

LA CREACIÓN LITERARIA EN EL SENO DE UN CLAN FAMILIAR: LA OBRA DE PEDRO MANUEL DE URREA

ENRIQUE GALÉ CASAJÚS

Universidad de Zaragoza

1. INTRODUCCIÓN

En estos momentos, tras el descubrimiento y reciente publicación de la última y más importante de sus obras, la *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jberusalem, Roma y Santiago*, que se había dado por desaparecida,¹ la importancia literaria de la obra de Pedro Manuel de Urrea (Épila, 1485 - Épila, 1524) se sitúa a una altura similar a la de algunos de los más representativos escritores españoles del Primer Renacimiento como Diego de San Pedro, Juan del Encina o Juan Boscán. De hecho, y pese a la casi total ausencia hasta hace poco de estudios particulares de la producción literaria de Urrea,² sus dos grandes obras, el *Cancionero* y la *Peregrinación*, sobresalen por méritos propios en el conjunto de la literatura escrita en castellano a finales del siglo XV y principios del XVI en España.

¹ Pedro Manuel de Urrea: *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jberusalem, Roma y Santiago*, vol. I: Estudio Introductorio y II: Edición crítica anotada, ed. de Enrique Galé, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008.

² Sobre la *Penitencia de amor*, la obra del señor de Trasmoz más valorada por la crítica actual: Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Penitencia de amor. (Burgos, 1514)*, ed. de R. L. Hathaway, Exeter, Exeter University Press, 1990; “*Penitencia de amor* compuesta por don Pedro Manuel de Urrea”, en Jose Luis Canet: *De la comedia humanística al teatro representable*, Uned-Universidad de Valencia, Valencia, 1993, ps. 125-181 y Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Penitencia de amor*, ed. de Domingo Yndurain, Akal, Madrid, 1996. Vd. también J. L. Canet: “La Penitencia de amor de Pedro Manuel de Urrea (Burgos, 1514)”, *Anexos de la Revista Lemir*: <parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Penitencia/Penitenciadeamor.htm>. Se trata de la versión digital de la edición impresa anterior. Estudios más concretos sobre la misma obra en Jesús Gómez: “Los libros sentimentales de los siglos XV y XVI: sobre la cuestión del género”, *Epos*, 6 (1990), ps. 521-532 y “Las cartas de amores, *Celestina* y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea”, *Celestinesca*, 14 (1990), ps. 3-16 y en Régula Rohland de Langbehn: “*Penitencia de amor* de Pedro Manuel Giménez de Urrea, ¿entre la *Celestina* y la novela sentimental?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV (1997), ps. 93-106, “Materiales sapienciales y emblemáticos en *Penitencia de amor*, de Pedro Manuel Giménez de Urrea”, en Azucena A. Fraboschi, Clara I. Stramiello de Bocchio y Alejandra Rosarossa (eds.): *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval (Buenos Aires, 1999)*, Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 1999, ps.

Por un lado, su *Cancionero*³ presenta, en el amplio conjunto de la poesía cancioneril española de esa época, una serie de características peculiares que lo singularizan: es el único poemario impreso publicado exclusivamente con las obras literarias de un miembro de la alta nobleza; es el único cancionero aragonés que recoge obras pertenecientes a todos los géneros literarios del momento; el único que conoció más de una edición impresa con la obra de un escritor de esta tierra y, algo extraordinariamente llamativo, el único conjunto de obras literarias cuyas composiciones no fueron editadas en ningún otro cancionero colectivo. Esto último a partir de ese momento será bastante habitual con las obras completas de poetas renacentistas como Boscán y Garcilaso pero no había sucedido con anterioridad en la península, puesto que en la poesía del siglo XV lo normal era que las piezas poéticas fueran recopiladas discrecionalmente por los antólogos o, directamente, por los editores.

262-271 y *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1999, especialmente ps. 36 y 60.

Otras piezas también bastante atendidas por la crítica han sido sus églogas a partir de los primeros acercamientos individualizados de Aurora Egido: *Bosquejo para una Historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987 y, sobre todo, "Aproximaciones a las *Églogas* de Pedro Manuel de Urrea", *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1991, ps. 217-255. Posteriormente, Jesús Maire Bobes: *La obra dramática de Ximénez de Urrea*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1992; J. L. Canet: "La *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel de Urrea (Logroño, 1513)" en <parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Egloga/Index.htm>; Marta C. Ayala: "Índices léxicos de la 'Égloga de Calisto y Melibea' y su comparación con el primer acto de *La Celestina*", *Archivo de Filología Aragonesa*, 38 (1986), ps. 251-264. J. Maire: "La 'Nave de seguridad' de Urrea. Forma y contenido", *Epos*, XIII (1997), ps. 171-187; "Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", *Teatro*, 11 (1997), ps. 45-78 y "Tipología de los villanos en las églogas de Ximénez de Urrea", *Alazet*, X (1998), ps. 65-77. Vd. también M. I. Toro: "Espacio escénico y simbología religiosa en los albores del teatro cortesano", *Via Spiritus*, 7 (2000), ps. 119-140 y F. J. Grande y S. Tovar: "Liturgia y representación en la *Égloga sobre el Nacimiento de Nuestro Señor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea", ponencia presentada en el *XI Congreso Internacional de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Elche del 9 al 14 de agosto de 2004; Pietro Taravacci: "Riscrittura e innovazione nella 'Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea' di Pedro Manuel de Urrea", *Quaderni di filologia romanza*, 10 (1993), ps. 171-208 y Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de P. Taravacci, Pàtron, Bologna, 1993.

Menos fortuna crítica han tenido sus prosas alegóricas, que sólo han contado con algunas ediciones ocasionales como "Casa de Sabiduría", en J. Maire: *Teatro breve de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2003, ps. 62-63, y, sobre todo Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Jardín de hermosura*, edición crítica, estudio introductorio e note a cura di Monica von Wunster, Marco Baroni editore, Luca, 1996.

³ Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Cancionero*, ed. y pról. de M. Villar, Imprenta del Hospicio Provincial, Zaragoza, 1878 para la edición del Cancionero, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1513. Pedro Manuel de Urrea: *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, ed. e intr. de E. Asensio, Joyas bibliográficas, Madrid, 1950, para las adiciones del Cancionero de todas las obras, Toledo, Juan de Villalquira, 1516. María Isabel Toro: *El Cancionero de Pedro Manuel de Urrea*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 1998, para el *Cancionero de todas las obras* en su conjunto.

Y por lo que a la *Peregrinación* respecta, el original modelo compositivo utilizado por el autor, el moderno uso de la voz del narrador-autor ficcionando la realidad vivida, la hábil mezcla de géneros, tan del gusto renacentista, o la interesante figura de este gran señor aragonés que se pasea por todo el Mediterráneo interpretando y dejando constancia del complejo mundo que le rodea, situarán con el tiempo y su conocimiento la última obra del señor de Trasmoz en el alto lugar literario que le corresponde, más allá del que por sí solos le confieren el hecho de tratarse del primer libro de viajes aragonés o el desgraciado destino que le deparó la prohibición inquisitorial de mediados del siglo XVI.

Pero junto a todo lo anterior y puesto que en esta ponencia sólo nos podemos centrar en un aspecto muy concreto de la vasta producción literaria del señor de Trasmoz, hay un aspecto muy llamativo en su obra que sin duda tiene un gran interés resaltar aquí, dadas las características concretas de las Jornadas que nos ocupan: la inusual, amplia y en muchas ocasiones esencial presencia del entorno familiar de este importante miembro de una de las más poderosas familias de la nobleza aragonesa en el origen y destino de su creación poética.

Para dejar constancia inicial de este hecho, presentamos a continuación el listado de las composiciones de Urrea que están de una manera u otra vinculadas a algún miembro de su familia, entendiendo este concepto en un sentido nobiliario medieval, es decir, el conjunto amplio de personas vinculadas al poeta por relaciones de parentesco y afinidad social, lo que en este trabajo va a ser denominado, de forma aproximativa, el “clan” familiar.

A.- CANCIONERO DE 1513

- 1.- *Prólogo* introductorio, a D.^a Catalina de Híjar, su madre. 16UC-1 [ID 4716]⁴
- 2.- *Carta* dedicatoria inicial, a la misma. 16UC-2 [ID4717]
- 3.- *Credo glosado* a D.^a Catalina de Urrea, su hermana, con una carta dedicatoria. 16UC-5 [ID4720]
- 4.- *Sobre el pleito de la condessa, su madre, con el conde, su hermano*, con un prólogo a D. Luis de Híjar, su tío. 16UC-34 [ID4729]
- 5.- *A la condessa D.^a Aldonza* de Cardona, su cuñada. 16UC-40 [ID4735]
- 6.- *Peligro del mundo*, a su madre. 16UC-42 [ID4737]
- 7.- *A D.^a María* de Sessé, su esposa, con una carta dedicatoria. 16UC-43 [ID4737]
- 8.- *Fiestas de amor*, a D. Jaime de Luna, su cuñado, con un prólogo introductorio. 16UC-49 [ID4743]
- 9.- *Sepultura de amor*, a su hermano Miguel, con un prólogo introductorio. 16UC-58 [ID4752]
- 10.- *A la condessa, su madre, cuando se quemó el castillo*. 16UC-62 [ID4755]
- 11.- *Romance sobre la muerte del condestable de Navarra*, primo hermano de la madre del poeta. 16UC-82 [ID4782] desecha: 16UC-83 [ID4783 D 4782]
- 12.- *Glosa sobre un villancico*, a su mujer. 16UC-98 [ID4791 G 0711]
- 13.- *Canción a D.^a María, su mujer*. 16UC-109 [ID4802]
- 14.- *Carta* dedicatoria del conjunto de los villancicos, a D.^a Beatriz de Urrea, su hermana. 16UC-143 [ID4836]

B.- LA PENITENCIA DE AMOR DE 1514

- 15.- *Prólogo* dedicando la obra a su madre.

C.- ADICIONES DEL CANCIONERO DE TODAS LAS OBRAS DE 1516

- 16.- Coplas *en loor del conde su hermano*. 16UC-25 [ID7542]
- 17.- *Rueda de peregrinación*, a su madre, con un prólogo dedicatorio. 16UC-64 [ID7559]

⁴ Las referencias remiten a la clasificación estandarizada por Brian Dutton: *El Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520. VI: impresos 1513 (13UC) - 1520 (20*YT) + 16 RE (Resende). Cancioneros musicales a cargo de Jineen Krogstad*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991: ps. 1-73 (13UC), 241-244 (14UP) y 256-284 (16UC). A lo largo de todo el artículo citaré el texto del *Cancionero* por la que fue su última edición, es decir, Toledo, 1516.

D.- LA PEREGRINACIÓN DE 1523

[Prólogo original, dedicando la obra a su madre.]⁵

18.- *Coplas ... sobre la muerte de la condessa de Aranda, su madre.*

19.- *Romance sobre la muerte de la condessa, su madre, donde dize la tristura que dexa en la villa que se llama Xarque.*

2. LA CREACIÓN LITERARIA EN EL AMBIENTE FAMILIAR DEL ESCRITOR

Buena parte de la producción literaria del Primer Renacimiento español responde a unos condicionantes extraliterarios muy particulares que poco o nada tienen que ver con los presupuestos desarrollados en el mundo occidental, a partir del Romanticismo, como modelo para la expresión literaria culta. En principio y sin que la presencia de poemas concretos producidos por motivos que podamos considerar más “modernos” invalide el punto de partida general, los poemas recogidos en los cancioneros del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI no nacieron de una necesidad íntima de expresión poética personal sino que son respuesta a una convención social.⁶ La condición de noble, de letrado o de cortesano, en una época en la que el dominio de las técnicas retóricas de la creación literaria podía considerarse un lujo sólo accesible a una minoría de personas muy interrelacionadas, además, entre sí por parentesco y convivencia, implicaba la demostración de ese dominio en determinados contextos sociales. El caballero de finales de la Edad Media compone versos a su dama como maneja la espada en el torneo o como hace ostentación de su divisa en un desfile, por exigencia, costumbre y conveniencia social.

