamente.

⁶⁰ *Ibidem*, núm. 55.

⁶¹ Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana*, Madrid, Arco/Libros, 1987 (original, Madrid, 1922), vol. III, p. 53, núm. 1533.

⁶² *Ibidem*, núm. 91.

⁶³ Foulché Delbosc, *op. cit.*, núm. 48.

⁶⁴ *Ibidem*, núms. 382, 384 y 383 respectivamente.

subyace en este tipo de poesía amorosa⁶⁵. Así lo encontramos en un *Desafío de amor que hizo a su amiga* Juan Álvarez Gato⁶⁶, poema que incluye una estrofas que lo hacen muy semejante al de Huete:

Llevaré por condición
 un caballo de firmeza
 ensillado con pasión,
 y coraças d'afición,
 guarnescidas en tristeza:
 un capacete y bandera
 de fuerte metal forjados
 qu'es lealtad verdadera,
 memoria firme y entera,
 estofada con cuidados. (31-40)

Sin embargo, la mula, animal terco, fuerte y lento, de origen indiscutiblemente más bajo que el caballo, y cuya simbología aparece como más difusa al poder considerarlo desde la más clara encarnación del instinto sexual, al ser el animal constantemente en celo, hasta signo de humildad, paciencia y coraje, propio de los emblemas medievales⁶⁷, se convierte en un elemento más que contribuye a aumentar la ambigüedad del poema.

Pasando por último al *Memorial*, encontramos en él una *argumentatio*⁶⁸ basada en hechos reales del objeto en litigio, es decir, de la relación que existió entre galán y dama, mediante la cual intenta el amante convencer a la amada de que no lo olvide. A través de todos sus argumentos es de donde mejor podemos extraer la esencia de la relación amorosa que Huete nos presenta y que, por lo tanto, podemos aplicar a los otros poemas. El deseo de ser recordado es frecuente; lo vemos por ejemplo en las *Trobas de Gómez Manrique a vna dama que le preguntaba como le yua*:

o perfecta fermosura
 acordarseos de mí!

⁶⁵ Así veremos emplearlo a Calderón en varios de sus dramas; véase al respecto A. Valbuena Briones, «El simbolismo en el teatro de Calderón», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.

⁶⁶ José María Azáceta (ed.), *Poesía cancioneril*, ed. cit., núm. 8.

⁶⁷ Vid. al respecto Stith Thompson, *Motiv-Index of Folk Literature*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1966; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969; Nilda Giglielmi (ed.), *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Traducido por Marino Ayerra Redín y Nilda Giglielmi, Buenos Aires, EUDEBA, 1971; Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Ed. Siruela, 1986.

⁶⁸ Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3.^a reimpr., 1990, §§ 348-430.

M.^a ÁNGELES ERRAZU COLÁS

Recordaos, mi grand señora,
de mi que no vos oluido;
recordaos en qualquiera ora,
de mis males causadora,
de quand triste y dolorido⁶⁹;

en el poema del Marqués de Santillana que empieza:

Recuerdate de mi vida,
pues que viste
mi partir ele despedida
ser tan triste.

Recuerdate que padesco⁷⁰.

Pero el poema de Huete concretamente está construido en torno a una frase muy popular y que encontramos, por ejemplo, en el que empieza *Acordaos señora mia/que me tenéis cativado*⁷¹, en *Acordaos que morires/señora, por solo Dios*⁷², etc. Aunque la fuente más directa bien pudo haber sido, como ya indicaba House⁷³, el romance *Acordaos de quien se olvida*:

e acordaos de quien se oluida
por acordarse de vos
acorda que os hizo dios
para que me remedieys
e acorda que me teneys
catiuo en vuestra prission.
acordaos de la passion
que vos mesma me causays
acordaos que me matays
sin auello merecido
e acordá que vuestro oluido
ha de ser mi sepultura
acorda que mi ventura
esta puesta en vuestra mano
acordaos quan de temprano
me hecistes amador
acordaos del gran dolor
que me dan vuestros amores

⁶⁹ En Foulché Delbosc, *op. cit.*, vol. I, núm. 406.

⁷⁰ *Ibidem*, núm. 240.

⁷¹ En Julio Cejador y Frauca, *op. cit.*, vol. II, p. 11, núm. 1126.

⁷² *Ibidem*, vol. III, pp. 52-53, núm. 1532.

⁷³ Ralph E. House, *art. cit.*, nota 19.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

acordeys de los clamores
que yo siempre os embiado⁷⁴,

que glosó Francisco de Marquina, o también pudo serlo el romance original de éste último *Pues de amor fuisteis dotada*⁷⁵:

Pues de amor fuiste dotada,
Lumbre de mi corazón,
Acordáos de la pasión
Que me da vuestra beldad;
Acordáos que crueldad
Usastes siempre conmigo;
Acordáos que só enemigo
De mi mesmo por serviros;
Acordáos de los sospiros
Que os envió de dolor
Y acordáos que sois primor
De todas cuantas nascieron;
Acordáos que me prendieron
Vuestras gracias cuando os vi;
Acordáos que me vencí
De solamente miraros;
Acordáos que son muy claros
Mis dolores y gemidos;
Acordáos que conocidos
Mis servicios por vos son;
Acordáos del afición
En que poneis mis entrañas;
Acordáos de las extrañas
Pasiones que yo padezco;
Acordáos que ya merezco
Galardón por lo servido;
Acordáos que mi sentido
Me fallece en contemplaros;
Acordáos que por amaros
La muerte tengo por vida;
Acordáos, desconocida,
Del olvido que teneis;
Acordáos, pues conoceis,
que por vos vivo muriendo,
Acordáos, ya concediendo

⁷⁴ Reproduzco el romance eliminando la glosa que de él hizo Francisco de Marquina y que se encuentra publicada en un pliego suelto conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-3664). Al transcribirlo simplemente resuelvo las abreviaturas y reproduzco el signo tironiano como *e*.

⁷⁵ Este poema se encuentra en el pliego suelto a que hago referencia en la nota anterior, pero reproduzco aquí la versión de Durán, *Romancero general...*, núm. 1878.

A mi triste petición;
Acordáos que ya es razón
Que haya fin mi grave pena;
Acordáos que sois ajena
De mi, que siempre os serví;
Acordáos, pues es así,
Que nunca supe enojaros;
Acordáos de recordaros
De aquel que nunca os olvida;
Acordáos, pues sois cumplida,
De cualquiera perfición;
Acordáos, en conclusión,
A mi qu'estoy lamentando;
Así ceso, aquí esperando,
De vos la consolación.

Con respecto a *Acordaos de quien se olvida*, observamos que sus dos primeros versos son los mismos que Huete utiliza para cerrar su poema. También el esquema es muy parecido, pues en el original, salvo en dos ocasiones, se comienza en versos alternos con *acordaos*, *acordá* o *acordeis*, y Huete comienza todos los versos alternos con *acordaos* u *olvidaos*. En el poema de Marquina *Pues de amor fuisteis dotada*, también comienzan todos los versos alternos por *acordaos*, pero el tema aparece desarrollado con mayor brevedad y de forma más abstracta, ya que mientras Huete hace referencia a asuntos o situaciones más concretas que la dama debe recordar u olvidar, Marquina evoca sentimientos y pasiones.

También encontramos cierto parecido con la primera parte del poema de Jorge Manrique *Acordaos, por Dios, señora*⁷⁶:

Acordaos, por Dios, señora,
quanto ha que comence
vuestro seruicio,
como vn día ni vna ora
nunca dexo ni dexe
de tal officio;
acordaos de mis dolores,
acordaos de mis tormentos
que e sentido;
acordaos delos temores
y males y pensamientos
que e sufrido.

⁷⁶ En Foulché Delbosc, *op. cit.*, núm. 486.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

Acordaos como en presencia
me hallastes siempre firme
y muy leal;
acordaos como en ausencia
nunca pude arrepentirme
de mi mal;
acordaos como soy vuestro
sin jamas hauer pensado
ser ageno;
acordaos como no nuestro
el medio mal que e passado
por ser bueno.

Acordaos que no sentistes
en mi vida vna mudança
que hiziesse;
acordaos que no me distes
enla vuestra vna esperança
que biuiesse;
acordaos dela tristura
que yo siento por la vuestra
que mostrays;
acordaos ya por mesura
del dolor que en mi se muestra
y vos negays.
... ..

Ciertamente, el esquema de este último no responde al de versos alternos que comienzan por *Acordaos*, aunque podemos ver cierta similitud de contenido en algunos versos, que puede responder más bien al tópico que a la intención: ojos ciegos de llorar, secreto...; pero, como en el caso de Marquina, el poema es mucho más abstracto que el de Huete.

Por último, vemos que tanto en Manrique como en Marquina se deja una puerta abierta a la esperanza, al finalizar el poema pidiendo consuelo o correspondencia a la dama, mientras que Huete, al utilizar los versos

acordaos de quien se olvida
por acordarse de vos

como cierre, y no al principio del poema, ya no espera ser correspondido, sólo recordado, y esto siempre que aceptemos como interpretación de los mismos el que el poeta «se olvida» de sí mismo, y no de todo lo explicado anteriormente, en cuyo caso sería posible ver una lectura un tanto despectiva hacia la dama.

GLOSA

Glosa nueva sobre aquel romance que empieza: Gritos daba de pasión aquella reina troyana, sólo un pié en cada copla, hecha por Jaime de Güete conforme a las traducciones *que* hizieron Septimio Romano de Dicto Cretense y Cornelio Nepote de Dares Phrigio de la guerra troyana, con otras obras al fin del mesmo author.

