

## LA MUERTE EN EL ROMANCERO CORTÉS MANUSCRITO\*

Virginie Dumanoir

Université Européenne de Bretagne Rennes 2, Francia  
virginie.dumanoir@univ-rennes2.fr

«La muerte está de moda<sup>1</sup>», declaraba el medievalista francés Jacques Le Goff en el prefacio al libro que Jacques Chiffolleau dedicó a la contabilidad del Más-Allá<sup>2</sup>. Diez años antes, en su monografía sobre la historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media<sup>3</sup>, Philippe Ariès caracterizaba la Edad Media como un período en que la muerte formaba parte de la misma vida –una «muerte vivida» (Martínez Gil 1996)–, inevitable perspectiva apta para definir al ser humano como mortal y amenaza permanente, en oposición a las sociedades de los años 1970 que intentaban esconderla. La muerte, objeto de reflexiones teológicas, de estudios etnológicos y sociológicos, de análisis históricos, es también un tema presente en la literatura del siglo xv y principios del xvi. El romancero, por la multitud de temas y motivos que es capaz de abarcar, se ofrece como fuente de interés para estudiar cómo está tratado el tema de la muerte. Hemos considerado el corpus del romancero cortés manuscrito porque es representativo de los gustos que caracterizaban la élite culta<sup>4</sup> que los compiló en cuadernos y cancioneros de varias facturas entre 1421 y

---

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

<sup>1</sup> La traducción es de la autora. La cita en francés es: «La mort est à la mode».

<sup>2</sup> Chiffolleau publicó en 1980 un trabajo titulado *La comptabilité de l’Au-delà*.

<sup>3</sup> Intituló su estudio: *Essais sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (Ariès 1970).

<sup>4</sup> Es cierto que el estudio del romancero cortés manuscrito, como el de muchas fuentes del período medieval, permite configurar sobre todo las representaciones de la muerte de la élite cortesana estudiada en Morrás Ruiz-Falcó (2002).

mediados del siglo XVI<sup>5</sup>. Entre los ciento cinco textos romanceriles del corpus considerado, constituido de romances y de sus glosas, la palabra *muerte* aparece sesenta y cinco veces, el infinitivo *morir*<sup>6</sup>, treinta, las formas conjugadas del verbo, treinta y nueve<sup>7</sup>, el gerundio, dos y el participio pasado, cuarenta y dos<sup>8</sup>: remiten en su mayoría a sujetos en singular, lo que subraya un enfoque particular en la muerte como experiencia individual más que colectiva, interés confirmado si estudiamos los usos de los derivados de *matar*<sup>9</sup>. Muy significativas son también las quince ocasiones en las cuales un personaje evoca la muerte como la separación del cuerpo y del alma<sup>10</sup>. El léxico relacionado con la muerte refleja un rico abanico de representaciones en la sociedad culta de los siglos XV y XVI: nos habla de la fe en un Dios crucificado, de Pasión amorosa, de muerte metafórica y de conflictos concretos y ficticios; nos permite observar reacciones, ritos y costumbres asociados con la muerte.

### Pasión y Crucifixión de Jesús

Siendo la Biblia el libro más leído en la Edad Media, no sorprende que el tema de la muerte de Cristo esté presente, directa e indirectamente, en el romancero cortés manuscrito, aunque no represente un tema dominante (Castro 2008: 173-177). La primera característica observable es lo ineludible de la muerte para todos los nacidos invitados a contemplar e imitar a Cristo en todo,

<sup>5</sup> Descartamos el romancero de época más tardía que explotó la «vena macabra» (García 2003: 53) y privilegiamos el romancero más antiguo relacionado con los primeros cancioneros poéticos profanos.

<sup>6</sup> No son muy frecuentes los sinónimos de *morir*. El verbo *fallecer* se utiliza mayoritariamente con el sentido de *defraudar* y en solo dos ocasiones remite a la muerte de un personaje. Solo tres veces se utiliza el verbo *finar*. Los poetas no utilizan nunca *expirar* ni *fenecer*, ni *perecer*, ni *sucumbir*.

<sup>7</sup> Las formas del presente dominan, con catorce utilizaciones de *muero*, dos de *muere* y una de *mueren*. Siguen las catorce utilizaciones de formas del pretérito: ocho veces *murió*, cuatro veces *moría* y una vez *murieron*. Solo dos veces aparece el imperativo *muera*, una sola vez el condicional *morría* pero cinco veces los subjuntivos *muriera* y *murieren*. El futuro solo aparece en una ocasión.

<sup>8</sup> El análisis de los participios aprovechados por los poetas muestra que remiten en su mayoría –en veintinueve casos– a sujetos masculinos en singular, lo que confirma la tendencia ya observada en las formas conjugadas del verbo *morir*. Las demás utilizaciones se reparten de la manera siguiente: siete veces *muertos*, cinco veces *muerta* y una sola vez *muertas*.