De este modo, los principales cancioneros que han llegado hasta nosotros, procedentes de las cortes reales de los Trastámara hispánicos, en las que se movían los nobles y los cortesanos a los que pertenecen los poemas, están llenos de ejemplos de este origen ocasional, retórico y efímero de la poesía de la época. Sobrevive en estos textos el rumor de las lobas arrastradas por el pavi-

⁵ La muerte de D.^a Catalina, posterior a la primera redacción de la obra pero anterior a su publicación, hizo que el autor modificase el prólogo, dejando constancia en el texto, como veremos, de la modificación.

⁶ “Si para nosotros la poesía es, ante todo, expresión de la subjetividad, en la sociedad medieval, desde los orígenes de la lírica trovadoresca y de la novela, se trata, ante todo, de una experiencia colectiva: el público es siempre inmediato -los miembros del círculo donde el autor se desenvuelve -y la comunicación entre autor y receptor es, por tanto, personal y directa, lo que condiciona decisivamente la creación literaria”, Vicente Beltrán: “Prólogo”, en J. Manrique: *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 3.

mento de los alcázares castellanos o el ánimo burlón de los cortesanos que desean sobresalir entre sus iguales para llamar la atención de los nobles a los que sirven o de sus reyes.

Este uso de la poesía como elemento propio de la relación social entre personas de una determinada clase social se halla presente en la forma de vida de los antepasados de Pedro Manuel de Urrea a lo largo de todo el siglo XV. El último de los poemas recogidos en el *Cancionero de Palacio*, por ejemplo, fue escrito por un Pedro de Urrea que, probablemente, era el tío-abuelo del poeta, virrey de Valencia en tiempos de Juan II.⁷ En ese mismo cancionero encontramos otro poema de Juan de Sessé, abuelo de la esposa de nuestro poeta. Y de otro Sessé, casi con seguridad el padre de D.^a María, se conserva el mote con el que justó a finales del siglo XV.⁸

Ya desde los tiempos de Ticknor⁹ se viene teniendo en cuenta la importancia de la creación literaria en el contexto cotidiano de la vida familiar de algunos clanes nobiliarios peninsulares de la época. Así, el citado autor, tras referirse a los Manrique, trae a colación precisamente a los Urrea en este mismo sentido:

Another family that flourished in the time of Ferdinand and Isabella, and one that continued to be distinguished in that of Charles the Fifth, was marked with similar characteristics, serving in high places in the state and in the army, and honored for its success in letters. It was the family of the Urreas. The first or the name who rose to eminence was Lope, create Count of Aranda in 1488; the last was Gerónimo de Urrea, who must be noticed hereafter as the translator of Ariosto, and as the author of a treatise on Military Honor, which was published in 1566.

Both the sons of the first Count of Aranda, Miguel and Pedro were lovers for letters; but Pedro only was imbued with a poetical spirit beyond that of his age, and emancipated from its affectations and follies. His poems, which he published in 1513, are dedicated to his widowed mother, and are partly religious and partly secular. Some of them show that he was acquainted with the Italian masters”.

Y el propio Pedro Manuel de Urrea recuerda ese interés por la literatura de los miembros más cercanos de su familia en el “*Prólogo*” que antecede a su *Cancionero*:

⁷ Vd., al respecto, Anexo I.

⁸ Aparece como 0957 S 0915 en la citada recopilación de B. Dutton, recogido dentro de uno de los cancioneros manuscritos de la British Library con el nº. LB1-274. El volumen fue redactado en la parte inicial del reinado de los Reyes Católicos, época en que ocupaba el cargo de baile de Aragón D. Manuel de Sessé, suegro de Pedro Manuel de Urrea.

⁹ George Ticknor: *History of Spanish Literature*, London, 1863, vol. 1, p. 371.

Yo devría callar, lo uno por mi dezir no ser bien dicho, lo otro porqu'el conde, mi señor, que santa gloria possea, ha dicho tan bien que ha dexado tanta memoria de sí por aquello para entre trovadores, como por lo otro para entre cavalleros. Pues si digo del señor conde, mi hermano, no menos dezir se puede.¹⁰

Otros testimonios indirectos nos informan, también, del gusto general por la cultura humanística y, más en concreto, por la creación literaria entre los familiares más cercanos al autor de la *Peregrinación*. Así, de su padre, Lope Ximénez de Urrea, primer conde de Aranda, una crónica familiar cuenta:

“Salió tan gran gastador que en tiempo que no se usaban brocados ni bordaduras andaba él tan lleno de ello y recoxía en su casa tantos Cavalleros y con tales obras que, allende de ser quien era, lo estimaron mucho. Revolvía justas, momerías y otros bullicios donde sacaba ymbenziones ricas y letras, y hazía en ello extremos gastos, así de lo que él traça como de lo que algunos Cavalleros ayudaba, y enviándole el Visorrey su Padre treinta sacres y doze Cavallos de la brida, en un día los dio todos, y aun porque había ofrecido unos quantos cavallos más, los compró para cumplir su palabra... Con esto se dio a las letras i por ser de muy sutil ingenio alcanzó mucha Philosophía y Teología i el libro que llegaba en sus manos de qualquier facultad, lo declaraba tan bien que los que le oían quedaban marabillados”.¹¹

Dos conceptos literarios aparecen recogidos en este fragmento: las “invenciones ricas y letras” y los libros “de cualquier facultad”, es decir, la pura poesía ocasional propia de esa nobleza letrada que “juega” a la literatura junto con el gusto por el estudio formal de disciplinas consideradas “serias”. Y todo ello entremezclado con el resto de los elementos propios de la forma de vida nobiliaria del momento: vestuario, justas, “dádivas desmedidas”...

Más aún: puesto que estamos hablando de un miembro del clan Urrea-Híjar, no debemos olvidar la presencia en un horizonte un poco más lejano del más ilustre de los antepasados del poeta desde el punto de vista intelectual, Juan

¹⁰ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 2r. En realidad, del segundo conde de Aranda sólo se conserva su *Instrucción político-cristiana*, pequeño manual de buena conducta escrito, para adoctrinamiento de su heredero. El tono moral, didáctico y religioso del opúsculo tiene mucho que ver con buena parte de las inquietudes del señor de Trasmoz.

¹¹ Se trata de un manuscrito dedicado a D.^a Luisa María de Padilla, mujer de D. Antonio Ximénez de Urrea, conde de Aranda a principios del siglo XVII. El texto se conserva en el Archivo Ducal de Híjar (ADH), 4-38-1. Con esa personalidad típicamente señorial conviene la existencia de hasta cuatro composiciones líricas recogidas a su nombre en los cancioneros del siglo XV: ID2339 G 2340, ID2370, ID2372 e ID2374, de acuerdo con la catalogación estandarizada. Incluimos estos poemas del padre de Pedro Manuel de Urrea en el Anexo I.

Fernández de Híjar, conocido como “El Orador”, bisabuelo del poeta, que había dejado recuerdo en la memoria de la cultura aragonesa de la época de persona especialmente “letrada”, con perfecto dominio del latín culto y acostumbrada a moverse por las cortes europeas de la primera mitad del siglo XV.¹²

Para terminar este repaso, si prolongamos ahora hacia adelante este listado de familiares relacionados con la cultura literaria de la época, habrá que mencionar también a Serafí de Centelles, noble valenciano, primo hermano de Pedro de Urrea como hijo que fue de Francesc Gilabert de Centelles, primer Conde de Oliva, y de doña Beatriz de Urrea, hermana del primer conde de Aranda y tía, por lo tanto, del señor de Trasmoz. A este noble valenciano está dedicado nada menos que el *Cancionero General*, la más importante recopilación de poesía cancioneril del siglo XVI.

En palabras de Óscar Perea:

Don Serafín no sólo representa el arquetipo de noble culto y letrado del Reino de Valencia, curtido en las letras y con aficiones poéticas, sino que, en su caso concreto, estas inquietudes literarias cristalizaron en la creación de un círculo de poetas e intelectuales alrededor de su corte nobiliaria, entre los que figuran los nombres de Juan Luis Vives, Bernardí Vallmanya, Hernando del Castillo y Joan Baptista Anyes.¹³

Y finalmente, no podemos pasar por alto a Jerónimo de Urrea, último gran escritor de la familia, que en sus primeros años de vida todavía llegó a cono-

¹² Latassa recoge, en su artículo sobre “el Orador” una referencia de la *Vida de Fernando I* de Lorenzo Valla, l. II, f. 9v.: *Joannem Isari Dominum, ex vetusta regum stirpe, et in literis humanitatis ex omni Hispania nullu secundum*, en Félix de Latassa: *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, t. II, Zaragoza, Medardo Heras, 1796, ps. 199-202. Del mantenimiento de esta tradición literaria entre los Híjar, que alcanzó hasta los tiempos de Pedro de Urrea, da fe el mal llamado *Cancionero de Juan Fernández de Híjar, el Orador*, una de las recopilaciones manuscritas más importantes de finales de aquel siglo. En esta colección, alguien de la casa de Híjar fue copiando en fases sucesivas, como lectura privada, algunos de los textos fundamentales de esta literatura cancioneril de la que aquí vengo hablando. Posteriormente, ya entrado el siglo XVI, el *Cancionero* fue ampliado con nuevos textos, anónimos, siempre dentro de esa misma tradición literaria. La presencia de este *Cancionero* en el entorno familiar más cercano a Pedro Manuel de Urrea es la prueba más concreta de que los textos poéticos prestigiosos del siglo XV como el *Laberinto de Fortuna* o las *Coplas* de Manrique mantenían toda su vigencia literaria tanto para las personas de las que hubo de depender la educación del poeta -esencialmente, su madre, una Híjar-, como para los potenciales lectores de su cancionero personal, su familia más cercana.

¹³ Óscar Perea Rodríguez: “Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 21 (2003), p. 231. El mismo crítico recuerda también que el propio Luis Vives se dirigió a este noble valenciano con estas palabras: “Envíote, paladín invicto, estos dos opúsculos míos como a quien, en esa nuestra ciudad, a la más alcurnia y a las riquezas más crecidas, agregó la más peregrina erudición”.

cer al señor de Trasmoz y que con el paso del tiempo se convirtió en uno de los principales introductores del Renacimiento italiano en España con su traducción de la *Arcadia* de Sannazaro, el *Orlando furioso* de Ariosto y *El caballero determinado* de Olivier de la Marche, su novela pastoril hoy desaparecida *La famosa Épila* y su novela caballeresca *Don Clarisel de las Flores*.¹⁴

3. CLASIFICACIÓN DE LAS COMPOSICIONES DEDICADAS A SUS FAMILIARES

3.1 Poemas y Destinatarios

Hecha excepción de los poemas amorosos y satíricos, la mayoría de las composiciones del *Cancionero* de Pedro de Urrea está escrita para los diferentes miembros de su familia pero puede distinguirse en ellas una tipología relativamente bien definida dependiendo del destinatario concreto de cada pieza.¹⁵

Por un lado, algunos de estos textos figuran entre los que con mayores pretensiones cultas escribió el autor, tanto por el tipo de lenguaje como por el material poético del que se servía. Así, las *Fiestas de amor*, dedicadas a D. Jaime de Luna, su cuñado, *Peligro del mundo*, a su madre, o la *Sepultura de amor*, dirigida al conde de Aranda, su hermano, se caracterizan, sobre todo, por la utilización de cultismos, la oscuridad de las imágenes y metáforas de que se sirve y por el uso de esquemas alegóricos o series numéricas propios de los poemas más prestigiosos de los grandes poetas de la tradición culta castellana, como Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana o Juan de Mena. Hay, por lo tanto, una clara relación entre las composiciones poéticas más cultas y los destinatarios de más alta posición social.

Por otro lado, el *Credo glosado*, dirigido a su hermana Catalina, o la propia *Peregrinación*, escrita inicialmente para su madre, tanto por los temas religiosos que tratan como por la utilización del texto latino para el desarrollo de la obra, pertenecen a un tipo de literatura tenido en la época por más apropiado para “dueñas” como la hermana del poeta o la condesa-viuda de Aranda. De hecho, otros cancioneros de la época de tono eminentemente religioso y moral se publicaron dedicados a grandes damas de la nobleza aragonesa: el *Cancionero de Luzón*, a D.^a Juana de Aragón, duquesa de Frías, y el *Cancionero de Ramón de Llavía*, a D.^a Francisquina de Bardaxí, madre, precisamente, de D. Juan Fernández de Heredia, cuñado del señor de

¹⁴ El más completo estudio sobre la vida y la obra de Jerónimo de Urrea sigue siendo Pierre Geneste: *Le capitaine poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie et son oeuvre ou chevalerie et Renaissance dans l'Espagne du xvi^e siècle*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1978.