Después de tantos estragos
tanta sangre derramada
tantos días haziagos
y tantos amargos tragos,
de Troya tan memorada⁷⁷, 5
pidiendo la sepultura
viéndose puesta en prission
con un manto de tristura
una dueña⁷⁸ sin ventura
Gritos daba de pasión⁷⁹. 10

Dos mil sospiros hechaba
para descansar sus daños,
su claro gesto arañaba
y con lágrimas lavaba
sus tristes tocas y paños; 15
en señal de su mal fuerte

⁷⁷ *Memorar*: Del latín MEMORARE, es voz culta que significa 'recordar'. En épocas anteriores era más utilizado el término vulgar *membrar*, sobre todo entre los siglos XII-XIV; aunque todavía lo registra Nebrija, Valdés considera que sólo lo utilizan los poetas. Alonso Fernández Palencia, ya utiliza exclusivamente la forma culta *memorar*, y es también la forma utilizada por Mena, aunque a lo largo del XVI seguiremos encontrando la forma vulgar, por ejemplo en Cervantes o Fray Luis de León.

⁷⁸ *Dueña*: «En lengua castellana antigua vale señora anciana biuda; agora sinifica comunmente las que sirven con tocas largas y mongiles, a diferencia de las donzellas» (Cov.). Con el sentido general de 'señora o mujer principal' lo encontramos, por ejemplo, en Fernández de Oviedo o Quevedo (Font.), y es el que utiliza Huete. Es voz antigua, recogida desde 1063, que fue variando o precisando su significado (Cor.). Un interesante catálogo de «dueñas» nos lo proporciona Ricardo del Arco, «La 'dueña' en la literatura española», en *Revista de Literatura*, III (1953), pp. 293-343.

⁷⁹ En la versión del romance que utiliza Salaya en su *Romance de la reina troyana glosado*, este verso aparece como «Triste estaba y muy penosa».

dexado el brocado y grana [1ar 2.^a col]
 vestida de baxa suerte
 llamando estaba a la muerte
 Aquella⁸⁰ reina troyana⁸¹. 20

Desde fuera está mirando
 con una congoxa estrema
 quál se va Troya quemando
 y los gritos escuchando
 de la gente que se quema, 25
 con tan triste gemecar⁸²
 qual suele traer la ola
 quando está furioso el mar,
 daba voces sin cessar
 Desque assí se vido sola. 30

¡O dolor *que* may⁸³ se aplaca!
 ¿qué haré sin hallar medio? [1av 1.^a col]
 ¡o inremediable taca⁸⁴!
 muger sin fuerças y flaca⁸⁵
 sin may esperar remedio, 35
 perdida honra y sentido,
 de todo el mundo ultrajada
 y mi reino destruido,
 de mis hijos y marido
 Viuda y desamparada. 40

⁸⁰ En la versión de Salaya, citada en nota 3, «aquesa reina».

⁸¹ Se refiere a Hécula, esposa de Príamo, rey de Troya. Este personaje debe de ser conocido en la literatura a los poetas trágicos, sobre todo a Eurípides. Ya en el siglo V, gracias al drama, se convierte en la imagen de la desolación.

⁸² *Gemecar*: 'gimotear', derivado de *gemir*, que en catalán se generalizó como «*gemegar*», en Valencia *gemecar* (por influencia de *gemec* 'gemido'), que se extiende también al aragonés (Cor.). Voz documentada desde el siglo XIV, en la actualidad *chemecar*, como vemos recogido en Andolz o Borao.

⁸³ *May*: 'nunca, jamás' (Andolz). No aparece recogido en *Aut.*, *Cor.*, *Cov.*, *Mol.* ni *DRAE*. Parece que se trata de una voz propiamente aragonesa, pues sólo la encontramos recogida en repertorios dialectales, como por ejemplo Andolz y Rohlfs. Curiosamente, en la edición de *La Tesorina* que se conservaba en Munich, este término siempre aparece corregido o traducido al castellano.

⁸⁴ *Taca*: «Lo mismo que mancha: es voz usada en Aragón, y Asturias» (*Aut.*). En el texto parece ajustarse más al sentido caballeresco, que no cabe duda que procede «del fr. ant. *tache*, que además de 'mancha' ha significado 'mancilla, tacha' figuradamente en todas las épocas del idioma (...). En forma autóctona *taca* 'mancha' y *tacar* 'manchar' se extienden hasta Aragón y Asturias» (Cor.).

⁸⁵ *Flaco*: «Lo que está débil y con poca fuerza (...). Enflaquecer, perder vigor y fuerças, deshacerse de carnes. Flaqueza, debilidad de miembros, poco ánimo» (Cov.). Descendiente semiculto del latín *FLACCUS*, es de uso frecuente en la Edad Media con el significado de 'sin fuerzas, débil', que parece ser el que más se ajusta a nuestro texto. Sin embargo, ya Nebrija lo recoge con el significado actual de 'magro, delgado' (Cor.).

Llora muertos en las lites
 sus hijos Héstor⁸⁶ y Euphemo⁸⁷
 y otros amargos rebites⁸⁸,
 Acmón, Antifho y Polites⁸⁹
 y al desdichado Trohemo⁹⁰, 45
 a Euandro y Piso⁹¹ mirava
 que en vengança de sus tuertos⁹²
 Achilles⁹³ los degollava

⁸⁶ Hestor N: Nestor H. Héctor, hijo de Príamo y Hécuba, era considerado como el más valiente de los troyanos.

⁸⁷ Euphemo: hijo de Príamo y Hécuba.

⁸⁸ Rebite: «Embida de nuevo sobre lo que el contrario embida» (Cov.). Embidar se refiere generalmente al juego, pero dice también Covarrubias: «Transfiérese a cierto modo de hablar de algunos que, sin pasarles por el pensamiento, está, combidando y rogando alguna cosa; y si el otro accede, hállanse cortos y burlados». Torres Naharro lo utiliza en varias ocasiones (*Seraphina*, IV, 180; *Tinellaria*, m. I, 340, y *Calamita*, III, 150); Gillet recoge el significado relacionado con el juego, pero añade: «Gomecio's exclamation of displeasure (1.179) was evidently caused by seeing that Lenicio had successfully countered Teodoro's blow (176), apparently with his feet (181). In Tin., V, 242, the term rebido is applied to drinking. The Academy has consistently ignored *rebidar*, *revidar*, *rebite*, even in its first dictionary» (III, 296). En Corominas no aparece ninguna referencia a este término, y en otros diccionarios hace siempre referencia al juego. En el texto parece sinónimo de 'suceso'.

⁸⁹ Polites: hijo de Príamo y Hécuba, muerto por Pirro. Cuando la diosa Iris quiso hablar a Príamo, tomó la figura de Polites.

⁹⁰ Dice House (*art. cit.*, nota 11) que las cinco líneas de esta estrofa están basadas en Dictis, libro II, cap. XLIII: *tum magna vis barbarorum trepida impeditaque inter se coesa extinctaque, in quis priami filiorum Antiphus et Polites, Pammon Mestorque atque Euphemus Troezenius dux egrogius Ciconum* (Meister ed. p. 46); «The readings GB ammon nestorque help establish the branch to which the text used by Güete must have belonged, but the *desdichado Trohemo* can be found neither here nor elsewhere. I imagine that the name came from a text corruption of the reading *Troezenius*. Some one of the early prints mentioned by Meister on p. xiii might clear up this point» (pp. 4-5). («Las lecturas GB ammon nestorque ayudan a establecer la rama de la cual el texto usado por Güete tuvo que haber pertenecido, pero el *desdichado Trohemo* no pudo ser encontrado aquí ni en otra parte. Yo imagino que el nombre viene de una corrupción del texto de la lectura *Troezenius*. Alguna de la primitivas ediciones mencionadas por Meister en p. xiii podría aclarar este punto»). Efectivamente, por la serie de nombres parece que fue de Dictis de donde Huete tomó la referencia, pues la mayor parte de ellos no aparecen en las obras medievales. En cuanto a otras fuentes, Apolodoro (III, 12, 5) dice que Príamo tuvo hasta 55 hijos, 47 varones y 8 hembras, de los cuales 14 lo eran también de Hécuba: Héctor, Paris, Creúsa, Laódice, Polixena, Casandra, Deifebo, Heleno, Pamón, Polites, Antifho, Hipónoo, Polidoro y Troilo; el número de varones es de 50 en Homero (*Iliada*, V, 224-246, y XXIV, 495 y sigs.), de los cuales 19 eran de Hécuba; pero estas fuentes resultan dudosas para su época.

⁹¹ No he podido encontrar ninguno de los dos nombres de este verso en otras obras ni en diccionarios históricos o mitológicos. Hemos de estar, por lo tanto, de acuerdo con House (*art. cit.*, nota 12), cuando se remonta a Dictis, libro III, cap. XIV, p. 69, línea 6: «*captus etiam Isus et Euander Priamidæ*»; y líneas 19-21: «*una etiam Priami filios ibique seorsum aliquantum a favilla iugulari jubet*». Para las variantes de Huete dice que deben verse las variantes *pesus G*, *peysus B* y *Pisus P*.

⁹² Tuerto: «El agravio y sin razón que se le haze a alguno (...). Deste término tuerto usan mucho las escrituras castellanas antiguas, y particularmente las leyes de Partida» (Cov.). Corominas documenta este término, derivado de *torcer* con el sentido de 'agravio, injusticia', en el *Poema del Cid*, *Libro de Aleixandre* y Berceo; también lo utilizan Cervantes y Quevedo (Font).