<sup>9</sup> El infinitivo *matar* aparece dieciséis veces en el romancero cortés manuscrito y en solo dos ocasiones se aplica a animales cazados. El tiempo más utilizado es el pretérito indefinido en catorce ocasiones, nueve de las cuales en tercera persona del singular, para identificar un personaje por su responsabilidad en la muerte de otro. El presente del indicativo *mato* solo aparece una vez. Más frecuente es el presente del subjuntivo, aunque la mitad de los seis casos pertenezcan al romance «En Santa Agueda de Burgos» (Dumanoir 2022: 266-268). Completan el listado de los derivados de *matar* dos casos de *matara*, dos de *matarían*, dos de *matadora* y un solo caso de *mataréis*, *matador* y *matando*.

<sup>10</sup> Los verbos asociados son varios: pueden expresar la violencia infligida al *sacar* o *arrancar* el alma, describir la separación con *partir*, *salir* o *estar fuera* o subrayar la voluntad de darle al viaje del alma un destino claro, la salvación, como lo expresan *poner con Dios* o *encomendar*.

incluso en su agonía: «orando, llorando y encomendándose al Padre» (Martínez Gil 1996: 148). Cuando Fray Íñigo de Mendoza celebra el nacimiento de Jesús en las *Coplas de la Vita Christi*, colocando en boca de los ángeles el «Romance que cantó la novena orden que son los seraphines<sup>11</sup>», lo asocia estrechamente con la evocación de su futura e inevitable muerte. La versión más antigua de «Gozo muestren en la tierra<sup>12</sup>» canta el «parto de María» (v. 4) que transmite a su hijo la finitud humana: «el Eterno Criador / creatura se fazía» (vv. 19-20). Lo que María provoca como *temporal criatura* es la inscripción de lo divino dentro del esquema instaurado en el primer libro de la Biblia, cuando Dios castiga la desobediencia de Adán y Eva con la expulsión del Edén en que crecía el árbol de la vida (Génesis 2: 8-17). Sin embargo, a la sentencia de muerte y consiguiente suplicio de la crucifixión de Jesús se les otorga el valor positivo de un sufrimiento salvador: el cuerpo, la «pasible carne humana» (v. 23), puede ser un instrumento de redención. En la deshecha de «Gozo muestren en la tierra» (Dumanoir 2022: 93-94), la muerte de Cristo está presentada como el «mortal dolor» (v. 30) sufrido por amor a la humanidad: significa «pagar la mançana / con muerte de malhechor» (vv. 35-36). La muerte de Jesús en la cruz es la condena que corresponde a los pecados del hombre:

Con la qual puesto'n la cruz,  
al hombre redimiría  
y después de redimido,  
al Cielo lo subiría<sup>13</sup>.

La muerte está evocada con el eufemismo del movimiento ascendente hasta el Cielo: es tanto un tormento físico como un instrumento de purificación de los pecados, garantía de acceso posterior al paraíso. De manera paradójica, el Justo por excelencia es quien acepta recibir el castigo reservado para los criminales: la mala muerte en el orden temporal revela ser buena muerte en lo espiritual. El motivo encuentra en el «Romanze de Carlos 5 emperador<sup>14</sup>» un desarrollo particular. El poema, sin duda compuesto por el cortesano Luis de Ávila y Zúñiga (Marino 2018: 77), celebra la victoria de Carlos V en Mühlberg en 1547. En ese romance, el cortesano relata cómo el

<sup>11</sup> Todas las versiones del texto comparten el ID0269.

<sup>12</sup> Se conserva en los ff. 141v-142r de PN11 y en el f. 321v de HH1. Para la edición completa del romance, véanse Severin/García (1990: 268), Di Stefano (2017: n° 152) y Dumanoir (2022: 91-92).

<sup>13</sup> Para leer el testimonio de HH1, véanse Severin/García (1990: 268) y Di Stefano (2017: n° 152). Para el de PN11, véase Dumanoir (2022: 91-92).

<sup>14</sup> El incipit del romance es «Ya se arma el Sacro Marte». Para su edición, véanse Marino (2018: 160-162) y Dumanoir (2022: 398-400).

emperador descubrió un crucifijo «por la cabeza / con un arcabuz pasado» (vv. 59-60) mientras perseguía su adversario Juan Federico de Sajonia. El romance subraya la devoción de Carlos V: «humillose al cruçifixo / con co-razón lastimado» (vv. 63-64).

La postura del emperador recuerda la dolorosa contemplación de la muerte de Jesús desde el pie de la cruz, presente en otros romances que adoptan el punto de vista de María como «Está la reyna del çielo<sup>15</sup>». La fuente evidente de los veinte versos del romance es el Evangelio según San Juan en que Jesucristo confía su madre a su discípulo predilecto, único en seguirle hasta el Monte Calvario (Juan 9: 25-27). El poeta se centra en la evocación del dolor de María, físicamente tan manifiesto que «a tristeza nos comvida» (v. 12) y que obliga a la compasión frente a la figura de una «madre tan dolorida» (v. 14). El romance «En los más altos confines<sup>16</sup>» adopta la misma perspectiva, pero confiere a María un protagonismo mayor, al pretender reproducir sus palabras en el momento de la muerte de su hijo. El romance es ocasión de evocar las huellas muy concretas de la agonía en el cuerpo de Jesús, «trocado / en aspecto d'estrangero» (vv. 19-20), detallando los cambios en la cara (vv. 21-24), en el cuerpo (vv. 25-32), en los pies y manos (vv. 33-34) y en la cabeza (vv. 35-40).