¹⁵ Vd. el cuadro genealógico correspondiente de los anexos.

Trasmoz.¹⁶ Y lo mismo sucedió con otros relatos de peregrinación contemporáneos de la *Peregrinación* de Urrea: la primera versión manuscrita de la obra de fray Antonio de Medina *Tratado de los misterios de la Tierra Santa* iba dirigida a la duquesa de Nájera, Juana de Cardona, mientras que, por su parte, en la *Verdadera información de la Tierra Santa* de fray Antonio de Aranda la epístola prologal va dirigida a D.^a Francisca y D.^a Juana Pachecho, hijas de los condes de Villena.

Otras composiciones pertenecen al campo de los elogios personales, sobre todo sendas “*laudationes*” enderezadas a su hermano y a su cuñada, en las que el autor se limita a acumular una serie de tópicos de alabanza, en la línea de los poemas encomiásticos que tantos poetas cortesanos dedicaron a sus protectores. En estos poemas, de ínfima calidad literaria, debemos ver, sobre todo, la posición subordinada del poeta con respecto al cabeza de su linaje, dentro de la rígida estructura jerárquica de las viejas familias de la nobleza aragonesa. Más interés presentan el romance en memoria del condestable de Navarra, cuyo destinatario en realidad sería la madre del poeta, prima hermana del finado, junto a la cual éste residía en el momento de su muerte, y, sobre todo, el poema que Urrea dedica a su mujer. Se trata, éste último, de un texto de tono moral y autobiográfico que no halla parangón en la literatura de la época. La atípica alabanza de la propia mujer,¹⁷ el manejo original de ciertos tópicos de la poesía cancioneril y el tono personal y sincero de todo el poema lo hace uno de los mayores logros del *Cancionero*.

Una última modalidad la componen piezas que no tienen en apariencia sino un mero valor introductorio y ocasional, sin que pueda precisarse a primera vista una relación directa entre el poema y su destinatario. La dedicatoria a D. Luis de Híjar es posterior y ajena al poema “sobre el pleyto” que prologa, y la que va dirigida a D.^a Beatriz de Urrea, pese a estar justificada por una cierta afinidad entre el tono de los poemas y el temperamento de la condesa de Fuentes, no pasa de ser un acto de cortesía del autor para con su hermana. De hecho, ninguno de los villancicos posteriores, que ya habían sido escritos con anterioridad a la dedicatoria, tiene como destinataria concreta a la hermana del poeta.

¹⁶ *Cancionero de Ramón de Llavía*, Zaragoza, Juan Hurus, c. 1488-1490 y Juan de Luzón: *Cancionero. Suma de virtudes*, Zaragoza, Jorge Coci, 1508, respectivamente. A esto hay que añadir el peso de la tradición religiosa en una familia, como los Martínez de Luna, que contaba entre sus inmediatos antepasados con un papa, Benedicto XIII, y con uno de los grandes moralistas de la tradición poética del siglo XV, Fernán Pérez de Guzmán.

¹⁷ Pese a lo poco habitual que resulta este tema en la poesía cancioneril, Urrea podía conocer uno de los ejemplos más famosos y llamativos, la composición en la que Jorge Manrique elogió los altos orígenes nobiliarios de su mujer, Guiomar de Castañeda: *Otra obra suya en que puso el nombre de su esposa, y asimismo nombrados los linajes de los cuatro costados de ella, que son: Castañeda, Ayala, Silva, Meneses*.

Analizadas desde una perspectiva literaria más amplia, las piezas dedicadas a miembros de su familia en el *Cancionero* de Urrea reflejan un claro eco, también, de la recopilación poética que más presente tuvo el autor en todo momento, el *Cancionero* de Juan del Encina.¹⁸ Encina abre, igualmente, la edición de sus obras completas en 1496 con dos prólogos introductorios con sendas dedicatorias de su obra a los Reyes Católicos y a los duques de Alba. Además, ya en el cuerpo del *Cancionero*, dedica a distintos personajes, sobre todo miembros de la familia de sus señores, aquellas composiciones que le podían aportar mayor prestigio literario en los ambientes cultos en los que deseaba promocionarse: El *Triunfo de la Fama* a los Reyes Católicos, la traducción de las *Bucólicas* al príncipe D. Juan, el *Triunfo de Amor* a D. García de Toledo, primogénito de la casa de Alba, el poema que comienza “*Los cuatro cavallos de Cintio cirreo*” a D. Gutierre de Toledo, tío del anterior... La aparente similitud literaria, sin embargo, es engañosa desde un punto de vista social. Lo que en Encina no pasa de ser una simple obligación del criado para con sus señores o, en algún caso, un intento de llamar la atención de los poderosos hacia su persona y su obra literaria, en el caso de Pedro de Urrea responde realmente a una relación personal del poeta con los destinatarios de sus textos, todos los cuales se cuentan entre los miembros más cercanos de su familia. Con todo, tampoco me parece oportuno dejar de lado la posibilidad de que algunas de estas dedicatorias cumplieran también una función propiciatoria para con el poeta ante algunas de las personalidades políticas y sociales más influyentes en Aragón a principios del siglo XVI. Probablemente, como detallaré en su momento, ése es el caso de la dedicatoria a D. Luis de Híjar, en favor de su madre en el pleito, y, tal vez, de los elogios de los condes de Aranda, que parecen ser tardíos y, por lo tanto, pertenecerían a la época del comienzo de los enfrentamientos armados contra el duque de Ribagorza. De este modo, vemos que, desde muy distintos puntos de vista, peripecia vital, estatus social y creación literaria mantienen una estrecha vinculación en la obra de Urrea.

3.2. *Los familiares más cercanos*

La Madre: Catalina de Híjar, condesa de Aranda¹⁹

Especial significado cobra en el marco de estas Jornadas uno de los aspectos más originales de la obra de Urrea, que a su vez se halla vinculado a uno

¹⁸ Juan del Encina: *Obra completa*, ed. de M. A. Pérez Priego, Madrid, Turner, 1996; la edición *princeps* del *Cancionero* de Encina se publicó en Salamanca en 1496.

¹⁹ El nombre completo de la destinataria del *Cancionero*, de acuerdo con las convenciones actuales, sería el de Catalina Fernández de Híjar y de Beaumont, como hija que era de Juan Fernández de Híjar y de Catalina de Beaumont. Según la costumbre nobiliaria de la época, doña Catalina hubo de anteponer al suyo el linaje de su marido tras su matrimonio con don Lope

de los aspectos también más llamativos de su peripecia vital: las relaciones del poeta con su madre, D.^a Catalina de Híjar, primera condesa de Aranda. Para plantear el tema, bastará con recordar que, como conjunto, toda la obra literaria del señor de Trasmoz –el *Cancionero* en sus dos ediciones, la *Penitencia de amor* en su edición independiente y la *Peregrinación* en su versión original– aparece como una ofrenda literaria del hijo a su madre. Pero, además, no sólo la totalidad le va dirigida a D.^a Catalina: dentro del propio *Cancionero de todas las obras* de 1516 están dedicadas a la condesa de Aranda los poemas morales “*Sobre el pleyto*”, “*Peligro del mundo*” y “*Quando se quemó el castillo*”, la alegoría doctrinal en prosa “*Rueda de peregrinación*” y el conjunto de las piezas dramáticas, es decir, la práctica totalidad de las piezas más significativas en cada uno de los diferentes géneros literarios practicados por el escritor. Así pues, la vinculación del *Cancionero* a la figura de D.^a Catalina, lejos de ser una mera cortesía, parece reflejar una influencia excepcional de la madre de Pedro de Urrea en el quehacer literario del escritor.

A grandes rasgos, la figura de la condesa de Aranda aparece en la biografía de Urrea como el punto de enlace entre dos ámbitos básicos, y en cierto sentido contrapuestos, de la peripecia vital del autor del *Cancionero*: su condición social y su vocación literaria. Los datos del estudio biográfico son contundentes en cuanto a la preocupación de la madre por la posición social de su hijo: casi desde el mismo momento en que D. Pedro hereda el señorío de Trasmoz queda constancia de una intervención constante de D.^a Catalina en favor de sus intereses sociales y económicos en el Moncayo; en el pleito de 1502, la defensas jurídicas de los derechos de la madre y del hijo corren parejas; ella misma, en defensa de los privilegios nobiliarios de su hijo, no dudó incluso en propiciar, si no ordenar, el asesinato del señor de Lituénigo; años después, en fechas posteriores a la publicación del *Cancionero*, la condesa de Aranda todavía ejerce más de una vez como procuradora del señor de Trasmoz en diversos litigios.²⁰ Por otra parte, esa preocupación permanente de la madre por el hijo encuentra correspondencia en D. Pedro, tal como puede constatarse en el pro-

Ximénez de Urrea, vizconde de Rueda y, a partir de 1488, primer conde de Aranda (vg.: “*Doña Cathalina d’Urrea y de Yxar, muger de don Lope Ximénez d’Urrea, vizconde de Rueda*” en AHPNZ, Antón de Abiego, año 1485, f. 65, o “*muy egregia señora doña Catalina d’Urrea y de Yxar, condesa de Aranda*”, en AHPNZ, Juan de Abiego, año 1496, f. 22). Los dos cuarteles de su escudo en el sepulcro de la iglesia parroquial de Épila, sin embargo, remiten a los apellidos de Urrea y de Beaumont.

²⁰ Incluso el testamento de D.^a Catalina, nombrando heredero universal a su hijo segundo, resulta anormal en el contexto de la época, en la que las familias nobles tendían a favorecer siempre al primogénito. Para todos estos datos concretos de la biografía del poeta, vd. Enrique Galé: “Aportación documental para el establecimiento de la biografía de Pedro Manuel de Urrea, señor de Trasmoz (I)”, *Turiaso*, XIV (1995-1996), ps. 225-302, y (II), *Turiaso*, XV (1999-2000), ps. 229-286.

pio testamento del poeta. En él, al pensar en futuros tutores para sus hijos, se fija en sus tres familiares más cercanos: su mujer, su madre y su hermano. Pero añade: “*a los quales concordés o a los dos dellos con que el uno de los dos sea la dicha señora condessa, mi madre*”.²¹

Del mismo modo, desde el punto de vista literario, la personalidad creadora de Pedro de Urrea aparece ligada a su madre también por múltiples conceptos. En primer lugar, porque de ella dependió, casi en exclusiva, la educación del poeta, en el retiro de Almonacid de la Sierra: fueran quienes fueran sus maestros,²² si los hubo, habían sido escogidos por la condesa. En segundo lugar, como acabo de señalar, una gran parte de la producción literaria de Urrea toma como punto de arranque la figura de su madre, bien porque las penalidades maternas sirven como motivo literario para su hijo –“*en el pleyto*”, “*quando se quemó el castillo*”–, o bien porque la motivación directa del acto de la escritura es el entretenimiento de su madre –“*Rueda de peregrinación*”, églogas–.

Además, esa vinculación de la obra literaria de Urrea a la personalidad de la condesa es una realidad que se extiende a lo largo de toda la vida creadora del poeta. Uno de los textos más antiguos, el poema sobre el pleito, redactado por Pedro de Urrea con apenas 20 años, está escrito para consolación de las penalidades de su madre; las dedicatorias iniciales del *Cancionero*, escritas cuando ya buena parte de él estaba concluido, es decir, hacia 1510, tienen como referente directo el aprecio de D.^a Catalina por la literatura de su hijo y su deseo de hacer públicos sus escritos; la “*Rueda de peregrinación*”, posterior a las primeras versiones del *Cancionero*, muestra la voluntad del autor de ofrecer a su madre una composición más elaborada, de mayor profundidad intelectual y más apropiada a los gustos particulares de la condesa que las ofrecidas hasta entonces:

²¹ E. Galé: “Aportación documental... (II)”, doc. 29.