⁹³ Aquiles: hijo de la diosa Tetis y del mortal Peleo, participa por el bando griego en la guerra de Troya. Tras abandonar la lucha debido a una afrenta sufrida por parte de Agamenón, vuelve a ella al matar Héctor a su amigo Patroclo. Aquiles desafía a Héctor y lo mata, arrastrando su cadáver y entregándoselo posteriormente a Príamo a cambio de un buen rescate. Posteriormente morirá por una flecha lanzada por Paris.

y la triste rebentava
Por ver a sus hijos muertos. 50

Dándose mil golpes duros
lamentava en triste lloro
viendo con ojos oscuros⁹⁴
hecho pieças por los muros
al niñico Polidoro⁹⁵ 55

y al esforçado caudillo
Héctor, sin quien Troya es nada,
de sus mismas carnes trillo⁹⁶,
después, a fuego y cuchillo,
La ciudad toda assolada. 60

Con doloroso desseo
plañía su coraçón
a Corinto⁹⁷ y a Ydeo⁹⁸,
que por desastre muy feo
cayeron del Ilión⁹⁹. 65 [1av 2.^a col]
Hecha como salamandra¹⁰⁰
de fuego de amor rellena
llorava la triste chandra¹⁰¹

⁹⁴ *Escuro*: «Lo ofuscado y tenebroso» (Cov.). La forma *escuro* es la más frecuente en la Edad Media, aunque posteriormente se consideró como vulgar; ya algún autor antiguo, como Berceo o don Juan Manuel, utilizaba la grafía culta *oscuro*, que fue la más difundida a partir del Siglo de Oro (Cor.), y es la que aparece en Covarrubias; sin embargo Nebrija mantiene la forma *escuro*.

⁹⁵ *Polidoro*: hijo de Príamo y Hécuba.

⁹⁶ *Trillo*: «Tablón hecho de tres troços ensamblados uno con otro y ciertos agujeros, en los cuales se encajan unas piedrecitas agudas de pedernal, que son las que hazen el efecto en el trillar» (Cov.).

⁹⁷ *Corinto*: no he encontrado referencias a este nombre sino como una de las ciudades más importantes del mundo griego, significado que no viene al caso en el verso.

⁹⁸ *Ydeo*: responde este nombre a varios héroes: un hijo de Príamo, un hijo de Paris y Helena... Por el contexto tanto *Corinto* como *Ydeo*, son héroes troyanos, sean quienes sean sus progenitores.

⁹⁹ *Ilión*: alcázar de Troya.

¹⁰⁰ La salamandra es uno de los animales que más frecuentemente se han utilizado con valor simbólico. Aparece tanto en textos como en bestiarios medievales, y su principal característica es que el fuego no puede dañarla, es más, ella puede apagar el fuego o vivir en él como el pez en el agua. Esta simbología tiene su interpretación cristiana: «Está escrito: 'Cuando atraveses el fuego, la llama no te quemará'» (Is., 43, 2); «Y si la salamadra extingue el fuego por su propia virtud, ¿no deberían los justos apagar mucho más el fuego mediante su propia virtud divina, cuando detuvieron las fauces de los leones, del mismo modo que los tres hombres arrojados a la tremenda hoguera no sufrieron mal alguno y apagaron efectivamente el fuego?» (*El fisiólogo. Bestiario medieval*. Introducción y notas de Nilda Giglielmi. Traducido por Marino Ayerra Redín y Nilda Giglielmi, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 83; Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Ed. Siruela, 1986, pp. 127-131).

¹⁰¹ *Chandra*: parece ser voz de origen vasco, proveniente de *etxea andrea*, que significa 'señora de la casa'. Con el tiempo fue variando su significado para convertirse en 'vaga, holgazana', sentido con el cual aparece recogida por Andolz. Con su significado etimológico no la hemos podido documentar.

Andrómaca¹⁰² y a Cassandra¹⁰³
y a la linda Polixena¹⁰⁴. 70

Ésta es aquélla que ató
con su vista en ciego ñudo¹⁰⁵
aquél¹⁰⁶ que a tantos mató;
ésta aquélla que venció
a quién nadi vencer pudo; 75
ésta, que pues en la vida
no pudo ser dél gozada,
fue por su beldad crecida
seyendo¹⁰⁷ de sí homicida
En el templo degollada. 80

La llaga, señal y mella
que en él hizo su figura,
pagaron¹⁰⁸ bien su querella,
pues con viva sangre della
se pintó su sepultura. 85
Él, por ella muy fiel,
murió por manos ceviles¹⁰⁹,
y ella en su tumba dossel,
por una mano cruel,
Sobre el sepulcro de Archiles. 90

¹⁰² *Andromaca*: esposa de Héctor, espera su vuelta desde los muros de Troya. Cautiva, es conducida al Épiro por Pirro.

¹⁰³ *Cassandra*: hija de Hécuba y Príamo, predijo que Paris causaría la perdición de Troya. Al caer la ciudad, le correspondió a Agamenón en el reparto.

¹⁰⁴ *Polixena*: hija de Hécuba y Príamo. Al salir de los muros de la ciudad junto con su hermano Troilo, fueron emboscados por Aquiles; Troilo murió, pero ella pudo huir. Posteriormente, al ser tomada Troya, fue sacrificada según unos, por orden de Pirro, y según otros, por todos los jefes griegos. House (*art. cit.*, nota 13) hace referencia a Dictis, libro V, cap. XIII.

¹⁰⁵ *Ñudo ciego*: «El que es difícil de desatar, que se llama en latín *nodus gordius*» (Cov.).

¹⁰⁶ Se refiere a Aquiles que, ciegamente enamorado de Policena, envió una carta a Hécuba solicitando su mano.

¹⁰⁷ La utilización de la forma arcaica 'seyendo' se debe en este verso a una necesidad métrica, y no al uso habitual de Jaime de Huete.

¹⁰⁸ *Pagaron*: pagaros *N, H*. Parece errata que corrijo por concordancia con el sujeto. *Pagar*: «Es dar uno a otro lo que le deve» (Cov.) Es de uso común en todos los romances, que desde su origen le dieron el significado de 'contentar, satisfacer'; en el sentido de satisfacer al acreedor significó finalmente 'pagar una cantidad'; ambos usos están documentados ya desde el *Cid* (Cor.).

¹⁰⁹ *Cevil*: «El hombre apocado y miserable» (Cov.). Este significado se mantuvo hasta el siglo XVII, aunque coexistiendo con el de 'propio del ciudadano', 'político', e incluso como opuesto a 'militar'. Es un cultismo derivado del latín CIVIS, pero su uso frecuente en esta época es vulgarizado por el cambio de timbre de la vocal, y así lo vemos, por ejemplo, en Covarrubias en su forma. En este verso el adjetivo hace referencia a Paris, considerado como el menos valiente de los troyanos, que fue quien mató a Aquiles con una flecha.

- El hijo¹¹⁰, mal vengador,
 en quien no cabe disculpa,
 con el puñal de furor
 no pudiendo al mal echor
 mató la dama sin culpa; 95
 de un cendal¹¹¹ cubierto el gesto
 por no morir alterada,
 dixo: «Hazed señor el resto¹¹²», [2ar 1.^a col]
 con gana de verse presto
 Por Pyrro¹¹³ sacrificada. 100
- Aquel blanco cuerpo herbiendo
 tan biva sangre manava,
 que por do se iba vertiendo
 iba a todos pareciendo
 púrpura quanto tocava; 105
 y al último respirar,
 ya con boz débil y triste,
 esforçándose adablar
 dixo a Pyrro con llorar:
 «¡O traidor, cómo podistes!» 110
- Acabóse juntamente
 la su vista con su habla;
 quedó hyerto el asistente¹¹⁴,
 como aquél que incautamente
 súbitamente se entabla¹¹⁵. 115

¹¹⁰ Se refiere a Neoptólemo, hijo de Aquiles, también llamado Pirro.

¹¹¹ *Cendal*: «Tela de seda muy delgada, o de otra tela de lino muy sutil» (Cov.). Voz de origen incierto, está documentada desde el *Cid* (Cor.), y todavía la encontramos utilizada por Cervantes y Lope de Vega (Font.)

¹¹² *Resto H*: erost *N*. Modificamos el original según el criterio de House, pues encontramos en él una clara alteración del orden de las letras debida a un error de impresión. La reordenación como *resto* parece la más lógica, teniendo en cuenta tanto el significado como la rima.

¹¹³ *Pyrro*: hijo de Aquiles y de Ifigenia, fue conducido por Ulises al sitio de Troya al haber sido predicho por un adivino que sin su presencia y la de Filoctetes la empresa de los griegos fracasaría. Tomó el nombre de Neoptólemo (joven guerrero), y se mostró digno de su padre en la lucha y en el consejo. Mató a Príamo ante el altar de Júpiter, sacrificó a Polixena y poseyó a Andrómaca, al tocarle en suerte en el reparto de prisioneros.

¹¹⁴ *Asistente*: «El que asiste, o está presente en algún acto o función...» (*Aut.*). Puede tener el sentido de 'corregidor', como aparece en Quevedo o Cervantes (Font.). Derivado de *asistir*, es voz de origen culto, del latín ASSISTERE, que significa 'pararse junto a (un lugar)'; Corominas documenta *asistir* en la segunda mitad del XVI, en Fray Luis de Granada, Fray Luis de León o Hurtado de Mendoza, y no acepta el ejemplo que Cuervo (*Diccionario*, I, 710-713) data en el siglo XV, retrasándolo hasta el XVII.

¹¹⁵ *Entablar*: «Propiamente se dize del juego de axedrez, quando al principio se ponen en sus lugares devidos las pieças, en las casas del tablero; y esto es disponerse para la pelea y contienda del juego» (Cov.). Voz antigua, documentada ya en Berceo (Cor.).