Los mismos instantes constituyen el motivo central del romance polifónico «Tierra y çielos se quexavan<sup>17</sup>», pero el poeta escenifica las últimas palabras de Jesús, cuando «en la cruz puesto moría» (v. 6) y «muerte sufría» (v. 20) sin limitarse al dolor de la muerte. De hecho, el romance pudo acompañar celebraciones de Semana Santa en la corte de los Reyes Católicos, invitando a contemplar la necesidad de una muerte que no es un punto final, sino el cáliz destinado a «dar vida» (v. 19) a los hombres. Si, como lo expresó de manera tan entrañable Jorge Manrique, «nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir», la muerte iría a dar en un Más allá designado en la Biblia como «vida eterna» (Moisés 1: 39). La representación de la muerte de Jesús propone el esquema de un duelo feliz: duelo de los que presencian la muerte de un ser querido, pero felicidad porque la muerte pone fin al sufrimiento y conlleva la esperanza de otra vida. Es lo que subraya la actitud de María en «Tierra y çielos se quexavan», cuando el poeta se dirige a la madre

<sup>15</sup> El romance ID3721 está conservado con música polifónica en los ff. 78v-79r de MP4a. Para su edición, véanse González Cuenca (1996: 96), Di Stefano (2017: nº 163) y Dumanoir (2022: 168).

<sup>16</sup> El poema está conservado en el cancionero que Pedro del Pozo compiló hacia 1547. Brian Dutton (1990-1991) lo designa como MR1, sin editar los textos. Para la edición, véase Dumanoir (2022: 373-376).

<sup>17</sup> El romance transcrito en los ff. 61v-62r del *Cancionero musical de Palacio* MP4a tiene el ID3706. Para su edición, véanse González Cuenca (1996: 76), Di Stefano (2017: nº 166) y Dumanoir (2022: 134-135).

de Jesús diciendo: «sola vos desconsolada / cantaréis son d'alegría<sup>18</sup>» (vv. 15-16). El modelo de la muerte de Cristo ofrece una pluralidad de representaciones en torno a la Pasión, crucifixión y resurrección de Cristo, en eco a la condición mortal de la humanidad, su posible uso como amenaza y castigo, la dimensión física de la agonía, la expresividad metafórica, los ritos que preparan y acompañan la muerte y la esperanza de que sea una escapatoria a los sufrimientos presentes, una apertura hacia otra vida.

### De la Pasión a la agonía del apasionado

El corpus romanceril manuscrito que estudiamos participa de la reescritura amorosa de motivos religiosos, entre los cuales destacan los usos metafóricos de la Pasión para enfatizar el sufrimiento amoroso, característicos del amor cortés<sup>19</sup>. En la glosa que Nicolás Núñez hace del romance «Que por mayo era por mayo», el término *pasión* aparece en los vv. 8 y 30 y *pasiones* en el v. 27, asociados con *la muerte* en el v. 15<sup>20</sup>. En el mundo del enamorado en que la señora ocupa el lugar de Dios, su presencia es *gloria* y su ausencia *pasión*<sup>21</sup>. El tormento sufrido por el caballero enamorado en el romance híbrido «Por unos puertos arriba<sup>22</sup>» lo lleva a interrogar la posibilidad de obtener la salvación, o la gloria, como recompensa de las penas de amor sufridas:

Dígame tú, el ermitaño,  
que hazes la santa vida,  
el que por amores muere  
si tiene el alma perdida

<sup>18</sup> Las virtudes teologales de la fe y de la esperanza concluyen el romance de la Pasión conservado en los ff. 19v-20r de MR1. María quisiera morir con su hijo, «sino por el esperança / y fe del día terçero» (Dumanoir 2022: 374, vv. 49-50). En el villancico que sirve de deshecha al romance, la voz poética asume palabras consolatorias de Cristo que afirma: «tornaré glorificado / en días dos» (Dumanoir 2022: 375, vv. 56-57).

<sup>19</sup> Para una presentación de la bibliografía sobre el tema de la muerte en el amor cortés, véase Rodado Ruiz (2000: 97, n. 59).

<sup>20</sup> La glosa se abre con el verso «En mi desdicha se cobra», de ID 0840. Se conserva en los ff. 42v-43r de LB1. Fue editada por Piacentini/Periñán (2002: 269-270) y Dumanoir (2022: 128-130).

<sup>21</sup> La glosa que Garcí Sánchez de Badajoz hace del romance «Por el mes era de mayo» se abre con los versos siguientes: «Si de amor libre estuviera / no sintiera mi prisión / y si fuera donde os viera / fuera gloria mi pasión» (vv. 1-4). Por otra parte, *pasión* es la palabra-rima de los vv. 33 y 36, lo que le da especial relieve. El poema glosado se conoce como «Romance del prisionero». Tiene el ID0701 y es versión del romance de *IGRH 0078: 14*. La glosa atribuida a Badajoz se conserva en el f. 9r de LB1 y en los ff. 18r-20r del *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas* EH1. Tiene el ID0700. Para su edición, véanse Piacentini/Periñán (2002: 245-247) y Dumanoir (2022: 125-127).

<sup>22</sup> El romance ocupa los ff. 26v-27r de LB1. Tiene el ID0228. Para su edición, véanse Beltran (2002: 731-733), Di Stefano (2017: n° 29) y Dumanoir (2022: 141-142).

o por las penas que pasa  
si tiene gloria conplida.