²² No ha sido posible hasta ahora certificar la presencia de hombres de letras profesionales en el entorno formativo del señor de Trasmoz durante su infancia. Únicamente contamos con una referencia indirecta a la persona de Miguel Celma, presbítero, “bachiller en artes”, que en el año 1500, desde Almonacid de la Sierra, donde residían por aquel entonces tanto la condesa-viuda de Aranda como el propio señor de Trasmoz, nombró un procurador de Alcañiz, “*para cobrar una renta de dos mil sueldos jaqueses que se le deben sobre la casa de su padre*”. Este mismo Miguel Celma figuraba como testigo en un acto notarial registrado en Épila en enero de 1493, donde también residían en ese momento doña Catalina y don Pedro. El origen alcañizano del presbítero, donde tanto se habían desarrollado en esa época los estudios humanísticos, y la coincidencia de localidad en ambos momentos hacen pensar en la posible relación directa entre este, por otra parte desconocido, clérigo y la formación del futuro poeta en el entorno familiar de su madre. Para el primer dato, vd. Enrique Galé: “Aportación documental ... (I)”, doc. n.º 24; para el segundo, Miguel Ángel Pallarés: *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro en el siglo XV*, Zaragoza, I.F.C., 2008, p. 723, doc. n.º 275, nota 3144.

“Lea esto *vuestra* señoría *porque* sea galardón de mi trabaxo, *que* en lo *que* hasta aquí *tengo compuesto* no hay cosa *que* así pueda *vuestra* señoría leer, por ser todo lo otro amores y vicios, y esto, virtudes y doctrinas; y *también porque* la lectura es más agradable en prosa *que* en metro, *porque* se *comprehenden* mejor las razones, *porque* se allega más a *nuestro* hablar”.²³

Por lo que a la *Peregrinación* respecta, desde el mismo título del “Prólogo” el autor reconoce hasta qué punto la obra fue concebida inicialmente también como presente literario para su madre:

Y después de yo venido hasta dos años,²⁴ feneció mi señora la condesa, que Dios tenga en su gloria, a la qual yo tenía dirigida esta obra assí como solía dirigir otras que van dibulgadas no a mucho tiempo. E aunque la obra es justa y sancta, no tenía yo la voluntad de mostrarla si no fuera por la importunación de mis amigos.²⁵

Por otra parte, dentro de la propia *Peregrinación*, al final del “Libro Tercero”, Pedro de Urrea incluye el último de sus homenajes literarios a su madre. Consta éste de una introducción en prosa y dos composiciones poéticas elegíacas “in mortem” de doña Catalina.

Después de yo llegado a mi casa hasta dos años, murió mi señora la condesa, que Dios tiene en su gloria, cuya muerte me fue tanto desatino según lo que me quería y lo mucho que me obligaua, que tomé por consolación y conuerto de su muerte hazer bien por su alma y pagarle en mejor moneda lo que le deuía que si acá gelo pagara, aunque no dexan de sentir las carnes el dolor de los pensamientos que, dexado que me era madre cuya obediencia mandó Dios tanto en los mandamientos que ofreció dádiua por ello, diziendo: “Honrrarás al padre y madre y viuirás largo tiempo sobre la tierra”, que se vio darnos galardón por aquella obediencia. Pues dexada la obligación que yo a esto tenía, por otras muchas cosas deuía yo tanto que no las puedo pagar sino con cosas espirituales. Y sobre su muerte hize estas coplas y este romance con tantas lágrimas y trabajo, que no pude proseguir en mayor cantidad de obra.²⁶

²³ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 61r.

²⁴ De acuerdo con la más reciente documentación publicada, el testamento de D.³ Catalina de Híjar, primera condesa de Aranda, fue abierto el día 21 de junio del año 1521, lo cual indica que la madre del autor de la *Peregrinación* había muerto pocos días antes, Enrique Galé: “Aportación documental ... (y II)”, doc. 42. Esta fecha -junio de 1521- es fundamental para la datación de la obra, puesto que determinados datos internos de la obra dan a entender que la primera redacción, que se hallaba concluida ya para entonces, apenas sufrió modificaciones antes de ser dada a la imprenta dos años después.

²⁵ Pedro Manuel de Urrea: *Peregrinación*, t. II, p. 21.

²⁶ Pedro Manuel de Urrea: *Peregrinación...*, t. II, p. 353.

Las composiciones poéticas correspondientes son las “Coplas de don Pedro Manuel de Urrea con un romance y villancico sobre la muerte de la condessa de Aranda, su madre” y el “Romance suyo sobre la muerte de la condessa, su madre, donde dize la tristura que dexa en la villa que se llama Xarque”.²⁷ No me resisto a copiar a continuación los primeros versos de este romance, en el que el autor recuerda la estancia de su madre en la localidad arandina de Jarque, donde él mismo tantos años pasó a su lado:

Tal precio tienes agora
sin tu bien, lugar xarquino,
como esmeralda muy falsa
quitada del oro fino
o como quien sale a campo
sin verdad y sin padrino
o como hombre cuando muere
no teniendo a Dios por trino.
¡O, Xarque, fragoso, oscuro!
Para ti ya no ay camino
pues tus dos sílavas “xar / que”
si se buelven con buen tino
al revés dizen “quexar”
y assí, quexa de contino,
que eras pavo con la rueda
y agora cuervo marino...

Las Hermanas

A.- Catalina de Urrea, señora de Illueca.²⁸

De acuerdo con lo que el autor escribe a su hermana Catalina en la carta que prologa el texto del poema, la “*Glosa del Credo*” fue la primera de las

²⁷ Pedro Manuel de Urrea: *Peregrinación...*, t. II, ps. 354 y 355, respectivamente

²⁸ D.^a Catalina de Urrea era la hermana mayor del poeta y uno de los miembros de su familia que más cerca parece haber estado de él. Compartió con el poeta varios años de infancia en Épila y Almonacid hasta 1494, un año después de su matrimonio, el 1 de Mayo de 1493 -AHPNZ, Antón de Abiego, año correspondiente, f. 94-, con D. Jaime Martínez de Luna, heredero de la baronía de Illueca. Luego, durante la etapa en que D.^a Catalina de Híjar y D. Pedro de Urrea residieron en Jarque, localidad situada a cinco kilómetros de Illueca subiendo el curso del Aranda, no cabe duda de que las relaciones continuaron pues en el *Cancionero* hay menciones expresas a la estancia del poeta en Illueca -“*Otras a un Juan de Génova*”.

publicaciones²⁹ de Pedro de Urrea. Esto, sin embargo, no quiere decir que fuera la primera obra que compuso su autor, puesto que, en ese mismo texto, el señor de Trasmoz anota también que, si la pieza fuese mal tratada por la crítica, “*será cosa que convenga mostrar yo otras obras que salgan como de celada para en defensión della*”.

De acuerdo con el propio Urrea, el resultado de la publicación de este poema fue el contrario, ya que las críticas le supusieron un disgusto tan grande como para pedirle a su madre que se abstuviera de publicar el resto del *Cancionero*:

“como a mí en está sazón acaesciese un voluntario desastre de una obrezilla mía que di a la emprenta, *que era el Credo glosado*, el cual con una carta enderescé a la señora doña Catalina, mi hermana, y, cierto, señora la obra no tiene tantas letras *quantas vezes yo me he arrepentido*”.³⁰

Lo más interesante de la obra, sin duda, es su estructura compositiva: para glosar el texto latino del *Credo*, Pedro de Urrea utiliza 37 redondillas, tras cada una de las cuales reproduce sendos sintagmas latinos hasta completar el texto de la oración canónica. La particularidad de la composición es que el texto latino correspondiente a cada una de ellas se incorpora al texto castellano completando el significado de la redondilla. Por ejemplo, la primera de las coplas concluye: “*Haz que diga cuando muera: / Credo in unum Deum*”. Este esquema creativo, que Urrea repite en la parodia del *Ave María* en que se burla de los franceses, es completamente inusual en los poemas de esa época.³¹ Las técnicas usadas en las versiones en romance de textos religiosos consistían en la mera traducción del texto latino, tal y como hace Encina en la mayoría de sus composiciones de este género, o en la paráfrasis, que arrancaba de la traducción de la secuencia latina e iba desarrollándola en sus diferentes partes, como había hecho, por ejemplo, Fernán Pérez de Guzmán en su glosa del *Pater noster*, recogida en el *Cancionero General* de 1511.

²⁹ Aunque no se conserva ningún ejemplar de esta edición, se conocen los datos bibliográficos de la misma gracias al catálogo de la Biblioteca Colombina, donde se registró su entrada en estos términos: Petri de Urrea, *Glosa en coplas super el Credo*, [s.i.], [s.l.], [s.a.] La referencia está tomada de Antonio Rodríguez-Moñino: *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Castalia-Editora Regional de Extremadura, Madrid, 1997, p. 519.

³⁰ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 2v.

³¹ El más completo y exhaustivo repertorio de las formas métricas de la poesía de cancionero en la actualidad, Ana María Gómez-Bravo: *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, no recoge esta composición en sus índices, probablemente porque no responde a ningún otro esquema compositivo similar.

Por el contrario, desde el punto de vista temático, este poema no aporta ninguna novedad a la poesía religiosa contemporánea, pues se limita a recorrer los lugares comunes de la teología católica centrándose, sobre todo, en los aspectos más ligados a la devoción popular como la Encarnación, la Pasión y la Resurrección. Estos temas aparecen tratados también por el poeta en el resto de su poesía religiosa y forman parte del lenguaje religioso tópico de la época. Pese a todo, el poeta debía de tener un aprecio especial por esta pieza pues, además de estrenarse con ella como escritor público, se sirvió de uno de sus fragmentos en la *Peregrinación* para llevar a cabo un comentario teológico sobre la profesión de fe de la iglesia ortodoxa mediante una autocita en los siguientes términos:

“Y, aquel “según la escriptura”, quiere dezir “como ya estaua escrito”. Como yo dixé en vna pequeña obrezilla que fue la *Glosa sobre el Credo*, que comiença: “Pues diste fe verdadera / trino Dios a los christianos”, donde digo en este passo *secundum escripturas*: “Quitó muy grande entredicho / con la muerte que le dieron / y las cosas que vinieron / ya nos estauan muy dicho / *secundum escripturas*”.³²

B.- Beatriz de Urrea, condesa de Fuentes³³

La carta en que Pedro de Urrea dedica a su hermana Beatriz el conjunto de los villancicos de su *Cancionero* difiere del resto de las dedicatorias en un par de aspectos. En primer lugar, a excepción de la que presenta la totalidad del *Cancionero*, el resto de los textos prologales van a tener como referencia una única composición, escrita *ex professo* en todos los casos, menos uno, la dedicatoria al conde de Belchite del poema “sobre el pleyto”, para la persona a la que le iba dirigido el texto al que acompaña. En cambio, mediante esta carta introductoria, el señor de Trasmoz dedica sus villancicos en bloque a la condesa de Fuentes pese a que entre éstos no hay ni uno solo que la tenga a ella como destinataria particular. Por otra parte, el texto presenta una serie de disculpas retóricas del autor que dan a entender, más bien, que el texto no pasa de ser la respuesta a un compromiso del escritor para con su hermana.

³² Pedro Manuel de Urrea: *Peregrinación*, t. II, p. 150.

³³ La relación directa del señor de Trasmoz con su segunda hermana mayor, Beatriz, parece haber sido mucho menos intensa que la que mantuvo con Catalina. Su nombre no aparece en ninguno de los documentos a los que hemos tenido acceso y su marido, D. Juan Fernández de Heredia, tampoco se suele mencionar en el núcleo más cercano de partidarios del clan Urrea-Híjar. En cualquier caso, la documentación deja claro que al menos hasta su boda hacia 1496, la futura condesa de Fuentes vivió con su madre y sus hermanos en Épila y Almonacid de la Sierra.