Repintiéndose de veras
de aquella tan feca hazaña,
dixo: «¡O manos lastimeras!
¡O Pyrro que no debieras
En muger vengar tu saña!». 120

Desque¹¹⁶ la madre matrona
la hija vido spirando
tan altos gritos entona
como suele la leona
sus hijos vivificando, 125
diziendo: «¡Verdugo fiero!
¿Cómo di contra natura?
Para ablandarte primero
essas entrañas de azero
¿No bastó su fermosura? 130

Pues si tu padre viviera [2ar 2.^a col]
no sólo no¹¹⁷ le enojara,
mas, si ella se lo dixera,
quatro mil muertes muriera
por sólo verle la cara; 135
y si bien pensado hobieras
muerte tan mal empleada
a ti mesmo te hirieras,
antes que a ella pusieras
Contra tu cruel espada. 140

Y si tu ira rabiosa
en muger vengar quisieras¹¹⁸,
en esta vieja canosa
que en *virgen* joven y hermosa
mejor empleada fuera. 145
¿Qué haré pues? ¡ay dolor!
Tot malorum suma plector.

¹¹⁶ *Desque*: cuando. Es considerada voz incorrecta por parte de Valdés, quien dice: «Algunos scriven *desque* por *quando*, diziendo *desque vais* por *quando vais*, pero es mal hablar» (Valdés, p. 155).

¹¹⁷ Este segundo *no*, necesario para la conservación del octosílabo, contradice el significado que parecería ser el lógico en el contexto en que se encuentra.

¹¹⁸ *quisieras*: quisiera *N, H*; corrijo la falta de concordancia por considerarla error del copista.

Y mirando al derredor
dixo con ojos de amor:
¿Qués de Paris?¹¹⁹ ¿Qués de Héctor? 150

Ay hijo triste Alexandro¹²⁰
¡quán bien profetó mi sueño!
que ni bueltas de Meandro¹²¹,
ni el ser enflechar¹²² Therpandro¹²³,
no hos sacan de *vuestro* empeño». 155
Los ojos puestos al cielo,
dize con voz alterada:
¿Qués de aquel hijo novelo¹²⁴,
Paris, mi bien y consuelo?
¿Qués de la¹²⁵ su enamorada? 160

A Príamo¹²⁶ muerto otea
y mil sospiros hechando
la viril Pantasilea¹²⁷,
que en la más fuerte pelea [2av 1.^a col]
rastró Archiles vatallando, 165
en alta lamentación
dize con dolor muy nuebo¹²⁸:
«¿Mis tantos hijos, do son?

¹¹⁹ *Paris*: hijo de Hécuba y Príamo, y causante de la guerra de Troya al raptar a Helena, esposa de Menelao.

¹²⁰ *Alexandro*: hijo de Príamo y Hécuba. Al nacer se predijo que sería la causa de la destrucción de Troya, por lo que se ordenó que lo matasen. El escudero encargado de hacerlo, al ver reír al pequeño, lo abandonó en el monte, donde fue encontrado por un pastor del rey Tántalo. Tras el juicio de la manzana y su reconocimiento como hijo de Príamo, fue llamado Paris.

¹²¹ *Meandro*: dios del río homónimo en Asia Menor.

¹²² *Flechar*: «Flechar el arco, estirarle para tirar la flecha» (Cov.). Metafóricamente se dice de las cosas no materiales que molestan y hieren vivamente (Aut.). Derivado de *flecha*, de origen incierto; en Nebrija *frechar*; con *fl-* en Mariana o Lope (Cor.).

¹²³ *Therpandro*: hijo de Polinices y Argia, participa en la guerra de Troya. Existen varias tradiciones con respecto a él, pero según Virgilio figuró entre los héroes que entraron en el caballo. Coincidió con House en no ver claro el significado de este verso.

¹²⁴ *Novel*: «*Novel*. adj. de una term. Nuevo, principiante o sin experiencia en las cosas...» (Aut.). «Extranjerismos. *Novel*, Berceo; *novell*, *Apol.*, 641d, del cat. *novell* 'nuevo', 'novel' (en colaboración con el galorrománico)» (Cor.).

¹²⁵ No es usual en Jaime de Huete encontrar la forma arcaica de utilización del artículo tras la preposición, aunque puede aparecer en ocasiones como ésta para facilitar el octosílabo.

¹²⁶ *Príamo*: rey de Troya, esposo de Hécuba.

¹²⁷ *Pantasilea*: reina de las amazonas. Conociendo de oídas las hazañas de Héctor, se dirigió a Troya con sus amazonas, pero al llegar allí y encontrarlo muerto decidió luchar contra los griegos. Fue muerta por Pirro. Según las *Summas* (título CLVII, p. 254), su cuerpo quedó en manos de los griegos, quienes la despedazaron y arrojaron a un río, donde permaneció veinte días.

¹²⁸ nuebo *N*: neubo *H*.

¿Qués de Heleno¹²⁹ y Echión¹³⁰?
 ¿Qués del fermoso Deifebo¹³¹? 170

¿Por qué hijo no ordenastes
 morir yo con vuestro padre?
 ¿Por qué, dezid, me dexastes?
 ¿Por qué con vos no llebastes
 a vuestra cuitada¹³² madre? 175

No sé cómo no rebiento
 siendo reina, ser esclava,
 y viendo en mi acatamiento
 tendido, muerto y sangriento,
 El hijo que más amava». 180

El gesto muy demudado,
 con lágrimas no sotiles,
 plañía al tan esforçado,
 del cavallo atropelado¹³³
 y al fin muerto por Archiles, 185
 pidiendo con gran porfía¹³⁴,
 puesta ya la vida en hilo¹³⁵
 con mil sollozcos dezía:

¹²⁹ *Heleno*: hijo de Príamo y Hécuba. Hermano gemelo de Casandra, compartía con ella el don de la profecía. Parece que no murió en la guerra, pero existen tradiciones encontradas.

¹³⁰ *Echión*: no he encontrado ninguna referencia a este nombre. Dice House al respecto: «No name similar to Echion is found in the Dictys. The line is short. Probably an error for Echemmon caused by omitting mark over preceding vowel used to indicate an *m*. Cf. Dictys, Book IV, chap. vii, in *ea pugna Priami filiorum Aretus et Echemmon ab Ulixie interfecti*» (art. cit., p. 6, n. 16) («Ningún nombre similar a Echión se encuentra en el Dictis. El verso es corto. Probablemente un error por Echemmon causado por la omisión de la marca sobre la vocal precedente usada para indicar una *m*»).

¹³¹ *Deifebo*: hijo de Príamo y Hécuba, y hermano predilecto de Héctor. Combatiendo Héctor y Aquiles, Atenea adopta la figura de Deifebo y engaña a Héctor incitándole a resistir, lo que causa su perdición. Al morir París obtiene la mano de Helena, en competición con su hermano Heleno. Al caer Troya, Ulises y Menelao atacan su casa, y Menelao lo mata y mutila.

¹³² *Cuitada*: 'afligida', de *cuita*, «aflicción y trabajo, necesidad extrema de lamento y ansia» (Cov.). Valdés la considera voz antigua y dice que ya «en lugar de *cuita* dezimos *fatiga*» (p. 154).

¹³³ *Atropelado*: derivado de *atropellar*: «Derribar con los pechos del cavallo que va de tropel» (Cov.). Esta voz se encuentra ya en el *Amadís* y en varios textos del siglo XV, aunque no aparece recogida en vocabularios de esta época. «Para explicar la *-ll-* podría pensarse en derivar del cat. *atropellar* 'precipitar', 'atropellar' (...); lo más probable es que en cast. se tomara directamente del oc. ant. *s'atropelar* 'reunirse en masa', por el sentimiento de la correspondencia fonética oc. *-elar* = cast. *-ellar*...» (Cor.).

¹³⁴ *Porfía*: «Una instancia y ahínco en defender alguno su opinión o constancia en continuar alguna pretensión (...), porque la mucha confianza es la que haze instancia en porfiar» (Cov.). Descendiente semiculto de PERFIDIA 'mala fe', es utilizado frecuentemente durante la Edad Media como 'obstinación', como podemos ver ya en Berceo (Cor.). Puede significar también 'contienda de palabras' (Cejador), de donde *porfiar* sería 'pelear verbalmente'.

¹³⁵ *Hilo de la vida*: «Espresión metaphórica, con que se significa la unión del alma, y cuerpo, en virtud de la cual dura, y se mantiene sucesivamente» (Aut.).

«Troyana cavallería ¿Qués de mi fijo Troflo ^{136?} »	190
Aquél de más tiernos años, cuchilo de mis entrañas, suma de todos mis daños, (¡ay, que mis males estraños me renueban sus hazañas!)	195
aquél que a mi defunción por consuelo me quedaba, alibio de mi pasión, de mis secretos rincón	[2av 2. ^a col]
El que consejos me daba».	200

fin.

SEÑORA

A una señora que *quexándose* en su presencia, ella le pidió *qué* era lo *que* sentía.

Mi sentido sentimiento,
sin sentir¹³⁷ lo que sentía,
sintió mi mucho tormento
sintió el descontentamiento
que muy contento vivía. 5
Sintiendo sin ser sentido
de quien sentir me ha dexado
dexándome por rendido,

¹³⁶ *Troylo*: hijo de Hécuba y Príamo, muerto por Aquiles en una emboscada.