En ese romance, la referencia a la muerte permite una evocación hiperbólica del dolor: el «amador» (v. 4) está gritando porque «dolores lieva de muerte» (v. 5) sin morirse y en perpetua *agonía* (v. 20). La voz poética inicial que reproduce las palabras del caballero desesperado las identifica como «de pasión» (v. 8). El calificativo *mortal* se utiliza sin ninguna referencia a una muerte real cuando Garci Sánchez de Badajoz, en su glosa del romance de «Rosa fresca, rosa fresca<sup>23</sup>», menciona el *mortal dolor* (v. 5) experimentado por un amante que se comportó como *niño con enbaraços* (v. 6). La intensidad de la frustración amorosa no provoca la muerte de nadie, lo que confirma el uso del adjetivo *mortal* por su capacidad de intensificar la expresión, por su valor connotativo más que denotativo.

Es muy común la representación del enamoramiento como larga agonía del amante cuyas palabras juegan con los conceptos de vida y muerte. La glosa de «Maldita seas, Ventura» por Nicolás Núñez<sup>24</sup> es particularmente ejemplar. La paradoja del primer verso que anuncia el alejamiento de la vida, sin que el *yo* poético deje de expresar su amoroso sufrimiento, está desarrollada a lo largo de todo el poema en que alternan constantemente los derivados de *vivir* y *morir*: *bevyr* (v. 1), *muero byvyendo* (v. 2), *byvo* (v. 3), *moryr* (v. 4), *muryendo* (v. 5), *vyda* (v. 11), *moryr* (v. 12), *muerte de que no muero* (v. 13), *mortal* (v. 17), *muryendo* (v. 23) y *muero* (v. 36). El enamorado de «Asonbrado el pensamiento<sup>25</sup>», romance del comendador Ávila, se autorretrata como un hombre desterrado de la vida tanto como de la muerte, privado así de su propio ser:

Con los muertos ando bivo,  
con los bivos soy finado. (vv. 35-36)

La esperanza del apasionado es una muerte que ponga fin a los sufrimientos ocasionados por el deseo: son múltiples las interpretaciones metafóricas. Puede significar la muerte del deseo, como lo pretende Durandarte en el romance

<sup>23</sup> El romance glosado tiene el ID0714 y el *IGRH 0611: 1*. Solo se conservaron dos estrofas de esta glosa que empieza por «Yo me vi enamorado» y tiene el ID0713 (Dumanoir 2022: 254).

<sup>24</sup> El romance, posiblemente de Pinar (Dumanoir 2022: 260), tiene el ID0756 y el *IGRH0742: 1*. La glosa de Nicolás Núñez empieza por «Partydo de my bevyr» y tiene el ID6318. Para su edición, véanse Campa/García Barba (1997: 32), Campa/García Barba (2018: 36-37) y Dumanoir (2022: 262-263).

<sup>25</sup> El romance tiene el ID1101. Ocupa el f. 109v del *Cancionero de Rennert* LB1. Para su edición, véase Dumanoir (2022: 292-293).

glosado conservado en el *Cancionero de Rennert*<sup>26</sup>. Otra posibilidad es que remita a la muerte de los sentidos del apasionado<sup>27</sup>, como en el villancico en deshecha del romance «El cuerpo tengo de un rroble» atribuido a Garci Sánchez de Badajoz<sup>28</sup>; su cuerpo hecho piedra y madera ya no puede experimentar el dolor ni su *perdimiento*: «que de muerto no lo siento» (v. 37). El apasionado también puede considerar la muerte física como un alivio esperado. En el «Romance de Carvajales» incluido en la serie poética encabezada por la rúbrica «Canción y copla et romance aparte fechas con mucha tristeza et dolor por la partida de mi enamorada», es el temor a la muerte lo que desaparece cuando el poeta Alonso de Carvajal evoca «la muerte poco temida, / la vida menos preciada<sup>29</sup>». Tampoco es de excluir la posible esperanza, por parte del enamorado, de una *pequeña muerte*, o sea el gozo sexual (Whinnom 1981: 21-46): en el romance «Por los bosques de Cartago<sup>30</sup>», Eneas, después de quejarse de que la «gracia» y «hermosura» de Dido (v. 57) le infligen una muerte más cruel que la que habría podido sufrir en Troya, confiesa su deseo y aprovecha un desmayo de la mujer para violarla y satisfacer su apetito sexual<sup>31</sup>.

El particular estado de muerto en vida experimentado por el amante en el romancero cortés manuscrito se relaciona en otras ocasiones con el motivo del corazón entregado a la amada. Dicha representación cobra particular fuerza en las tres glosas antiguas del romance «¡O Belerma, o Belerma<sup>32</sup>!» en

<sup>26</sup> El romance glosado es «Durandarte, Durandarte», de ID0882 e *IGRH 0604: 1*. Los ochenta versos de la glosa «El pensamiento penado», de ID0881, ocupan los ff. 62r-63r de LB1. Para su edición, véanse Piacentini/Periñán (2002: 80-81) y Dumanoir (2022: 203-206). En el v. 79, Durandarte afirma: «me despedido de quereros», lo que significa la muerte del amor.