“ya puesto en mi intención ni por gana mía ni por ruego ageno no procurarme más trabajo, parecióme que, dexando ya la afición del trobar, no era razón de acabar sin que mostrasse la *volutad* que de servir a vuestra mercé tengo, porque no se contasse por olvido mi mucho acuerdo. Porque hallo ser justa razón y cosa devida que, como allí me acuerdo y sirvo a otros, no quedasse vuestra mercé olvidada”.³⁴

En cualquier caso, de nuevo los aspectos biográficos resultan ser lo más interesante en esta breve pieza: Pedro de Urrea da por concluida su etapa creativa y expresa, con más claridad que en ningún otro momento, su cansancio de escribir y su deseo de dedicarse a “*cosas que aprovechan*”. Por ello, esta carta nos sirve para fechar el cierre de la primera compilación del *Cancionero* en las fechas inmediatamente posteriores a 1508, año en que D. Juan Fernández de Heredia y D.^a Beatriz de Urrea recibieron de Fernando II el condado de Fuentes e inmediatamente anterior a 1510, momento a partir del cual el poeta, habiéndose trasladado a vivir a su feudo de Trasmoz, inició una larga serie de conflictos jurisdiccionales con prácticamente todos sus vecinos en el Somontano del Moncayo.³⁵

La esposa: María de Sessé³⁶

Como todos los poemas extensos dedicados a alguno de sus familiares, este poema ofrecido por el poeta a su mujer, D.^a María de Sessé, va introducido también por una carta que hace las veces de prólogo y dedicatoria. En este caso, el tema de la introducción se centra en la afirmación del “*contentamien-*

³⁴ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 77v.

³⁵ Enrique Galé: “Aportación documental... (I)”, docs. 73 a 79.

³⁶ D.^a María de Sessé y Agramonte fue hija de D. Manuel de Sessé, baile general de Aragón, y D.^a María de Agramonte, camarera de la reina Isabel. Como el que había de ser su esposo, quedó pronto huérfana, pasando a depender junto con su hermano Manuel de la tutela de su tío D. Gonzalo de Sessé, comendador hospitalario de Ambel, y de D. Juan de Lanuza, Justicia de Aragón. Un documento del año 1503 (AHPNZ, Jaime Malo, año 1503, fs. 17v.-18, de 27 de febrero) se refiere a ella como “*donzella de edat de XIII anyos*”, e indica que para entonces ya se había independizado de sus tutores. Puesto que el 2 de diciembre de 1504 Pedro Manuel de Urrea ya firma “como marido, señor, regidor e administrador de los bienes mobles de dona María de Urrea y de Sessé, muxer mía” (AHPNZ, Jaime Malo, año 1504, fs. 157v.-158), el enlace matrimonial tuvo que celebrarse entre febrero de 1503 y diciembre de 1504. D.^a María pertenecía a una familia representativa de la baja nobleza aragonesa, ligada a un importante cargo burocrático, que medraba al amparo del favor real. El estudio de las capitulaciones matrimoniales firmadas por D. Pedro y D.^a María deja claro que el matrimonio, acordado entre D.^a Catalina de Híjar, por un lado, y el hermano de D.^a María, y D. Juan de Lanuza, por otro, suponía para el señor de Trasmoz una importante consolidación de sus ingresos monetarios y para los Sessé el entroque con una de las familias más poderosas y de mayor prestigio de la nobleza aragonesa.

to” que el poeta ha alcanzado mediante su matrimonio. Esta idea de la felicidad marital, tan inusual, por otra parte, en la poesía lírica medieval europea, se repite también como idea central en el propio poema. Junto a ella, el autor desarrolla una serie de razonamientos acerca del matrimonio como institución social, ponderando la importancia de un buen casamiento. El matrimonio está visto por Urrea como una de las encrucijadas vitales más importantes para el hombre, por lo que la felicidad del suyo resulta uno de los mayores motivos de satisfacción en su existencia. Como consecuencia de esto, la carta se cierra con un emotivo elogio de D.^a María. Si el planteamiento temático del poema ya es de por sí original, la armonía estructural del texto y el acierto en la elección del tono narrativo y dialógico hacen de ésta una de las obras más atractivas del *Cancionero*.

La estructura general del poema recoge las convenciones de otros poemas extensos de Urrea de tono culto. Tras una introducción sin pretensiones mitológicas y sin invocación alguna, el poeta recibe una visión, que resulta ser el ánimo de su propio padre, con la que entabla un interesante diálogo. No hay en este caso viaje ni alegoría alguna por lo que, a partir de aquí, el poema se desarrolla como una reflexión teórica acerca de la institución del matrimonio y acaba con unas estrofas dirigidas por el poeta en segunda persona a su mujer.

La métrica, en octosílabos y con pie quebrado, recuerda de nuevo los versos de Jorge Manrique, aunque la estrofa no es exactamente la misma. En cambio, en el diálogo, el tono coloquial empleado por el poeta fluye con la sencillez y naturalidad propias de la última parte de las *Coplas*. No hay en todo el poema apenas cultismos, hipérbatos ni ninguno de los rasgos “culteranos” que Urrea gustó de incluir en otros poemas familiares.

En el texto del señor de Trasmoz, el enlace matrimonial aparece como una pieza fundamental y problemática de la vida humana. De la buena resolución de este “problema” dependen la estabilidad familiar y la propia posición social del marido. Para ello hay que desechar tanto el amor como el interés y atender sólo a las buenas prendas de la mujer elegida, que se concretan en dos: honestidad y hermosura. El elogio de D.^a María, en la que el poeta supo encontrar ambas virtudes, cierra el poema.

Yo puedo bien reposar
no teniendo qué temer,
pues que veo en mi poder
cosa de tanto estimar.
No tengo miedo a dolor
pues *que* también me asegure
mi alegría,
que con descanso mayor
no hay cuydado que me dure
mas de un día.

Assí yo puedo dezir
tal bien en vos veo y vi
que me ha dado Dios aquí
el mayor bien del bivar.
Y, pues esto he yo alcançado,
no me cumple querer más
bien de aquello,
por lo cual quedo obligado
de a Dios siempre jamás
servir por ello.³⁷

Por otra parte, en la conversación que el autor mantiene con el espíritu de su padre, aparecen numerosas referencias a sucesos concretos de la infancia y juventud de D. Pedro, como su orfandad, los problemas con la herencia de Trasmoz o los acuerdos relativos a su matrimonio, todas ellas de gran interés desde el punto de vista biográfico. Esta parte del poema resulta también enormemente expresiva por el reflejo de los sentimientos de amor filial y de respeto hacia el padre muerto. Por un momento Urrea es capaz de vivificar la materia poética precedente de manera original y recrear con ella sus sentimientos personales más íntimos.

El hermano: Miguel Ximénez de Urrea, conde de Aranda³⁸

La edición del *Cancionero* de 1516 recoge sendas loas dedicadas por el poeta a su hermano –D. Miguel Ximénez de Urrea– y a su cuñada –D.^a Aldonza de

³⁷ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f.47v.

³⁸ D. Miguel Ximénez de Urrea, segundo conde de Aranda, fue el primogénito de los primeros condes de Aranda, D. Lope Ximénez de Urrea y D.^a Catalina de Híjar y el heredero, por lo tanto, de la Casa. Tras su matrimonio en 1493 con D.^a Aldonza de Cardona (AHPNZ, Antón de Abiego, carpetilla suelta, sin foliar), propiciado por los Reyes Católicos, las relaciones entre los dos hermanos estuvieron condicionadas por el enfrentamiento judicial que sostuvieron en torno a la inclusión o no de La Mata de Castilviejo en la herencia de D. Pedro. La sentencia de Fernando II en 1502 -AHPNZ, Jaime Malo, año 1502, fs. 72-75- adjudicó definitivamente La Mata al señor de Trasmoz, pero el hecho de que D. Pedro continuara residiendo con su madre induce a pensar que las relaciones entre los hermanos no se normalizarían, al menos, hasta la sentencia definitiva del pleito entre D. Miguel y D.^a Catalina en 1506. A partir de 1510, con el inicio de las hostilidades en el Somontano del Moncayo, los vínculos familiares parecen haber primado sobre los desacuerdos económicos y, de la misma manera que el conde de Aranda asumió plenamente la defensa de su hermano menor frente a los Aragón, el señor de Trasmoz aparece a lo largo de todo el conflicto asentado en Épila -AHPNZ, Martín Berenguer, año 1512, fs. 30v.-31v.-, y capitaneando las tropas de su hermano mayor contra el señor de Pedrola –Enrique Galé: “Aportación documental... (II)”, docs. 1 a 22.

Cardona—,³⁹ la primera de las cuales no había sido recogida en la edición de 1513. Son dos poemas no muy extensos —92 y 60 versos, respectivamente—, en los que el autor se limita a acumular alabanzas tópicas y desmesuradas sobre cada uno de los destinatarios. Desde el punto de vista formal, los poemas presentan una diferencia importante entre sí, ya que el poema dedicado al conde está compuesto en versos de arte mayor, mientras que para el de la condesa, Urrea utiliza una décima de arte real con un último verso de pie quebrado. En el primer caso, el metro elegido coincide con la forma utilizada en el poema *Sepoltura de amor*, también dirigido al conde de Aranda. Es, sin duda, una forma de dar al texto una categoría estética superior, acorde con la alta posición social del destinatario.

En cuanto a su estructura, los dos poemas laudatorios se desarrollan de la misma manera:

1.- El poeta expresa su creencia en la imposibilidad de poder loar de manera satisfactoria a los destinatarios.⁴⁰

2.- El cuerpo del poema, más desarrollado en el caso de la pieza destinada al conde, va enumerando las diferentes virtudes de los condes, siempre en grado máximo. En D. Miguel priman aquellas que tienen que ver con su posición dentro de la corte: buena crianza, sabiduría, esfuerzo, privanza... A esto se añade un aspecto muy significativo en relación con la posición social del autor: la importancia de su hermano como cabeza del linaje del poeta. En D.^a Aldonza, por el contrario, el poeta resalta lo que en otras composiciones, como el poema dedicado a su propia mujer, también le va a servir como motivo de elogio femenino: cordura, linaje y hermosura.

3.- El cierre es similar en los dos textos: el poeta pide disculpas por haber sido incapaz de estar a la altura de lo alabado.

En conjunto se trata de un par de poemas de escasa calidad literaria, que parecen motivados más por un interés personal del autor por cumplimentar a los destinatarios que por un verdadero afecto familiar hacia ellos.

³⁹ A su vez, D.^a Aldonza de Cardona y de Enríquez, hija de Juan Ramón Folch, duque de Cardona, y de Aldonza Enríquez, tía carnal de Fernando II, pertenecía a la casa real y su matrimonio con D. Miguel, que contaba entonces con 13 años, formó parte de la política de los Reyes Católicos de atracción de la alta nobleza mediante los vínculos familiares.

⁴⁰ Sobre la “confesión de incapacidad” como tópico de la retórica medieval, vd. E. R. Curtius Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, ps. 588 y ss. Un planteamiento poético similar lo encontramos en el arranque del elogio a Lucrecia d’Alagno de Carvajales en el *Cancionero de Estúñiga*, pg. 231, vs. 9-10: “*Es tanta vuestra beldat / que non se puede escrevir*”.

Más interés presenta, desde el punto de vista familiar y biográfico, el extenso poema titulado *Sepultura de amor*. Se trata de una de las piezas de mayor desarrollo retórico y más ínfulas literarias, dentro de la línea de poemas alegóricos a la manera dantesca que tanto gustaban a los miembros de la clase social a la que pertenecían tanto el conde de Aranda como el señor de Trasmoz. El poema comienza con el típico arranque metafórico cultista, imitación lejana del inicio de la *Divina Comedia* y, mucho más cerca, del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, y se desarrolla a partir de una visión en este caso sí bastante original: tras escapar de la “carcel de amor”, donde el poeta se había visto encerrado por su anterior amada, cae enamorado de nuevo, de forma aún más dolorosa, y toma parte en su propio entierro:

Y después desto dos hombres vinieron	Tómanme luego de allí donde estava;
a do estava yo, turbado de llanto,	vanme a poner en la sepultura,
y vi que traían un muy negro manto	en la cual entré con tanta amargura
y luego hasta poco otro blanco pusieron.	cuanta pasión allí se mostrava.
Lo negro, dezían, por triste traxeron,	Y así, como muerto, yo siempre callava,
lo blanco, que amor me dió castidad,	mirando los hombres por los conocer;
lo cual todo junto quitó libertad	vi cada cual dellos su nombre traer
pues los amores perderme quissieron.	escrito de negro, que mal se juzgava. ⁴¹

Por su parte, el prólogo que antecede a esta composición resulta de un interés especial a la hora de fechar tanto estos versos como muchos de los que componen el *Cancionero*. En primer lugar alude al hecho de que la pieza está escrita después de que “plugo a *nuestro* Señor *quitar* cosa *que tan* mal parecía y poco *montava* de los pleytos”, es decir, en torno a 1507-1508. Por otro, el autor anota una referencia muy precisa a su estancia lejos de Zaragoza, en una “aldea” donde la ausencia de entretenimientos nobiliarios favoreció su dedicación a la literatura:

“Agora hallándome en esta aldea⁴² adonde faltan los *passatiempos* y sobran los enojos de ser la tierra fragosa, mi voluntad *que* me movía y la tierra *que* me forçava, huve de ir *creciendo* mi *Cancionero*”.⁴³

⁴¹ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 57v.-58r.