¹³⁷ *Sentir*: es palabra con varios significados, los cuales van a servir para el juego de palabras que se desarrolla en el poema. «Notorio es a todos llamar cinco sentidos corporales: la vista, el oído, el gusto, el odorato y el tacto; y muchas veces sentir se pone por entender, como dezir: Yo siento esto assí, yo lo entiendo assí. Sentimiento, el acto de sentir, y algunas veces demostración de descontento» (Cov.). Las principales acepciones modernas: 'percibir por los sentidos', 'darse cuenta', 'pensar, opinar', son comunes a todos los romances, y aparecen ya en Berceo o Juan Ruiz. Una innovación en castellano y portugués viene dada por la acepción de 'lamentar, tener por dolorosa y mala una cosa', que ya se documenta en el *Guzmán de Alfarache* (1599); también fue común en castellano la especialización de *sentir* como 'oír', que aparece en la gran mayoría de textos clásicos (Cor.)

rendiéndome por perdido, perdiéndome ha ganado.	10	
Mil dudas traigo conmigo; ya quiero, ya no consiento; hablo, callo, huyo, sigo, siento tanto quanto digo y no digo quanto siento.	15	
Siento que siente el sentir, mas yo no siento que siento, que mi penado vivir mortiguó con el sufrir el sentir del sentimiento.	20	
Perdiéndome me gané, ganándome me perdí, vivo me mortifiqué, muerto me vivifiqué ¹³⁸ siendo vencido vencí,	25	[3ar 1. ^a col]
vencí vencido seyendo ¹³⁹ , vencí sin llevar victoria, vencí mis males sufriendo, vencí mis queexas cubriendo, vencime an vuestra memoria.	30	
Aquesta vida passando passo lo que veis muriendo muero como veis penando, peno como veis llorando, lloro como veis riendo,	35	
río sin riso ¹⁴⁰ gustar ¹⁴¹ ,		

¹³⁸ *Vivificar*: Voz culta derivada de VIVIFICARE, que significa 'dar vida', 'confortar'; no aparece recogida por Covarrubias, pero ya está documentada desde 1440 (Cor.).

¹³⁹ La utilización de la forma arcaica *seyendo* se debe en este verso a una necesidad métrica, y no al uso habitual de Jaime de Huete.

¹⁴⁰ *Riso*: forma antigua de *risa*, del latín RISUS, -US, aparece documentada en Berceo, Juan Ruiz, etc., pero no aparece recogida en Covarrubias ni Autoridades; se conserva todavía esta forma en Aragón y Murcia. Es verosímil que *risa* fuese el plural colectivo de *riso* (Cor.).

¹⁴¹ *Gustar*: «Es llevar alguna cosa a la boca, en forma que la lengua y el sentido de gustar perciba el sabor dulce o amargo (...). También se toma algunas veces por tener satisfacción de una cosa y recrearse en ella...» (Cov.). El moderno *gustar* intransitivo, con sujeto de la cosa que agrada, no está documentado hasta *Autoridades* y, desde luego, su sentido no corresponde al del texto (Cor.). Nuevamente encontramos, en los versos 36-37, el juego con las dos acepciones.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

gusto sin ensabrosarme ¹⁴² ensabrósome en amar, amo a quien me ha de matar, mátome sin may matarme.	40
Aquesta pena que peno, aquesta pasión que passo, el agenaar ¹⁴³ que me ageno, el condenar que condeno, mi vivir de vivir lasso ¹⁴⁴ por poder irse esforçando, reforçando por forçarse, en secreto publicando y en lo público callando se han callado sin callarse.	45 50
Lo que quiero <i>que</i> queráis es queráis querer quererme, aunque espero que esperáys que desesperar veáis a quien véis sin nunca verme; y si queda entre los dos <i>campo</i> abierto ¹⁴⁵ en lo <i>que</i> nuestro ruego a vos, suplico a Dios, quedéis por tan mía vos quanto yo quedo por vuestro.	55 60

[3ar 2.^a col]

fin.

¹⁴² *Ensabrosar* 'saborear', 'darse gusto'. Parece derivado de SAPORICARE, pero el término como tal no hemos podido encontrarlo documentado en ninguno de los diccionarios, glosarios ni textos consultados.

¹⁴³ *Agenarse*: lo mismo que *enajenarse*, «vale asimismo privarse del uso de la razón, alterandose è inquietandose de suerte, que ni repara en lo que dice y hace, ni al parecer es dueño de sus propias acciones», pero es voz anticuada (*Aut.*).

¹⁴⁴ *Lasso* 'cansado, desfallecido y falta de fuerzas' (DRAE). Ya a finales del XV «debía de ser voz anticuada. Falta en Nebrija y es raro y cultista en el Siglo de Oro» (Cor.). No aparece recogida esta voz en Covarrubias, *Autoridades* ni en otros glosarios o textos de la época.

¹⁴⁵ *Campo abierto*: «Se llama metafóricamente al asunto o materia que hay para pensar, escribir, hablar y recelar» (*Aut.*).

DESPEDIMIENTO

Un despedimiento a una señora.

Adiós, adiós, mi señora
 que ya de partida estoy
 adiós, adiós burladora ¹⁴⁶
 adiós ingrata, traidora,
 adiós, adiós, que me voy, 5
 adiós, adiós, que me parto;
 a la muerte a rienda suelta ¹⁴⁷
 y estando de vivir harto ¹⁴⁸,
 comigo mesmo me parto
 ¿de cuándo será mi buelta? 10

Voyme quedando con vos,
 quedáishos yendo comigo
 porque así lo ordenó Dios,
 que aunque son los cuerpos dos
 sola una alma es como digo ¹⁴⁹; 15
 pártome de tal manera
 que mis entrañas se parten,
 y mi fe ¹⁵⁰ muy verdadera
 y vuestra esquivéz tan fiera
 estrechamente departen ¹⁵¹. 20

¹⁴⁶ *Burlador*: «El engañador, mentiroso, fementido, perjudicial» (Cov.). Es voz recogida desde el siglo XV, en el *Cancionero de Baena* (Cor.). Sobre la voz *burla* y sus derivados, véase el libro de Monique Joly, *La bourle et son interpretation*, Lille, Atelier National de Reproduction de Thèses, 1982, especialmente pp. 41-330, donde aparece un amplio glosario de significados y usos de este término durante los siglos XVI y XVII.

¹⁴⁷ *A rienda suelta*: «Con violencia o celeridad» (DRAE). «Metafóricamente sin sujeción y con toda libertad» (*Aut.*).

¹⁴⁸ harto: harta *N, H*; modifíco las ediciones anteriores teniendo en cuenta tanto la concordancia en género con el sujeto como la rima.

¹⁴⁹ La imagen del alma que queda con la amada en el momento de la partida es muy conocida en esta época. La vemos, por ejemplo, en una *Partida* de Soria, que comienza: *Mi alma con vos quedo, / que el cuerpo fue ell apartado...* (Foulché, 508, p. 259); en el Comendador Escrivá: *mas aunque vo despedido queda el alma aquí tan firme / que no parto por partido ...* (Azáceta, 32).

¹⁵⁰ *Fe*: «Tiene diversas acepciones. Algunas veces vale promesa (...); otras fidelidad (...); otras vale credulidad (...); otras conciencia (...). Otras testimonio auténtico (...). Otras esperanza o credencia» (Cov.). El término está documentado desde los orígenes del idioma; lo encontramos, por ejemplo, en el *Cid* (Cor.).

¹⁵¹ *Departir*: «Es razonar, quando uno pregunta y otro responde; pero quando uno se lo habla todo no departe, porque no da parte. También significa altercar» (Cov.). Con esta acepción ya aparece documentado en el *Cid*.

Y pues sois la causadora
 de mi pena y desatino
 quiero daros cuenta agora,
 haziéndohos saber señora
 lo que llevo de camino ¹⁵²: 25
 una mula ¹⁵³ muy andante ¹⁵⁴
 la qual es mi voluntad,
 que quanto más va adelante
 se halla con mi semblante ¹⁵⁵ [3av 1.^a col]
 más lexos de la ciudad. 30

Es el Freno ¹⁵⁶ de paciencia
 que tuvo mi coraçón
 y las Riendas ¹⁵⁷ de abstinencia,
 que guiando la prudencia
 no cay en desesperación ¹⁵⁸. 35
 Porque todo se comprenda
 el scote desta falsa ¹⁵⁹,
 quiero que por falsa rienda
 la mi esperançã se entienda,
 pues al fin salió tan falsa. 40

¹⁵² La descripción de todo lo que lleva el amante en su partida nos recuerda a la que encontramos en el *Desafío de amor que hizo a su amiga* Juan Álvarez Gato, donde se nos describe un combate de amores, y todo el aparejo que el amante lleva consigo:

Llevaré por condición
 un caballo de firmeza
 ensillado con pasión,
 y coraçã d'afición
 guarnescidas en tristeza.

¹⁵³ Rara vez aparece la mula en la poesía de cancionero, si no es en sentido satírico. Así, por ejemplo, la encontramos en el poema de Juan de Mena, *Sobre un macho que compró de vn arcipreste* (en Foulché Delbosc, núm. 48), el de Gómez Manrique, *Por pasar tiempo, en nombre de una mula* (en Foulché Delbosc, núm. 382; también del mismo autor, los núms. 383 y 384).

¹⁵⁴ *Andante*: «El que anda vaga e inutilmente» (*Aut.*), «Andante, término de libro de cavallerias, vale tanto como cavallero que anda por el mundo buscando aventuras» (*Cov.*).

¹⁵⁵ *Semblante*: «El modo en que mostramos en el rostro alegría o tristeza, saña, temor o otro qualquier accidente» (*Cov.*). Por extensión se utiliza sobre todo como 'rostro, aspecto de la cara'. Tanto *semblar* como su participio *semblante* parecen tomados del catalán *semblar* y *semblant*, procedentes, a su vez, del latín tardío *SIMILARE* 'parecer' (*Cor.*).

¹⁵⁶ Con mayúscula en el original.

¹⁵⁷ También con mayúscula en el original.

¹⁵⁸ *Desperación*: con esta forma no aparece en Covarrubias, pero sí en Nebrija, quien admite tanto *desperación* como *desesperación*, siendo de más evidente origen culto la primera variante que, como indica Nebrija, viene de *DESPERATIO*, -ONIS.