<sup>27</sup> En «Por una selva d'amores», el enamorado afirma haber renunciado a todos sus sentidos después de entregarlos a Amor (Dumanoir 2022: 88, vv. 17-18).

<sup>28</sup> Ambos poemas ocupan los ff. 11v-12r del *Cancionero de Rennert* LB1. El romance tiene el ID0716 y la deshecha el ID0717. Para su edición, véase Dumanoir (2022: 272-273).

<sup>29</sup> Son los vv. 7-8 de «Terrible duello fasia», que tiene el ID0640, en la versión conservada en los ff. 148v-149v del *Cancionero de Estúñiga* MN54. Para sus ediciones más recientes, véanse Dumanoir (2010: 146-147), Di Stefano (2017: n° 14) y Dumanoir (2022: 84-86).

<sup>30</sup> El romance tiene el *IGRH 0376: 1*. Se inspira del libro 4 de la *Eneida* de Virgilio y sitúa la escena durante una caza de montería. Coincide con gustos de la nobleza medieval por la Antigüedad (Beltran 2017: 94) así como por los temas amorosos. Para la edición del texto transcrito por Pedro del Pozo en su *Cancionero* manuscrito en los ff. 9r-v, véase Dumanoir (2022: 362-363).

<sup>31</sup> Los vv. 79-84 no dejan lugar a dudas sobre la violación de la que es víctima la reina después de la caída de caballo que la deja inconsciente: «Mientra la reina en sí torna / quám bien se desevolvió / y quando en sí tornó, / dos mil males le decía: “¡Ay, traidor, asme burlado! / ¡Quál tratas la onra mía!”» (Dumanoir 2022: 363).

<sup>32</sup> Se trata del texto ID0221, de *IGRH 0042*, glosado en «El conde Partinuplés» ID0220, en «Si tan poco sentimiento» ID0221 por Juan Fernández de Heredia y en «Quando está, con la razón», sin ID y del mismo autor. Para la edición de ID0221, véanse Piacentini/Periñán (2002: 216-219), Marino (2014: 130-136) y Dumanoir (2022: 221-226).

que se cuenta la muerte del caballero Durandarte en el campo de batalla<sup>33</sup> y se expresa su pasión amorosa. En la glosa de Juan Fernández de Heredia «Si tan poco sentimiento», las referencias a la muerte son numerosas: se multiplican las ocurrencias del sustantivo *muerte*<sup>34</sup> así como las derivaciones del verbo *morir*<sup>35</sup>, acompañadas de referencias tanto al cuerpo<sup>36</sup> como al alma<sup>37</sup>. La agonía es ocasión para el amante de subrayar que la muerte solo le pesa porque le impide seguir sirviendo a su dama:

¡Qué persecución tan fuerte!  
 ¡Qué cruda muerte quán brava!  
 Sufrilla no me pesava,  
 Mas pésame que de verte  
 Y de servirte dexava<sup>38</sup>.

La muerte cercana permite a Durandarte subrayar su valentía y la superioridad del servicio de su dama, colocado por encima de la propia vida. También es ocasión para él de pedir a su primo Montesinos un favor particular: que arranque su corazón para entregarlo a Belerma, a quien pertenecía ya metafóricamente<sup>39</sup>. Como lo subraya el romance alegórico «De mi vida descontento<sup>40</sup>», la satisfacción del hombre que vive «d'amores apasionado» (v. 12) es paradójica en la medida en que el gozo nace de la agonía porque la causa, que es la dama, es lo único que cuenta a ojos del enamorado. El lema del amante cortés podría ser: «yo soy el triste herido / dichoso en ser desdichado» (vv. 17-18). El romancero cortés manuscrito ilustra así el ideal del amor

<sup>33</sup> La muerte de este caballero nombrado a partir de la espada de Roldán *Durandal* inspiró otro romance de incipit muy revelador: «Muerto estava Durandarte». Solo se conservaron cuatro versos del romance en el f. 396v del manuscrito 3338 de la Biblioteca Nacional de España. Fue editado por Tato (2010: 287) y Dumanoir (2022: 235).

<sup>34</sup> *Mi muerte* está en los vv. 15, 35, 49, 92 y 176, *cruda muerte* en el v. 42, *muerte* en el v. 102, *en muerte* en el v. 85.

<sup>35</sup> El infinitivo está en los vv. 3, 20 y 158, el verbo conjugado en primera persona del singular del presente en los vv. 27 y 111, el gerundio en el v. 155 y el participio en los vv. 30, 62 y 97.

<sup>36</sup> El caballero exclama ¡qué de sangre se me bierte! en el v. 33 y menciona su *cuerpo elado y frio* en el v. 64.

<sup>37</sup> El personaje evoca su *alma sacada* (v. 6) o *arrancada* (v. 63) o *casi fuera de la boca* (v. 148) y que *se sale* (v. 180).

<sup>38</sup> Dumanoir (2022: 222, vv. 41-45).

<sup>39</sup> En la glosa «Si tan poco sentimiento», Durandarte habla de su corazón en los vv. 66-67 recordando: «todo'l mundo sabe qu'era / más de Belerma que mío» (Dumanoir 2022: 223). En «El conde Partinuplés», la petición ocupa los vv. 79-80 («que lleves mi coraçón / adonde Belerma estava») sin que la glosa proporcione ningún comentario previo a los versos del romance inicial.