⁴² Jarque de Moncayo, donde D. Pedro residía ya en compañía de su madre en febrero de 1508 (AHPNZ, Juan Prat, cuaderno de las cuentas de la bailía del año 1508, f. 42).

⁴³ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 55v.

El tío: Luis Fernández de Híjar, conde de Belchite

El poema que Pedro de Urrea le escribió a su madre con ocasión del recrudescimiento del pleito⁴⁴ que éste mantenía desde hacía ya unos años contra su primogénito, es una de las piezas más interesantes del *Cancionero*. Está compuesto por un prólogo dirigido por el autor a su tío, el conde de Belchite, y por el poema propiamente dicho. Se trata, además, de uno de los textos más antiguos de la colección, pues el señor de Trasmoz lo había redactado antes de cumplir los veinte años, y resulta una de las composiciones en que mejor sabe el poeta servirse de sus fuentes –Manrique y Séneca, sobre todo– para producir un texto original.

El prólogo arranca de una sentida reflexión sobre los graves problemas personales y familiares que condicionaron la infancia y la juventud del poeta: una serie de enfrentamientos en que él se vio envuelto directamente –no aparecen precisados–, y un gravísimo conflicto familiar que, indirectamente, le afectó también en gran medida, las desavenencias entre su madre y su hermano. Retornan en esta declaración dos temas de gran importancia en la obra de Urrea: la valoración de la literatura como alivio de las penas, y, sobre todo, la reflexión acerca de la intervención de la Fortuna en las cosas humanas.

⁴⁴ El pleito al que alude este poema, entre D.^a Catalina y su hijo, el conde de Aranda, tantas veces mencionado giró en torno a los derechos que ambos pretendían sobre tres feudos –Almonacid de la Sierra, Nigüella y Jarque– que habían pertenecido a la Casa de Híjar y, en virtud de un complicado proceso de alianzas matrimoniales, iban a pasar finalmente a la de Urrea. D. Luis estaba obligado a velar por los derechos que su hermana pudiera tener sobre unos bienes que habían pertenecido hasta entonces a su familia pero además, el conde de Belchite, que hacia 1505 -fecha bastante probable de composición para este poema- ocupaba una posición preeminente dentro de la nobleza del Reino, era la persona más indicada para mediar en el conflicto entre madre e hijo. Al fin y al cabo, D. Luis Fernández de Híjar fue repetidas veces diputado del Reino y, según la documentación de la época, era tenido en tanta consideración por el resto de la nobleza aragonesa, que pudo ejercer en determinados momentos delicados como única persona de consenso entre las parcialidades enfrentadas: “Hallose también en los 67 años de su edad en el socorrer y descercar a Pamplona y (...) baxando la sierra de Reniega hacia Pamplona, quisieron de su voluntad todos los capitanes aragoneses que presentes estaban ordenase rigiese y mandase el dicho señor toda la gente de Aragón; y así los de la parcialidad de Luna como los de Urrea estuvieron aquel día al mandamiento de dicho señor. Este acatamiento que le tenían causaba su mucha authoridad, cordura y juicio y así seguían todos su parecer como de hombre de grande experiencia”, en *Genealogías de casas ilustres de Aragón*, Ms. 159 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, f. 130 r.-v. Teniendo todo esto en cuenta, este prólogo, debe entenderse no sólo como una dedicatoria de cortesía a otro de los miembros de su familia, sino como un subterfugio del poeta para interceder a favor de D.^a Catalina ante una personalidad que podía tener interés y capacidad para intervenir en el pleito de acuerdo con los intereses de su madre, que, por otra parte, coincidían siempre con los del autor.

“...donde veo que no se deve ni puede dar la culpa sino a la sola Fortuna, que por todos los estados de continuo sin cansar va causando cosas que su nascimiento no está fundado sobre razón, y assí, yo no quiero quexarme ni entristecerme si en esto a la Fortuna por adversaria he tenido pues *que* a nadie ha dado salvoconduto”.⁴⁵

Todo el poema del pleito tiene un tono manriqueño que el poeta más bien se complace en subrayar. La estrofa utilizada por Urrea es la doble sextina de pie quebrado, idéntica a la del poema de Manrique; la estructura sigue en buena medida las pautas generales de las *Coplas*, y el propio estilo del texto, por último, intenta reflejar también la claridad y elegancia de la elegía manriqueña. El tono general de la obra respira sencillez y las ideas morales y religiosas, de corte senequista y cristiano, fluyen en el texto con una expresión simple y directa, con imágenes claras y precisas. Como en la obra de Manrique, el conjunto presenta una gran religiosidad, siempre dentro de la ortodoxia católica, y la incorporación de conceptos procedentes en su origen de la escuela estoica se realiza sin problemas dogmáticos, dentro de una tradición tardomedieval perfectamente consolidada.⁴⁶

El tema fundamental del texto es el de la Fortuna. Pedro de Urrea presenta la vida del hombre en general, y la suya y, sobre todo, la de su madre, en particular, como una lucha continua contra los azares de la existencia. El tema de la Fortuna recorrió toda la literatura castellana del final de la Edad Media y ya en época de Pedro de Urrea dio un último fruto en las “*Coplas contra la Fortuna*” de Diego de San Pedro, obra con la que el poema de Urrea comparte la idea fundamental de que los dogmas de la religión católica representan la superación última y definitiva de la incertidumbre metafísica representada por la imagen clásica de la Fortuna.

De todos modos, también en este caso biografía y literatura se conjugan en la comprensión profunda del texto puesto que determinadas fuentes coetáneas nos informan de que la figura de Fortuna fue igualmente uno de los emblemas heráldicos utilizados por el propio tío del poeta en las fiestas cortesanas de su tiempo. Así lo recoge en sus *Batallas y quinquágenas*, el historiador Fernández de Oviedo en las páginas dedicadas al conde de Belchite:

⁴⁵ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 40r.

⁴⁶ El estudio de la adaptación de las ideas senequistas a la ortodoxia intelectual cristiana a lo largo del siglo XV es uno de los aspectos fundamentales del capítulo que Blüher: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, dedica a la recepción de Séneca en este periodo de la literatura española.

“En fin este caballero, no ignorando la verdad y despreciando la Fortuna, trae la rueda de ella por çimera (...) y junto con la rueda de la fortuna trahía el condé una letra que decía: ‘Dé quantas vueltas quisiere / yo quiero lo que Dios quiere’”.⁴⁷

Así pues, lo que inicialmente podía ser interpretado sin más como el recurso tópico a un tema manido de la época, podemos entenderlo también como un guiño interesado del autor, que utiliza como eje temático de su creación literaria una imagen metafórica especialmente cara al destinatario directo de la obra.

El cuñado: Jaime Martínez de Luna, señor de Illueca

El poema titulado “*Fiestas de amor*” es una composición dirigida por el poeta a su cuñado Jaime Martínez de Luna,⁴⁸ miembro de una de las casas más nobles de Aragón, y descendiente directo de uno de los intelectuales de mayor prestigio del siglo XV castellano, Fernán Pérez de Guzmán. Se trata, por lo tanto, de un gran personaje, procedente de un ambiente nobiliario culto, y este poema del señor de Trasmoz va a presentar todas las características propias de un texto muy elaborado que busca no desmerecer del destinatario. Ya el prólogo introductorio revela esa prioridad: Urrea utiliza un fuerte hipérbaton, poco habitual en sus textos; se sirve de varias citas clásicas, e, incluso, copia en su lengua original varios versos de los *Trionfi* de Petrarca. Además, va a esforzarse especialmente por dejar claros cuáles son los antecedentes prestigiosos sobre los que construye su poema: la tradición culta de las grandes composiciones alegóricas de ilustres poetas castellanos del siglo XV. Por ello el señor de Trasmoz llama la atención ya en el prólogo hacia su aprovechamiento de la materia mítica de la Antigüedad, de acuerdo con precedentes significativos como Petrarca, explica el recurso forzado a las citas de mujeres ilustres, tomadas de Boccaccio, y se sirve a discreción de la mayoría de los recursos literarios recopilados por Encina en su *Arte*.

⁴⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo: *Batallas y Quinquágenas*, tomo I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983, p. 346.

⁴⁸ D. Jaime Martínez de Luna, marido de D.^a Catalina de Urrea y cuñado, por lo tanto, del poeta, era jefe de la Casa de los señores de Illueca, a la que habían pertenecido Pedro de Luna, elegido papa con el nombre de Benedicto XIII y Álvaro de Luna, condestable de Castilla. Además, su abuela paterna, Sancha de Guzmán, era hija de Fernán Pérez de Guzmán. Familia ilustre y precedentes intelectuales dan las claves de este poema, tal vez el de mayores pretensiones cultas de todo el *Cancionero*. Por otra parte, la relación del poeta con los señores de Illueca parece haber sido muy intensa, sobre todo a partir del momento en que D. Pedro trasladó su residencia al valle del Aranda. Finalmente, D. Jaime de Luna fue nombrado por Fernando II lugarteniente de Cataluña en 1508 (ADPZ, mns. 98, f. 77v.) y ocupó este importante cargo hasta 1512 (ACA, Cancillería, leg. 3604, f. 154). El hecho de que en el poema no se recoja ninguna alusión a este nombramiento invita a fechar el poema antes de 1508.

Así pues, el poema se nos presenta ante todo como un texto culto dirigido a un lector igualmente “letrado”. Pese a que prescinde de la estrofa de arte mayor como elemento compositivo, Urrea va a seguir aquí otro modelo no menos significativo, la copla real del *Infierno de los enamorados* de Santillana. No cabe ninguna duda, una vez analizado el esquema estructural de ambas composiciones, de que Urrea planteó su obra como una recreación personal de este poema. Por ello utilizó también una estrofa de arte menor similar a la suya y por ello el esquema general del texto recoge los tópicos estructurales del viaje alegórico: tras una introducción que arranca de una descripción cronológica mítica y se resuelve en un planto de amor, ante el poeta se presenta una figuración metafísica, la Muerte, que va a ser su acompañante en su paseo por el Infierno.

En su búsqueda de una expresión elevada y culta, Pedro de Urrea utiliza en este poema todos los recursos retóricos a su disposición, de manera que, sin duda, las “*Fiestas de Amor*” son la pieza más “culterana” del *Cancionero*, sobre todo en sus primeras estrofas, en las que el poeta amontona metáforas atrevidas, cultismos insospechados y todo tipo de recursos estilísticos, que ocurecen enormemente la comprensión del texto:

<p>Quando, ya Titán metido en la su casa de Toro, ya lo elado ha clarescido, cuando consigo ha sumido su niña con barvas de oro,⁴⁹ estándo en está sazón, tiró Cupido dorado con huego de tal pasión que en la casa de Plutón no fuera más abrasado.</p>	<p>Razón me vieda lo tal porque, cierto, mi manera me hace ageno de tal mal por la causa paternal, aunque mi edad lo requiera. Viendo mi cruor⁵⁰ partida en dos partes, ya la una entiende cosa sabida; la otra, según medida, tiene cuatro de la luna.</p>
--	---

Si bien el modelo fundamental de Urrea es el *Infierno* de Santillana, en el desarrollo del poema, el señor de Trasmoz mezcla elementos procedentes de otras fuentes para enriquecer su texto. Así, encontramos una larga enumeración de mujeres ilustres, tomada directamente de una traducción zaragozana finisecular del *De illustris mulieribus* de Boccaccio.⁵¹ Hay también una mención

⁴⁹ La descripción temporal mitológica es una característica constante en este tipo de poemas, cuyo antecedente está, en efecto, en el inicio de los *Triunfos*. De acuerdo también con esa tradición, la acción de poema transcurre en primavera y por la noche.