¹⁵⁹ No acabo de comprender el significado del verso.

El¹⁶⁰ petral¹⁶¹ muy apretado
 y las cinchas¹⁶² son congoxa,
 que quanto más os he amado
 la pasión de mi cuidado
 se a mostrado menos floxa; 45
 las cabeçadas¹⁶³, cuidados,
 lazadas¹⁶⁴ con mil enojos
 los ojales¹⁶⁵ atapados
 sino solos dos horados¹⁶⁶
 por donde veen los ojos. 50

Es la silla de tristura
 causada de mi pasión
 y en una medalla¹⁶⁷ oscura
 grabada vuestra figura
 puesta encima del arzón¹⁶⁸, 55
 porque pueda caminando
 sin en otro me ocupar
 iros siempre contemplando
 mis males desmenuzando
 y llorando descansar. 60

Arretrancas¹⁶⁹ son mis ruegos [3av 2.^a col]

¹⁶⁰ El N: E H.

¹⁶¹ *Petral*: «La correa que ciñe el pecho del cavallo y se ase a la silla, *a pectore*, porque le toma el pecho» (Cov.). Posteriormente pasó a decirse *pretal*, y así aparece, por ejemplo, en *El Quijote*. La forma antigua se mantiene todavía en algún pueblo del Alto Aragón.

¹⁶² *Cinchas*: «El listón ancho de cáñamo, lana o esparto, con que se aprieta y asegura la silla, o la alvarda de la cavaladura» (Cov.).

¹⁶³ *Cabeçadas*: «Las guarniciones que ponen al cavallo o a la mula en la cabeça» (Cov.).

¹⁶⁴ *Lazar*: derivado de *lazo*, no hemos podido encontrarlo con la forma *lazar* en diccionarios ni en textos de la época, sino como *enlazar*, «travar una cosa con otra con lazos, o meter en el lazo» (Cov.).

¹⁶⁵ *Ojales*: en el texto parece que tiene el sentido de 'ojos', o quizá se refiera a alguna parte de la cabezada, pero no hemos podido encontrar ninguno de estos significados en textos ni diccionarios, únicamente el de «abertura de la ropa donde prende el botón» (Cov.).

¹⁶⁶ *Horados*: «Agugero que passa de una parte a otra alguna cosa...» (Cov.). Fue una voz muy frecuente en la Edad Media, pero pronto cambió su significado por el de 'escondrijo, cavidad subterránea, madriguera', e incluso la vemos en el Siglo de Oro como 'calabozo'. Como sustantivo desapareció pronto, y prueba de ello es que ya no aparece registrado por Alonso Fernández de Palencia ni por Nebrija (Cor.). En el texto aparece con su significado original.

¹⁶⁷ *medalla*: medalsa N, H. Corrijo por parecerme un error de impresión, ya que no aparece recogida en ninguna parte la forma *medalsa* y ajustándome al sentido que tiene en el texto: «La efigie del emperador, rey, principe o persona notable que aya merecido quedar su figura y nombre estampado en metal» (Cov.). Con este sentido es un italianismo que aparece recogido desde principios del XVI; lo vemos en F. Delicado (1524), Boscán (1534), etc. (Cor.).

¹⁶⁸ *Arzón*: *arzones*, «trasero y delantero en la silla (de montar)» (Cov.).

¹⁶⁹ *Arretrancas*: *retranca*, «correa ancha que se pone a las bestias, en lugar de grupera y ataharre» (Aut.). No aparece recogido por Nebrija, ni Covarrubias. Corominas considera que no se conoce suficientemente este objeto; la primera documentación del término la localiza en 1403, en un inventario aragonés, y, por la misma fecha, en el *Cancionero de Baena*; como *arretranca* aparece en la misma

que oír quesistes jamás,
 los cuales, quanto más ciegos
 mostravan sus dessorriegos¹⁷⁰, 65
 más los hechabais atrás;
 las aciones¹⁷¹ mis tormentos,
 pues que dellos van colgando,
 porque *vuestros* cumplimientos¹⁷²
 mandaron mis pensamientos 70
 que muriessen desseando.

Mas llevo una barjoleta¹⁷³
 toda llena de escarmiento,
 porque otra vez yo no meta
 mi libertad tan¹⁷⁴ subjecta 75
 con tan poco fundamento;
 traire más para mi adreço¹⁷⁵
 devisados¹⁷⁶ los vestidos

época en el glosario de Palacio y Cuervo lo cita en un inventario de 1471 procedente de Castilla, Andalucía o León.

¹⁷⁰ En Corominas aparece como derivado de 'sosegar', o mejor de 'asosegar', pero Huete, al utilizar la negación con *des-*, elimina la *-a-*, quizá por un deseo de hipercorrección. Esta forma como tal no aparece documentada. No la recoge Covarrubias.

¹⁷¹ *Ación*: «La correa de donde cuelga el estrivo, quasi asión, porque va asida a la barrena de la silla del caballo» (Cov.). Voz de origen árabe, está documentada desde el siglo XV, en *Amadís*, donde aparece como *ación* y *arción*.

¹⁷² *Cumplimiento*: «Cortesía de palabras, que el otro dixo ser cumpro y miento» (Cov.). Más adecuado en el texto parece el significado de 'conveniencia', que sería el que tendría como derivado de *cumpli* 'convenir, interesar', que es el que le da Nebrija y que encontramos, por ejemplo, en el *Lazarillo*. Con el sentido de 'abundancia', Corominas lo localiza ya en Berceo, pero con el de 'cortesía de palabras' u 'oferta que se hace por pura urbanidad o ceremonia' (DRAE), que es el que tiene en nuestro texto, retrasa la documentación hasta principios del XVII, con Góngora.

¹⁷³ *Barjoleta*: *barjuleta*, «corrompido de bursuleta, *a bursa*, por bolsa. La barjuleta no frunce con cerradillos la boca, sino cúbrese con una antepuertilla» (Cov.). Con este mismo sentido 'bolsa grande de cuero o lienzo', y también con la forma *barjuleta*, lo localiza Fontecha en Cristóbal de Castillejo, en *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, y *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Fray Antonio de Guevara. Corominas señala que es un diminutivo de *barjola*, que en castellano tiene la significación de 'buche, vientre'; con la acepción citada, que es la más adecuada para el texto que tratamos, es forma muy viva en Cataluña, y con la forma *barjoleta* dice que aparece ya en el *Fuero de Valencia* en el siglo XIII.

¹⁷⁴ *tan*: tan (tan) *H*: tan tan *N*. Elimino la repetición de *tán*, pues parece un error del impresor, ya que no añade significado alguno y sin embargo rompe el octosílabo.

¹⁷⁵ *Adreço*: *aderezo*, «adorno, compostura» (Cov.), «5. Arreos para el ornato y manejo del caballo» (DRAE). Las formas contractas *adrezar*, *adrezco*, fueron muy frecuentes, según Corominas, tanto en los textos orientales como en los antiguos y clásicos como *La Celestina* y *El Buscón*.

¹⁷⁶ *Devisar*: encontramos varios significados, particularmente dos de ellos aceptables en el contexto en que se encuentra el término, pero que de elegir uno u otro varía considerablemente el significado del verso. En Covarrubias lo encontramos como *divisar*, «ver de lexos alguna cosa (...). Devisa, la seña que trae el cavallero para ser devisado y conocido entre los demás, o la que va pintada o bordada en la bandera»; si lo tomamos con el significado de 'divisa', estos versos significarían que su divisa es su atadura, ese amor con el que tropieza. En sentido etimológico, y antiguamente, significaba también 'dividir, hacer particiones', tal y como se formó en lengua de oc (Cor.); en este caso podríamos interpretar los versos como 'libre de toda atadura', interpretación con la que estoy más de acuerdo, teniendo en cuenta los versos anteriores.

del lazo con que estropieço¹⁷⁷
y una bozina¹⁷⁸ al pescueço
con que suenen mis gemidos. 80

Un penacho de mis penas¹⁷⁹
llebaré por más contento,
aunque palabras ajenas
y plumas si no van llenas
dizen que las lleva el viento¹⁸⁰; 85
y por mostrar mi mudança¹⁸¹
vestirme de un verde¹⁸² paño
aforrado de tardança¹⁸³,
pues me distes la esperança
aforrada en tanto engaño. 90

Trairé un albornoz¹⁸⁴ morado

¹⁷⁷ *Estropear*: «Es bárbaro y significa lo mismo que tropeçar: *latine cespitare, offendere*. El que tropieça va a dar con la cabeça en tierra» (Cov.). Nebrija recoge el término con la misma grafía, y también podemos encontrarlo en el *Cid* y en *De los nombres de Cristo*, de Fray Luis de León, aunque posteriormente lo encontramos como *estropear* (Cor.).

¹⁷⁸ *Bozina*: «Se dixo o de la boca con que se tañe; otros dizen que de la voz, porque sirve de voz para llamar, y algunos a *bove*, porque de ordinario son las bocinas de cuernos de bueyes» (Cov.). Con -z- aparece en el *Libro de Alexandre* y en Nebrija, pero ya Covarrubias lo recoge con la forma moderna -c-.

¹⁷⁹ Juega Huete en este verso con el doble significado de la palabra *pena*: 'pluma' y 'sufrimiento, pesar'; esta homonimia, que hoy no comprendemos al haberse perdido el sentido de 'pluma', se vio agudizada desde finales del XV con la influencia italiana. Este juego o agudeza *penacho de plumas/penacho de penas*, aparece frecuentemente en las poesías de cancionero. Véase al respecto F. Rico, «*Un penacho de penas*. Sobre tres invenciones del *Cancionero General*», en *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 274-284.