<sup>40</sup> El romance tiene el ID3716. Se conserva con música en los ff. 73v-74r del *Cancionero musical de Palacio* MP4a. Para las ediciones más recientes, véanse González Cuenca (1996: 89-90), Di Stefano (2017: n° 1) y Dumanoir (2022: 155-156).



cortés en el cual el amante vive una pasión que puede llevarle hasta la muerte y la entrega del cuerpo y alma a la mujer amada<sup>41</sup>, sin nunca abandonar una perspectiva posiblemente lúdica, de «muerte de juego» (Salinas 1962: 19).

### La muerte en el contexto caballeresco

La dimensión metafórica de la muerte por amores muy característica de la poesía cancioneril dista mucho de ser la única representada en el romancero cortés manuscrito. Son múltiples las ocasiones de morir individual o colectivamente en una sociedad en que los valores caballerescos otorgan a los defensores una licencia para matar y les empujan al heroísmo para alcanzar una forma de inmortalidad (Mencé-Caster 2008: 11-17).

El romancero cortés manuscrito se hace eco de muertes colectivas ocasionadas por las guerras, en su mayor parte emprendidas en nombre de la fe. En el romance polifónico de Juan del Encina «Una sañosa porfía<sup>42</sup>» la voz poética está asumida por un musulmán que evoca las conquistas del rey don Fernando que «viene vençiendo i matando» (v. 24) los soldados y caudillos del ejército granadino. Otro romance del *Cancionero musical de palacio* MP4a dedicado a la conquista de Setenil en 1484<sup>43</sup> invita a los Reyes Católicos a no dejar de luchar hasta que «destruyan la morisma / toda de cabo a cabo» (vv. 35-36), lo que dibuja un proyecto de exterminio de todos los musulmanes. El romance «En memoria d'Alexandre<sup>44</sup>» conservado con música de Juan de Anchieta, hace de Isabel y Fernando el brazo armado «de quien Dios se sirvía» (v. 20) para alcanzar a los musulmanes que «son los enemigos» (v. 27) que matar, no solo en la Península sino hasta Tierra Santa. La cruzada contra los musulmanes deja paso en el siglo XVI a la guerra contra los protestantes a la que está dedicado el romance «Ya se arma el Sacro Marte». El objetivo del emperador Carlos V se afirma con total claridad: el v. 47 indica que persigue su enemigo

<sup>41</sup> En la última estrofa de la glosa «Si tan poco sentimiento», Durandarte invita a Montesinos a pensar «firmemente en Dios» (v. 174) pero él mismo afirma, en el verso siguiente: «en Belerma ya lo ago» (Dumanoir 2022: 226), lo que deja suponer que entregó también el alma, con su corazón, a la mujer amada.

<sup>42</sup> El romance tiene el ID3718. Se conserva en los ff. 74v-75r del *Cancionero musical de palacio* MP4a. Para las ediciones más recientes, véanse Pérez Priego (1996: 995-996), Di Stefano (2017: n° 133) y Dumanoir (2022: 157-158).

<sup>43</sup> El romance «¡Setenil, ay, Setenil!» es acéfalo y solo se conserva el texto en el f. 85r. Tiene el ID3727. Para sus ediciones más recientes, véanse González Cuenca (1996: 102-103), Di Stefano (2017: n° 129) y Dumanoir (2022: 184-185).

<sup>44</sup> El romance tiene el ID3720 y se conserva en los ff. 76v-77r del *Cancionero de palacio* MP4a. Para su edición, véanse González Cuenca (1996: 94-95), Di Stefano (2017: n° 131) y Dumanoir (2022: 159-160).

«para darle muerte» (Dumanoir 2022: 400) y lo consigue según afirma el v. 77 que evoca «en campo muerta gran jente» (*ibid.*).

Sin embargo, el romancero cortés manuscrito también abarca textos en los cuales el afán de matar enemigos de los caballeros cristianos no siempre se valora positivamente. Muy significativos son romances fronterizos en los cuales unos hidalgos pecan por exceso de confianza. Un primer ejemplo es el romance «Cavalleros de Alcalá<sup>45</sup>», emparentado con el romance «Caballeros de Moclín» conservado en el *Cancionero de romances* de 1550 (Clavería 2004: 342-343). Denuncia la conducta irreflexiva de caballeros cristianos cuyo orgullo y deseo de robar el campo enemigo provocan un desastre militar estrepitoso y muchos muertos<sup>46</sup>. También lo muestra el romance «La mañana de san Juan<sup>47</sup>», glosado en «Vi con muy bravo desnudo». Los primeros versos del romance describen una fiesta en la que los musulmanes hacen alarde de sus dotes caballerescos delante de las damas hasta el momento en que un mensajero viene a anunciar que el infante don Fernando ha conquistado Antequera y que «an muerto allí muchos moros» (v. 169). El contraataque de los musulmanes es victorioso porque «fueron muchos los cristianos / mas llebaron orden mala» (vv. 239-240). Enseña así que la superioridad numérica no es suficiente y que la disciplina es importante para vencer. Un último ejemplo es el romance «Álora, la vien çercada<sup>48</sup>» que cuenta la muerte del adelantado don Diego de Ribera en 1434, también conocida por la *Crónica de Juan II* (Menéndez Pidal 1953, 2: 6-7 y Martínez Iniesta 2003: 10). El poeta describe la huida de los musulmanes que vivían en Álora pero no menciona las pérdidas humanas ocasionadas por el asalto. En cambio, a partir del v. 13, cuenta como un joven musulmán atrae la atención del adelantado, que levanta su visera para verlo mejor y muere herido en la cabeza por un cuadrillo de ballesta. El relato tiene una dimensión ejemplar indudable porque enseña que un caballero siempre tiene que mantenerse en alerta ya que le muerte puede alcanzarlo de manera inesperada.