⁵⁰ Cultismo: “sangre”, “vida”. Resulta imposible precisar a qué alude el autor con las referencias a la “causa paternal” y esa expresión de “las cuatro de la luna”.

⁵¹ Johan Bocacio: *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1494.

extensa de músicos de la Antigüedad que procede del *Triunfo de amor* de Juan del Encina. Por último, a la tradición manriqueña pertenece la única innovación estructural que la obra de Urrea presenta en relación con la del Marqués de Santillana, el desarrollo, en la parte inicial de la obra, dentro de la invectiva contra la Muerte, del tema del *ubi sunt?*

El tío segundo: Luis de Beaumont, conde de Lerín

Este romance culto de D. Pedro Manuel de Urrea tiene como motivo temático la muerte de su pariente D. Luis de Beaumont, primer conde de Lerín y condestable de Navarra, en su exilio de Aranda de Moncayo el 6 de noviembre de 1508.⁵²

El jefe de la casa de Beaumont era primo carnal de la condesa vieja de Aranda, D.^a Catalina de Híjar, que, hacia 1508 residía en Jarque junto con su hijo, el poeta. Aranda, que había dado título condal a los Urrea y pertenecía a D. Miguel Ximénez de Urrea, se encuentra catorce kilómetros más allá de Jarque, subiendo el curso del río Aranda, que atraviesa igualmente Illueca, cabeza del señorío de D. Jaime de Luna, también pariente del condestable. Es decir que, en el valle del Aranda, D. Luis de Beaumont se hallaba en familia, a la vez que lo suficientemente cerca de Navarra como para seguir los acontecimientos políticos a la espera de un cambio en la situación que le permitiera regresar a sus dominios.

Todo el poema está concebido como una elegía laudatoria en la que el poeta, mientras da cuenta de los avatares de la vida del condestable –caída en desgracia, destierro, exilio y muerte en Aranda–, va destacando también sus cualidades morales: esfuerzo en las adversidades, valentía, religiosidad ...

⁵² D. Luis de Beaumont, como cabeza de la familia de los Beaumontes, facción nobiliaria que se disputaba con los Agramonteses el control del reino navarro, fue uno de los políticos de mayor peso en la tormentosa Navarra de la segunda mitad del siglo XV. El poema recoge el final de la vida de este gran señor que, tras perder el apoyo de Fernando II, su principal valedor frente a los reyes de Navarra, fue definitivamente expulsado de ese reino en 1507. Por ello, en 1508, año de su muerte, D. Luis de Beaumont se hallaba en Aragón, al amparo de su poderosa parentela aragonesa. A la muerte de D. Luis de Beaumont se refiere también Jerónimo Zurita: *Historia del Rey Don Hernando el Católico: De las empresas y las ligas de Italia*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, t. IV, l. VIII, p. 413: “En este medio el condestable, que se recogió a Aragón a las tierras del conde de Aranda murió por el mes de noviembre del año pasado en Aranda de Jarque, y aunque era muy viejo, la mayor ocasión de su muerte fue el descontentamiento y sentimiento grande que tuvo del rey porque no le dio el favor que él pensaba para cobrar su estado por las armas, porque según era de un ánimo grande y muy valeroso, bastábale el corazón con mediano socorro que el rey le hiciera”.

“El famoso en todas cosas,
 magnífico y esforçado,
 esforçado condestable
 de Navarra intitulado,
 cavallero muy guerrero
 y en astucias bien provado,
 con la persona pequeña
 y el corazón muy sobrado.
 Viejo ya de setenta años:
 ¡verle quando estava armado!
 Ningún romano ni griego
 nunca fue más esforçado.
 Cavallero muy mañoso,
 cavallero poco hablado,
 mas las razones que hablava
 muy sabias en alto grado;
 mas túvole su ventura
 a pena predestinado.”⁵³

Se trata de un romance adaptado a la tradición culta, que sigue rigurosamente las reglas de la rima consonante y del isosilabismo y se permite alguna figura retórica como el “encadenado” de los versos 2 y 3: “*magnífico y esforçado / esforçado condestable*”. Pero el tono general resulta muy sencillo y comprensible. Urrea tiene presente el modelo de elegía de la época, las *Coplas* de Jorge Manrique, y, pese a la diferencia radical que implica el cambio de estrofa, mantiene una expresión equilibrada y contenida muy lejana de textos elegíacos anteriores como los de Santillana o Gómez Manrique. El final del romance, por ejemplo, remite directamente al final de las *Coplas*:

URREA: “*Su alma que bive en gloria
 él la dio a quien ge l’ha dado*”.

MANRIQUE: “*Dio el alma a quien ge la dio,
 el cual la ponga en el cielo
 y en su gloria*”.

El tono consolatorio del villancico hace pensar que, en realidad, este romance es otra de las composiciones que el poeta escribió expresamente para su madre, en este caso a raíz de la muerte en el exilio de su pariente, fallecimiento al que, dada la extrema cercanía entre Jarque y Aranda, es de suponer que la condesa también asistiría.

⁵³ Pedro Manuel de Urrea: *Cancionero de todas las obras*, f. 72 r.-v.

ANEXO I: POEMAS CACIONERILES
DE OTROS MIEMBROS DEL CLAN FAMILIAR

DON PEDRO DE URREA⁵⁴

Desseo e gran esperança,
todavía fast´aquí,
acordes fueron en mí
sin jamás tomar mudança;
mas Amor con gran porfía
fue la sperança forçar
que huviese de tomar
deseo la senyoría.

Asaz gran pena sentí
de veher tanta discordia
en quien siempre ver concordia
era gozo para mí;
mas estonces que me vi
qu´esperança me fallía,
un nuevo dolor sentí
causar en mi fantasía.

Dolor may non s´á fallado
nin creo pudiese ser,
como´n mí su gran poder
aya tanto demostrado;
que por mucho dessear
salgo de toda esperança
por sobras de bien amar.

Fin

Pues en vos van acabar
mis desseos todavía,
plega vuestra senyoría
algún conorte me dar.

JUAN DE SESSÉ⁵⁵

Canción

¿Qué faré, triste, cuytado,
pues veo que desama
la que siempre he amado?

Yo no sé a quien dé quexa
nin sé a quien la é de dar,
mas sé cierto que me dexa
la que non puedo dexar;
bien dirán que soy burlado,
pues verán que me desama
la que siempre he amado.

DON LOPE DE URREA⁵⁶

1: Glosa a

“De ti mas no curaré”

Pues causaste mi morir,
Dama de quien no seré,
Penada con mi bevir
Pues t´enoyó mi servir:
“De ti mas no curaré”
Pues tan cruel enemiga
Siempre a mis grandes servicios
Te has mostrado,
No dando lugar que siga
Amor a dar beneficios
A mi cuidado.

¡Cuán dañoso es se perder
Tras persona muy altiva
Que non se piensa en vençer!
Mas peor es seguesçer
“Dama cruel muy esquivá”,
Esquiva para mis males,
Cruel sí, más que crueza
Para matarme,
Que no mira las mortales
Penas que truxo tristeza
Par´aquexarme.

Tengo gran tiento en saber
Qué a mi libertad cativa
Doy lugar se defender
Y defendiendo no ver
“En ningún tiempo que biua”
Y verás si es d´estimar
La cosa que has perdida
Por tu daño
Y pues perdida, llorar
Llora bondad sin medida
Por mal tamaño.

⁵⁴ *Cancionero de Palacio*, ed. Ana M.^a Álvarez Pellitero, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993, ps. 384-385.

⁵⁵ *Cancionero de Palacio*, ed. Ana M.^a Álvarez Pellitero, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993, p. 231.

⁵⁶ “Cancionero de Vindel” en B. Button: *El Cancionero del siglo XV*, t. III, ps. 3 a 32: [ID2339 G 2340] NH2-8, [ID2370] NH2-53, [ID2372] NH2-55 y [ID2374] NH2-57. Modernizo la ortografía para una mejor comprensión del texto.

Lloro yo la pena mía
Que olvidando sofriré.
Lloro la grand demasia
Qu'en lo más de mi alegría
"Más siempre sospiraré".
Sospiraré me quexando
El tiempo tan mal gastado
Con tales mañas
Y quexarm'he suspirando
Con suspiros qu'han rasgado
Mis entrañas.

Queda mi mal tan vencido
Que biviendo moriré
Con dolor tan dolorido
Que siente el triste sentido
"la pena que passaré",
Ca será tal y tan fuerte
Qu'el morir será folgança
Y buen remedio
Pues se consentió en mi suerte
Que perdiessse l'esperança
Qu'es tan buen medio.

Queda por fin un dolor
Que me tiene assí llagado
Que me faze sufridor
Y siendo tal amador
"Sospiraré desamado".
Y será mi sospirar
Un tan mortal padeçer
Que porná spanto
Tan cruel en recuentar
Que dudo pueda vencer
Tan triste llanto.

Conosçe quien no s'espante
D'un mal tan endurecido
Que quier no sea constante
Y llore por al delante
"El gran tiempo qu'he perdido".
El qual perdí seguesçiendo
Dama cruel matadora
De mi bevir
Que no miró que venciendo
No tardara sola un hora
Mi morir.

Quiero entre mí resonar
Con temor d'enamorado
Qu'es causa de mi penar
Y lo que podéis remediar
"Para que tan olvidado".

Ca las fuerças qu'olvidança
Trae consigo son tales
Que son estrago,
Estrago qu'en la mudança
Se doblan las desiguales
Penas sin pago.

Recuentar el desigual
Daño de mi triste olvido
Y la causa de lo tal
Es dezir que deste mal
"Me beo no merescido".
Que segunt sufro vencido
Los males con tal victoria
Gano tal nombre
Que a los tales resistiendo
Reçibo doblada gloria
Por renombre.

La causa de mi tristura
Es que siempre callaré;
Callaré mi desventura
Que cruera me procura
"y con tal pena moriré".
Y moriré desseando
Venir por poder fablar
Pena tamaña
Y en mi vida publicando
Lo que me manda callar
La muerte estraña.

Manda e dize a los cuidados
Y a mi querer que rebiva,
Que buelvan a los passados
Daños tan demesiados
"Mi libertad tan cativa".
Yo fuyo d'obedesçer
Pena tan demesiada
E sin medida
Porque sería fazer
Cosa qu'es muy mal pensada
Para mi vida.

Un dolor, un pensamiento
Que de todo bien me priva,
Un tan nuevo y gran tormento
Que reçibe el sentimiento,
"Dama cruel muy esquiva".
Por ver tal esquivedad
Que derriba por el suelo
A mi querer,
Tan cruel en crueldad
Que no se falla consuelo
Para ofreçer.

No ay consuelo qu'a mi vida
Dé la fin que yo diré
Ni la pena desavida
Y por lo tal medida
"yo siempre sospiraré".
Y daré tales gemidos
Sospirando el bien perdido
Sin gualardon
Ca deven de ser oyidos
Segunt que quedo vencido
De la pasión.

Fin

Queda conmigo tristeza
Con quien me consolaré
Con tan sobrada graveza
Que ya me muestra cruera
"La pena que passaré".
Ca segunt que la figura
Con daño demesiado,
Recibo gloria
En sofrir tanta tristura
Por ganar d'enamorado
Grant memoria.

2:

¡O si cual vuestro valer
Fue en suyusgar mi sentido
Tal fuesse vuestro saber
En saber manzilla aver
Deste mi triste gemido,
Cuán bien perdido que fuera
Mi perdimiento y dolor
Pues que por dama viniera
Que sequier s'adolecía
D'un tan perdido amador!

D'un amador tan sin tiento
Que ni l'ausencia podría
Fazerle menos contento
En ver qu'es un perdimiento
Qu'es perder como devía.
Mas con dobla de porfía
Le plaze morir dever
Por quien pues tanto valía
Estima ser en memoria
Do se meyora el doler.