¹⁸⁰ *Palabras ajenas y plumas si no van llanas, dizen que las lleva el viento*: Huete le da una forma literaria al refrán que aparece recogido por el Marqués de Santillana en su *Refranero* (ed., introducción y notas de María Josefa Canellada, Madrid, EMESA, 1980, núm. 544), en la forma *Palabras y plumas, el viento las lleva*, que es la misma que vemos en Valdés en su *Diálogo de la lengua*: «...y como sabéis, *palabra y plumas el viento las lleva*» (ed. de Antonio Quilis Morales, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 79). Otra forma del mismo refrán es la recogida por Rodríguez Marín (*Más de 21.000 refranes castellanos, no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas*, Madrid, 1926) y en Martínez Kleiser (*Refranero general ideológico español*, Madrid, Ed. Hernando S.A., 1978), donde aparece como: «*Palabra, plumas y riñas de enamorados, el aire se las ha llevado*»; sin embargo, ninguno similar encontramos en la colección de Gonzalo Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), Bourdeaux, Féret et Fils, 1957). Relacionadas con este refrán estarían también las palabras de la Lozana, cuando dice: «Por qué pensáis que las palabras vuestras tienen efeto y llévaselas el viento? Decíme, ¿para qué son las plumas de las aves sino para volar?» (mam. LIV, p. 427).

¹⁸¹ *Mudança*: derivado de *mudar*, que significa 'cambiar', y por extensión llega a ser 'cambiar de una casa a otra' o 'marcharse' (Cov.). *Autoridades* recoge la forma *mudança* como «la alteración, esencia u transformación accidental de una cosa en otra».

¹⁸² La utilización de los colores por su valor simbólico es muy frecuente, y su significado generalmente conocido. El *verde* significaba esperanza, y era el color del cazador y de la nobleza cazadora; el *morado* (v. 91) significa amores, y el *amarillo* (v. 93) desesperación y celos.

¹⁸³ *Tardança*: «Detenimiento» (Cov.).

¹⁸⁴ *Albornoz*: «Capuz cerrado de camino con su capilla, de cierta tela que escupe de sí el agua que le cae encima sin calar adentro; y deste género de capa o cobertura usan mucho los moros» (Cov.).

tecido¹⁸⁵ de sufrimiento,
 de amarillo pespuntado,
 porque no ay enamorado [4ar 1.^a col]
 que en toda viva contento. 95
 Y assí voy con mi gemir
 de vuestras armas vencido¹⁸⁶,
 llorando quiero dezir,
 ¿Cómo se pudo partir,
 señora, quien a vos vido? 100
 fin.

MEMORIAL

Memorial¹⁸⁷ para una señora que después de haverle escuchado un rato lo que le suplicó le oyesse, le dixo al fin *que*, por su fe, no le acordaba nada de quanto avía dicho, pero *que* se lo dicesse por memoria¹⁸⁸.

Acordaos¹⁸⁹ señora mía
 sin jamás de mi olvidaros.
 Acordaos que compré caros

¹⁸⁵ *Tecer* 'tejer'.

¹⁸⁶ Encontramos nuevamente una similitud con el poema de Gato, citado en la nota 66, al establecerse en este verso una referencia a un combate de amores, tema del poema al que nos venimos refiriendo.

¹⁸⁷ *Memorial*: «La petición que se da al juez o al señor para recuerdo de algún negocio» (Cov.); «Cuaderno o papel donde se apunta algo» (Fontecha); con este sentido aparece en el *Libro de la Cámara Real* de Gonzalo Fernández de Oviedo. Con igual significado vemos *memoria* en *El Quijote* (Font.). Los *memoriales*, o simplemente poemas donde se incita a la evocación y el recuerdo, son muy abundantes en la poesía de cancionero. Lo vemos, por ejemplo, en las *Trobas* de Gómez Manrique: *recordaos, mi grand señoral/de mi que no vos olvidol/recordaos en qualquiera ora...* (Foulché, I, 406); en el Marqués de Santillana: *Recuerdate de mi vidal.../Recuerdate que padesco...* (Foulché, 240, p. 564); en el *Memorial que hizo el mismo a su coraçon...* Jorge Manrique (Foulché, 474, p. 240); o en la *Memoria de la razon*, de Urrea: *Memoria triste memoria/memoria de quien me olvidal memoria de ver vencida...* (en *Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea nuevamente añadido*, Toledo, por Juan de Villalquira, 1516 (Biblioteca Nacional de Lisboa).

¹⁸⁸ *Memoria*: «Memorial o lista» (Fontecha); de aquí *dar por memoria* vendría a significar 'dar por escrito'. Con estas palabras la dama pone en evidencia la dificultad de recordar algo percibido una sola vez y oralmente, y requiere le sea entregado por escrito, de modo que pueda fijarlo por la vista, adelantándose a las corrientes psicológicas más actuales, que no dejan de estar en consonancia con las retóricas clásicas, donde la repetición está en la base del recuerdo; en este sentido, y como bien dice Quintiliano (10, 1, 19), la lectura se puede repetir a placer, y la lectura repetida penetra de tal modo que llega a fijar el mensaje en la memoria.

¹⁸⁹ Todas las mayúsculas corresponden al texto original.

aún mis ¹⁹⁰ males y dolores.	
Acordaos que mis amores	5
fueron de mucho tormento.	
Acordaos del sufrimiento	
que tengo sin publicarme ¹⁹¹ .	
Acordaos que quise atarme	
y daros mi libertad.	10
Acordaos que fue mi edad	
desde niño toda vuestra.	
Acordaos <i>que</i> jamás muestra	
de bien me querer hezistes.	
Acordaos cómo me vistes	15
en mil afrentas por vos.	
Acordaos que de los dos	
guardé en su estado la fama.	
Acordaos ¹⁹² como mi flama	
supe muy bien encobrilla.	20 [4ar 2. ^a col]
Acordaos de la manzilla ¹⁹³	
que en veros triste passava.	
Acordaos cómo buscaba	
dos mil modos para veros.	
Acordaos que por quereros	25
fuy de muchos desquerido.	
Acordad a vuestro olvido	
mi muy sobrada razón.	
Acordaos que mi pasión	
tuvo en sus manos su gloria.	30
Acordaos que la victoria	
no la tomé aunque pudiera.	
Acordaos de la manera	
tan honesta que os traté.	
Acordaos por vuestra fe	35

¹⁹⁰ mis: mis mis *N, H*. Parece que se trata de la misma errata que veíamos en el verso 74 del poema precedente. Al repetir la palabra, se rompe el metro.

¹⁹¹ *Publicar*: «Manifiestar en público alguna cosa» (Cov.), «3. Revelar o decir lo que estaba secreto u oculto y se debía callar» (DRAE).

¹⁹² *Acordaos*: *Acordadaos N, H*. Creo nuevamente que se trata de una errata, muy similar a la del verso 4, pero en este caso se trata de la repetición de una sílaba y no de la palabra completa.

¹⁹³ *Manzilla*: «Qualquiera llaga o herida que nos mueve a compasión» (Cov.); como en otros casos, aparece en este diccionario con *-c-*, y no con la sonora. De aquí también puede entenderse como 'lástima', acepción que resulta la más adecuada en su contexto, y de la que dice Corominas que «apenas aparece claramente antes del Siglo de Oro».

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

de tan solí[ci]tos¹⁹⁴ ruegos.
 Acordaos que tengo ciegos
 ya los ojos de llorar.
 Acordaos que a mi penar
 descanso no distes may. 40
 Acordaros heis del ay
 que hechava quando hos veía.
 Acordaos cuánto sentía
 quando no hos podía ver.
 Acordaos que al parecer 45
 muchas veces me enojava.
 Acordaos cómo temblava
 a vezes delante vos.
 Acordaos que por mi Dios
 el por qué yo no lo sé¹⁹⁵ 50
 Acordaos que fue mi fe
 para con vos muy entera.
 Acordaos *que* os me estuviera
 un año entero mirando.
 Acordaos del cómo y cuándo 55
 me armastes mil trampantojos¹⁹⁶. [4av 1.^a col]
 Olbidaos de los enojos
 si algunos por mí sufristes.
 Olbidad más si no vistes
 la justa paciencia en mí. 60
 Olbidaos que no emprendí
 de hos servir mucho más antes.
 Oluidaos *de* los semblantes
 enojados que mostré.
 Olbidaos si quiçá fue 65
 importuna mi pasión.
 Olbidad la alteración
 que os di quando recelaba.
 Olbidaos de lo que hablava
 porque no estava en mi mano. 70

¹⁹⁴ solícitos: solitos *N. H.* Corrijo al considerar que se trata de una errata, teniendo en cuenta tanto el metro como el significado del verso.

¹⁹⁵ No comprendo bien el significado de estos dos versos.

¹⁹⁶ *Trampantojo*: «La trampa y engaño que alguno nos haze en nuestra presencia y delante de nuestros ojos» (Cov.).

Olbidaos si no fuy llano en pedir lo limitado. Olbidaos de lo passado, de las quexas que dezía. Olbidaos que no quería amaros sino con esso ¹⁹⁷ . Olbidaos, ca ¹⁹⁸ yo confesso, que en aquello hize mal. Acordaos que aquello tal fue destremado querer. 75	
Olbidaos que quise ser con vos en aquello esquivo. Acordaos <i>que</i> en lo que escribo más hay dentro que de fuera. Olbidaos de la manera 80 que una vez me despedí. Acordaos que os escreví una otra despedida ¹⁹⁹ . Acordaos que ya en mi vida olbidaos no podré. 85	
Olbidaos de aquel perché ²⁰⁰ que os lastimó en tanto grado. [4av 2.ª col] Olbidaos cuán desdeñado me mostré en cierta pendencia. Acordaos que aquella ciencia ²⁰¹ 95 fue por salir con la mía. Acordaos <i>que</i> aunque esso hazía se abrasaban mis entrañas.	