<sup>45</sup> El romance conservado con música de Lope Martínez tiene el ID 3707 y el *IGRH 0810: 1*. Se conservan cuatro versos en los ff. 62v-63r del *Cancionero musical de palacio* MP4a. Fueron editados en González Cuenca (1996: 77), Di Stefano (2017: nº 128) y Dumanoir (2022: 136).

<sup>46</sup> También es el caso en el romance «¡Ay Dios, qué buen caballero!» (*IGRH 342: 2*) en que el rey Chico de Granada critica la expedición azarosa del alcaide de Alhama en los vv. 43-46: «y una vez que le saliera, / caro costó a Granada: / veinte mill moros llevó / y ninguno no tornara» (Véanse Marino 2018: 143-147 y Dumanoir 2022: 383-387).

<sup>47</sup> El romance tiene el ID9006 y el *IGRH 011:1*. La glosa en que se conserva la más antigua versión manuscrita tiene el ID0230.

<sup>48</sup> El romance tiene el *IGRH 0788: 1*. Se conserva en el f. 25 del *Cancionero de la corte de Carlos V* y fue editado por Marino 2018: 150-151 y Dumanoir (2022: 391-392).

En un contexto guerrero tan presente, los romances también se hacen eco del miedo a la muerte como un tema muy importante. Se valora de manera general la valentía que permite superar el miedo para cumplir con un objetivo mayor. Los autores de romances utilizan el gusto de su público por la historia romana en «Los zimbros van contra Mario<sup>49</sup>» que cuenta la derrota de un pueblo entero frente a Caius Marius en 101 antes de Cristo. Los zimbros llegaron tan confiados que les acompañaban todas sus familias. Sin embargo «Mario empezó a vencer. / Muertos quedaban los zimbros / y sus mugeres también» (vv. 24-26). Las pocas que escapan no aceptan la oferta de perdón de Mario y se ahorcan para no ser esclavas de los romanos, manifestando su deseo de morir salvaguardando su honra y ganando fama eterna. Comparten esos valores los caudillos de la ciudad de Baza en «Sobre Baça estava el rey<sup>50</sup>». Para que el católico rey don Fernando abandone el sitio de la ciudad en el otoño de 1489, un musulmán enumera todas las defensas de Baza y termina afirmando:

Siete caudillos tenemos,  
tan buenos como Rroldán  
y juramento tienen fecho,  
antes morir que se dar. (vv. 23-26)

No todos los caballeros que pasean por los versos del romancero cortés manuscrito manifiestan la misma determinación ni predisposición al heroísmo sacrificial muy presente en los textos cronísticos como la *Historia de rebus Hispaniae* (Guiance 1991). Lo ilustra el poema «Por el val de las Estacas<sup>51</sup>» que pertenece a un pequeño ciclo de textos sobre el Cid y el rey Abdal de Granada (Carrasco Urgoiti 1986: 132). Cuando el Cid amenaza con correr sus tierras, el rey acepta pagar las parias al monarca castellano para evitar el combate y el riesgo de morir. En el «Romance del maestro de Calatrava» que empieza por la elogiosa exclamación «¡Ay Dios, qué buen caballero!», el rey Chico de Granada tiene que confesar el miedo a morir de todos su caballeros: «que no ay moro en mi tierra / que l'espere cara a cara» (Dumanoir 2022: 384, vv. 39-40).

La muerte forma parte del horizonte del caballero en el campo de batalla, pero también en la corte, porque las tensiones políticas llevan a posibles

<sup>49</sup> El romance fue transcrito sin música en el f. 11 del *Cancionero musical* de Elvas EH1. Para su edición completa, véase Dumanoir (2022: 326-327).

<sup>50</sup> El romance tiene el ID3722. Se conserva en el f. 79v del *Cancionero musical de palacio* MP4a. Las últimas ediciones del romance son: García de Enterría (2011: 91-92), Di Stefano (2017: n° 132) y Dumanoir (2022: 169-170).