No que del tal meyorar
 No s'apeora mi vida
 Pues que según la deudar
 A de medirse el penar
 Donde es mi pena crecida.
 Mas es gozar d'un vestir
 Que viste gloria immortal
 En pensar vengo a gemir
 Como quien llega a morir
 Por fin sin fin special.

Special quien porque vuestro
 Le cabe tanto d'amor
 Que nada lo que demuestro
 Para según el siniestro
 Do me endereça el temor.
 Temor no que menos pueda
 De vuestra virtud fiar
 Mas de aquel que amor ereda
 Quando recelando queda,
 Queda temiendo enoyar.

Enoyar quien procuró
 a que viesse tales oyos
 donde la gloria causó
 Un detener que yuntó,
 Yuntó mil cuentos d'enyoyos.
 Enoyos qu'en se llamar
 Siervos de vuestro servicio
 Fallaron tanto lugar
 En mi llagado pensar
 Que ya la muerte codicio.

Cabo

Codicio muerte beber
 Que biva siempre sirviendo
 Que sirva dun tal servir
 Cual vuestro tanto luzir
 Merece extremo luziendo,
 A fin que luzia mi pena
 Según que luzte beldat
 D'una luz que me condena
 A tenebrosa cadena
 Que alumbra mi lealtat.

3:

La passion secreta y triste
 Cual en l'estremo aposienta
 Según que a mi bien resiste
 Vos veréis en qué consiste
 La continua y gran tormenta.
 Y si bien que peligrosa
 No devéis de creer aquella
 Ca la parte qu'es dañosa
 Desimula cualquier cosa
 Por encobrir la querella.

Y así en la parte siniestra
 Del bien veréis figurado
 Un blasón donde se muestra
 El daño de parte vuestra
 Continuamente causado.
 Donde veréis se figura
 El mal que siempre he sofrido
 Que sofrí con gran tristura
 Con tristeza y desmesura
 Que da cabo a mi sentido.

Muerte biviendo m'aquexa
 Y me pone un tal cuidado
 Tal cuidar que no me dexa
 Salvo pensar en la quexa
 Que stremo me a dañado.
 Y con estos pensamientos
 Acrecientan mis passiones
 Tanto que mis movimientos
 Manifestan los tormentos
 Que concluyan mis razones.

Cabo

Bozean ya mis sentidos
 Salidos fuera de tiento;
 Manifestan ser vencidos
 Y vencidos despedidos
 De sentir menos que siento.
 Y mi querer con lo tal
 No queriendo ya consiente
 Consiente ya que mi mal
 En l'estremo desigual
 Siempre continuo aposiente.

4:

Temor de no enoyar
 A quien cierto no querría
 Me detiene;
 Me detiene de hablar
 Lo que para mi alegría
 Me conviene.
 Y aquesto considerado,
 Cuánto el callar es dañoso
 A mi mal,
 Quedo muy *engosciado*
 Por ser loar temeroso
 En lo tal.

Y escoyo ya por meyor,
 Si bien que no m'asegura
 De la muerte,
 Fablar el grave dolor
 Y no callar la tristura
 Tanto fuerte.
 Y pues por mayor s'escoge
 Por descanso a mi vevir
 Dolorido,
 Quiero veáis que no aquoge
 Vida a un tan triste gemir
 Del sentido.

Yo consiento y doy lugar
 Que sempre lidien mis males
 Y m'aquexen
 Porque de tal pelear
 Queden causados los tales
 Y me dexten.
 Y el tiempo del remediar
 Qued'el mal desatinado
 Embravecido,
 Con deseo de matar
 Con dolor de compassado
 No medido

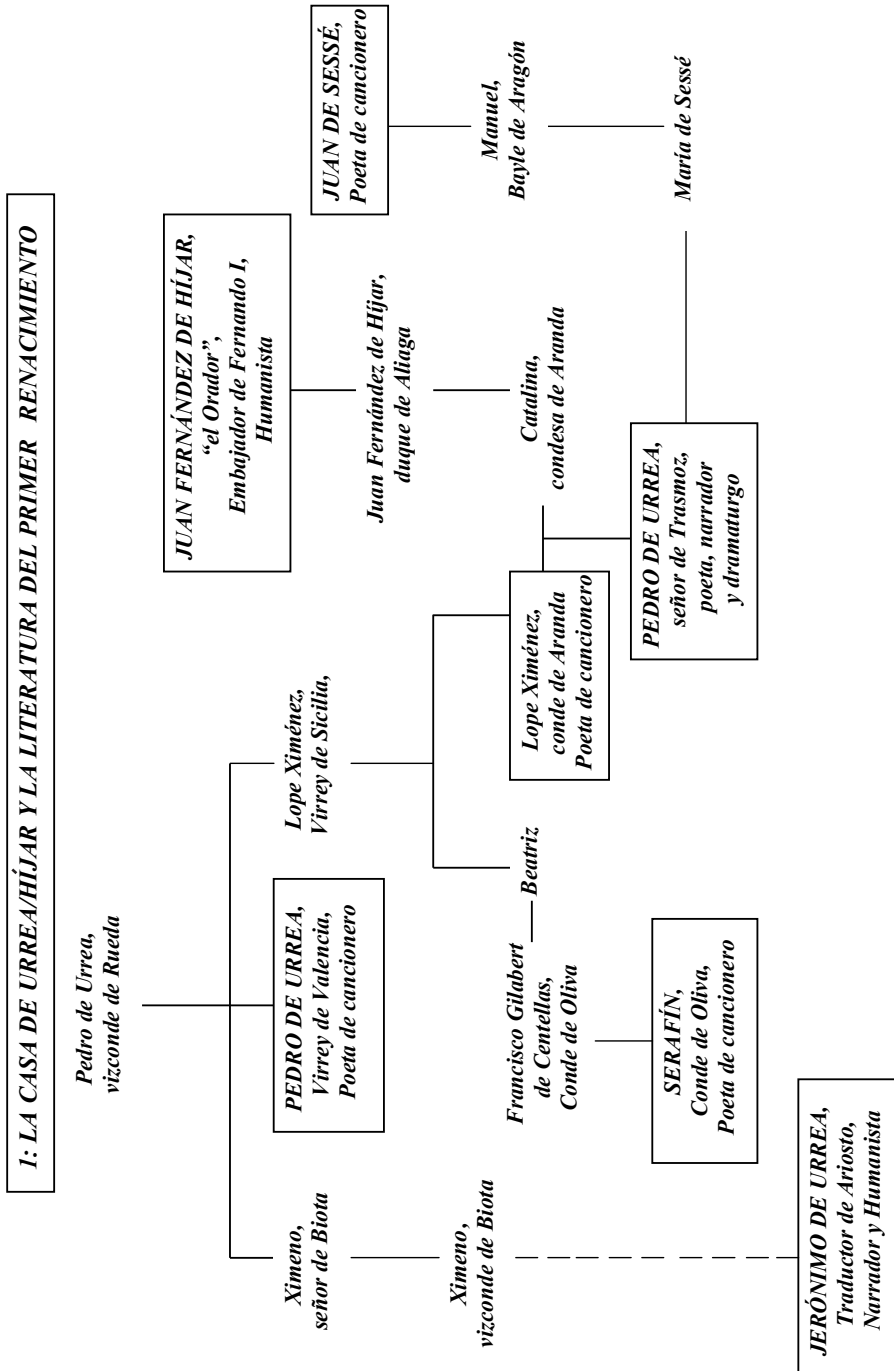
Soy venido en un stremo
 Qu'el temor de ser querido
 Ya no fallo
 Y siempre continuo temo,
 Temo con temor vencido
 De lo que callo.
 Qualquier extremo me plaze,
 Pues que sea contrarioso
 A mi desseo;
 Fuelgo en lo que desplaze,
 Desseo ya lo dañoso
 Y no lo veo.

¡O, dolor! ¡O, biva muerte,
Triste, deleitoso mal
Y tormento!
¿Como puedes en mi suerte
Con poder tan desigual
Si no consiento
Y sí con mi voluntat
Doy lugar que así se faga
A sí Razón?
¡Me quexo d'estremidat
De daño que así m'estraga
Sin galardón!

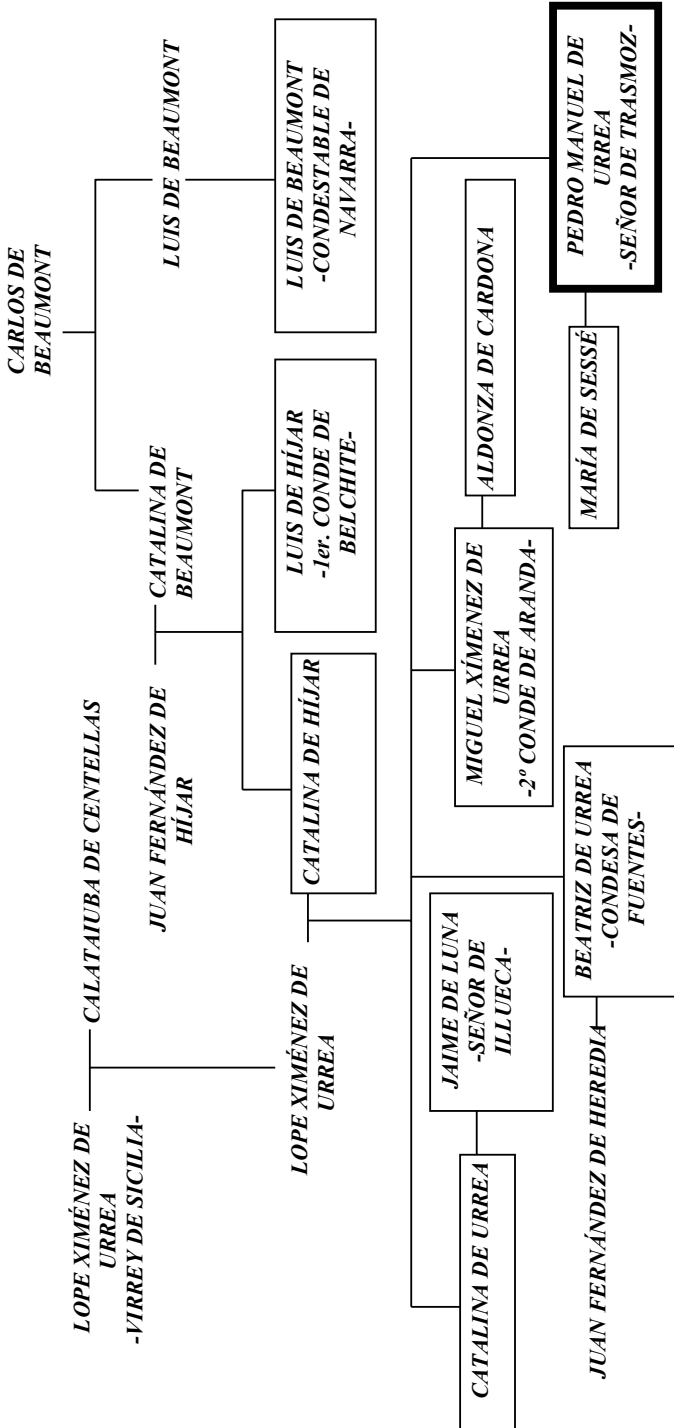
Mas si yo tal consentí
Que tanto mi mal trobasse
Del querer
Fue porque no conocí
Si muerte o vida pensase
En me vencer.
Y también porque tomado
D'un daño tan matador
Este bevir
Fuesse luego acompañado
Deste sobrado dolor
Para morir.

Y quiero dar ya finida
A mis males desavidos
Sin emparo
Pues la pena dolorida
Les acrecienta gemidos
Por reparo.
Mi mal se va'nbraveciendo
Y está sperança vencida
Por el suelo
Y del bien poco que atiento
Se desprende ya la vida
Sin consuelo.

ANEXO II. ÁRBOLES GENEALÓGICOS



2: LA FAMILIA DE PEDRO MANUEL DE URREA Y LAS COMPOSICIONES DE SU CANCIONERO



* LOS RECUADROS DESTACAN A AQUELLOS FAMILIARES A LOS QUE EL AUTOR DEDICA ALGUNA DE SUS COMPOSICIONES.