¹⁹⁷ La ambigüedad del pronombre *esso*, especialmente al no encontrar referente en el poema, nos hace intuir en él un significado erótico, al que también podrían aludir los versos 71-72.

¹⁹⁸ *Ca*: 'porque'.

¹⁹⁹ Probablemente hace referencia al poema anterior, *Un despedimiento a una señora*.

²⁰⁰ El *perché* es una forma métrica que debe el ser considerada como una individualidad definible a Tomás Navarro Tomás, quien dice de ella que consiste en una «serie de pareados octosílabos contrapuestos, generalmente precedidos de una redondilla o quintilla, con la cual enlaza el primer pareado, *abba: ac: cd: de: ef*, etc.» (*Métrica española*, Barcelona, Labor, 7.ª ed., 1986, p. 537). Suele responder a un esquema de preguntas y respuestas, de modo que la frase se reparte entre el segundo verso de cada dístico y el primero del siguiente. Rudolf E. Baehr (*Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 229-230) confirma las aportaciones de Navarro Tomás, aunque sin añadir nada nuevo; será Blanca Perinián ('*Poeta ludens*'. *Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini ed., 1979, pp. 81-99) quien dedique un estudio más detallado a los distintos tipos y evoluciones del *perché*.

²⁰¹ *Ciencia*: «Es el conocimiento cierto de alguna cosa por su causa» (Cov.). Este significado, que es el que aparece en todos los diccionarios, no se ajusta al del texto, donde viene a significar 'artimaña, actuación'.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

Acordaos de tantas mañas ²⁰² que buscaba por hablaros.	100
Olbidaos que en assecharos puse sobra diligencia. Acordaos de la impaciencia si alguno hablabais tenía.	
Olbidaos que me tenía ²⁰³ aunque no tenía razón.	105
Acordaos que la ocassión muchas vezes me dio causa. Olvidaos que si hize pausa alguna causa me distes.	110
Acordaos que me dixistes no ay muger que se defienda. Olbidad spuela y no rienda ²⁰⁴ quando en tal caso os topéis.	
Acordaos que perderéis haziendo otro la corona.	115
Acordaos de mi persona cadaño una vez o dos, Que os juro que yo de vos la memoria jamás pierda.	120
No olvidéis a <i>quien</i> se acuerda, ni acordéis a quien se olvida, Porque con fe muy crecida podamos cantar los dos:	
Acordaos de quien se olbida por acordarse de vos.	125

fin.

²⁰² *Maña*: «Vale destreza» (Cov.); «Artificio o astucia» (DRAE).

²⁰³ *Tener*: aparece aquí utilizado en su sentido etimológico de 'mantener, retener', aunque ya en la Edad Media (desde el siglo XIV concretamente en Cataluña) existen testimonios de su invasión del terreno semántico de HABERE, con el sentido de posesión. Con esta última significación podemos verlo en el verso precedente y en el siguiente, jugando nuevamente con términos homónimos.

²⁰⁴ *rienda*: riendo *N, H*. Nuevamente nos encontramos con lo que parece una errata de impresión, que corregimos para conservar la rima y ajustar el sentido del término.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, J. M., «Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana», *Romanische Forschungen*, 93, 1/2 (1981), pp. 55-81.
- Alfonso X el Sabio, *General Estoria*. Ed. de Milagros Villar Rubio, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- Alonso, Álvaro (ed.), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Armisen, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1982.
- Azáceta, José María (ed.), *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984.
- Battesti-Peigrín, Jeanne, «La poésie 'cancioneril' ou l'anti-autobiographie?», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix*, Publications de l'Université de Provence, 1980, pp. 95-113.
- Beysterveldt, Antony Van, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972.
- Castillo, Hernando del, *Cancionero General (1511)*. Ed. facsímil por A. Rodríguez Moñino, Madrid, 1958.
- Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Imprenta Ferrer de Orga, 1872.
- Catalogue de la bibliothèque de M. Ricardo de Heredia*, 4 vols., París, 1892.
- Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana (foresta de la antigua lírica popular)*, Madrid, Arco Libros, 1987 (original: Madrid, 1922).
- Ciceri, Marcela, «Livelli de trasgressi (dal riso al insulto) nei canzonieri spagnoli», en *I codici della trasgressività in area ispanica: Atti del Convegno di Verona, 12-13-14 giugno 1980*, Padua, Univ. degli Studi-Verona, Istituto de Lingue e Letteratura Straniere, 1981.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y edad media latina*, Madrid, FCE, 1989 (5.ª reimp., 1.ª de 1948).
- Días Roig, Mercedes, *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 10.ª ed., 1985.
- Durán, *Romancero General (o colección de Romances anteriores al siglo XVIII)*, Madrid, BAE, 1945.
- Dutton, Brian, *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- Foulché Delbosc, Raymond, *Cancionero castellano del siglo XV*, 2 vols., Madrid, Nueva BAE, 1912.
- Frazer, R. M., *The Trojan war. The chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, Indiana Un. Press, 1966.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- Giglielmi, Nilda (ed.), *El fisiólogo. Bestiario medieval*. Traducido por Marino Ayerra Redín y Nilda Giglielmi, Buenos Aires, EUDEBA, 1971.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental (el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón)*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1969.
- Griffin, N. E., *Dares and Dictis. An introduction to the study of Medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907.
- House, Ralph E., «Some verse of Jayme de Güete», *Philological Quarterly*, X, 1 (enero, 1931), pp. 1-9.
- Janner, Hans, «La glosa española. Estudio histórico de su métrica y sus temas», *RFE*, XXVII (1943), pp. 181-232.
- Jauralde, Pablo, «Repertorio cronológico de estudios críticos y de ediciones de manuscritos áureos», *Manuscrit*, III (1990), pp. 7-15.
- Jeanroy, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Tolosa-París, Edouard Privat, 1934.
- Jones, R. O. y Lee, Carolyn (eds.), Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1979.
- José Prades, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963.
- Jurgen, Hahn, *The Origins of the Baroque Concept of «Peregrinatio»*, Chapel Hill, Univ. of N. Carolina, 1973.
- Kenyon, Herbert A., «Color symbolism in early spanish ballads», *Romance Review*, VI (1915), pp. 327-340.
- Kirby, Carol Bingham, «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro», *Incipit*, VI (1986), pp. 71-98.
- Knapp, Lothar y Stennou, Jacqueline, *Bibliografía de los cancioneros del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, 2 vols., París, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1975-1978.
- Kowzan, Tadeusz, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Labarta de Chaves, Teresa, «Forma cerrada y forma abierta en el uso del espacio y del tiempo en el teatro español de los siglos XVI y XVII», *Hispanófila*, 34 (1968), pp. 27-45.
- Lafond, J. y Redondo, A., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, París, J. Vrin, 1979.
- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1968.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3.^a reimpr., 1990.
- Lazar, Moshé, *Amour courtois et fin' amors dans la littérature du XII^e siècle*, París, Klincksieck, 1964.

- Le Gentil, Pierre, *La poésie espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon Editeur, 1949.
- Leomarte, *Sumas de Historia Troyana*. Ed. de Agapito Rey, Madrid, *Revista de Filología Española*, anejo XV, 1932.
- Libro de Alexandre*. Edición de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987.
- Mackay, Angus, «Courtly Love and Lust in Loja», en *Whinnom Studies* (1989), pp. 83-94.
- Macpherson, Ian, «Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly codes», *BHS*, LXII (1985), pp. 51-63.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Madrid, Ed. Siruela, 1986.
- Martín Abad, Julián, *Manuscritos de España. Guía de catálogos impresos*, Madrid, Arco Libros, 1989.
- Martín Nucio, *Cancionero de Romances*. Ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, Librería Hernando y Compañía, 1912.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Tres poetas primitivos (Elena y María, «Roncesvalles», Historia troyana polimétrica)*, Madrid, Espasa-Calpe, 3.ª ed., 1968.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Nágera, Esteban G. de, *Silva de Romances (Zaragoza 1550-1551)*. Ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra «Zaragoza», 1970.
- Palau y Dolcet, Antonio, *Manual del librero Hispano Americano*, Barcelona, Librería Palau, 2.ª ed., 1953.
- Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Perián, Blanca, «Poeta ludens». *Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII (estudios y textos)*, Pisa, Giardini Ed., 1979.
- Rey, Agapito y Solalinde, Antonio, *Ensayo de una bibliografía de leyendas troyanas en la literatura española*, Bloomington, Indiana Univ. Publ. Humanities Series, 1942.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (I), Barcelona, Planeta, 1975.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglos XVI y XVII)*, 4 vols., Madrid, Castalia, 1973-1978.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 5.ª ed., 1991.

CUATRO POEMAS DE JAIME DE HUETE

- Romeu Figueras, José, *Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 2 vols., Barcelona, CSIC (Instituto Español de Musicología), 1965.
- Salvador Miguel, Nicasio, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977.
- San Pedro, Diego de, *Obras Completas*. Ed. de Keith Whinnom, 3 vols., Madrid, Castalia, 1979.
- Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1976.
- Simón Díaz, José, *Impresos del siglo XVI: Poesía (Cuadernos Bibliográficos, XII)*, Madrid, CSIC, 1965.
- Thompson, Stith, *Motiv-Index of Folk Literature*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1966.
- Valbuena Briones, A., «El simbolismo en el teatro de Calderón», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.
- Whinnom, Keith, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*», *Fil.*, XIII (1968-1969), pp. 361-381.
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.
- Ynduráin, Francisco, *Los moriscos y el teatro en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.