<sup>51</sup> El romance tiene el IGRH 0037: 1. Está transcrito sin música en los ff. 2r-3v del *Cancionero musical* de Elvas EH1. Véase Dumanoir (2022: 306-307).

asesinatos, de los cuales el romancero cortés manuscrito también se hace eco. En «Santa Águeda de Burgos<sup>52</sup>», el Cid exige del rey don Alfonso que jure no haber sido involucrado en la muerte de su hermano Sancho ante las murallas de Zamora. Para asegurar la sinceridad de la *jura*, Rodrigo Díaz de Vivar acumula amenazas de asesinatos en las condiciones más humillantes para un rey: si miente, que lo maten villanos (vv. 9-10) «que no sean castellanos» (v. 12), que no vayan en caballos sino en yeguas (vv. 15-16) con riendas «de cuerda» (v. 17) y que vistan ropa de pobres (vv. 19-26). A la vileza de los asesinos añade el Cid la de las armas utilizadas: «cuchillos cachicuernos» (v. 29). La formulación de la jura dibuja lo que puede ser la peor muerte para un miembro de la nobleza y la ocasión remite a un contexto de violencia política también presente en otros romances. Podemos citar primero la amenaza que Juan II de Castilla dirige al infante don Enrique de Aragón en el v. 123 de «Yo me só el ynfante Enrique<sup>53</sup>» cuando le jura que «sería preso o morría» como castigo de su participación en conspiraciones contra la Corona. Parece anunciar así la muerte del infante poco tiempo después de recibir una mortal herida en la batalla de Olmedo. El romance es casi *post mortem* puesto que concluye mencionando su «gran desdicha» (v. 148) y denuncia el protagonismo del privado don Álvaro de Luna<sup>54</sup>. En otro romance, «Por tribunal está el rey<sup>55</sup>», la ejecución del condestable se presenta como un castigo consecutivo a sus crímenes contra dos infantas que vienen clamando:

¡Justicia, señor, justicia!  
o sea fin del condestable  
que así muerto nos avía. (vv. 24-26)

Esos romances parecen ilustrar perfectamente el refrán según el cual «la sangre llama a la sangre»: la justicia real castiga a los asesinos con la muerte y, de manera general, el deseo de venganza de los parientes de una víctima procura la muerte del culpable y/o de los de su familia o nación. Lo muestra

<sup>52</sup> El romance tiene IGRH 0034: 4. Se conserva en el f. 59 del *Cancionero de Egerton*. Está editado en Di Stefano (2017: n° 115) y Dumanoir (2022: 267-268).

<sup>53</sup> El romance atribuible a Pedro de Escavias tiene el ID2922. Fue transcrito en los ff. 434v-435v del *Cancionero de Oñate-Castañeda* HH1. Para su edición, véase García (1995: 87-89), Di Stefano (2017: n° 120) y Dumanoir (2022: 95-100).

<sup>54</sup> Los vv. 49-54 se centran en la figura del privado: «mas don Álvaro de Luna, / condestable de Castilla, / qu'era mucho su privado, / ovo de mi grande enbidia, / por no perder la privança, / la privança que tenía» (Dumanoir 2022: 97).

<sup>55</sup> Una versión manuscrita de veintiséis versos está conservada en el f. 11v del cancionero manuscrito de Pedro del Pozo MR1. Para su edición, véanse Rodríguez-Moñino (1949-1950: 90) y Dumanoir (2022: 368-369).

el romance troyano dedicado a Menelao. En «Triste está el rey Menelao<sup>56</sup>», el esposo de Elena solo encuentra algún consuelo después del rapto cuando jura que va a derribar Troya y degollar al rey Príamo (vv. 26-27). Siguiendo el mismo esquema de defensa del honor de una ciudad entera, los zamoranos quieren lavar la afrenta sufrida al ser llamados traidores luchando y matando a los que les mentaron: en «Riberas de Duero arriba<sup>57</sup>» dos zamoranos<sup>58</sup> padre e hijo afirman su deseo de sembrar la muerte entre los enemigos y, en la versión de EH1, matan entambos a seis caballeros. El deseo de venganza también puede ser una ocasión para morir: la muerte de Albayardos matado por Rodrigo Téllez Girón al final de «¡Ay, Dios, qué buen cavallero!» es el motivo del intento de vengarlo de su primo Aliatar en «de Granada parte el moro<sup>59</sup>» que también termina con la muerte del musulmán. En «Sibila está en una torre» [72], «Rogel el moço» (v. 21) muere luchando contra Pedro Osorio que ya había cautivado a su padre y a sus hermanos. El único caso en el cual el deseo de venganza no desemboca en una nueva muerte es el de Jimena cuando pide justicia al rey después del asesinato de su padre por el Cid. En «El que peca de avariçia<sup>60</sup>», glosa de «Rey que non hase justiçia», Jimena Gómez se queja de la violencia del Cid que la dejó sin padre, pero frente a la pusilanimidad del rey que no quiere ni matar ni prender al Campeador (vv. 31-32) por miedo a la reacción de sus vasallos, sugiere ella que el rey le dé a Rodrigo por marido (vv. 43-44).

Son pocos, pero notables, los ejemplos de gente del pueblo cuya muerte cobra importancia en el romancero cortés manuscrito. Podemos mencionar primero el romance que empieza a cantar el criado de Calisto en el primer auto de *La Celestina*, considerándolo como la canción más triste que sepa. En los cuatro versos conservados de «Mira Neró de Torpeo<sup>61</sup>» que evoca el incendio de Roma provocado por Nerón, las únicas víctimas del incendio mencionadas son «niños y viejos» (v. 3). El autor de la versión más larga «Mira Neró de

<sup>56</sup> El romance tiene el ID3553 y fue copiado sin música en los ff. 16v-17v del *Cancionero musical* de Elvas EH1. Para su edición, véase Dumanoir (2022: 335-336).

<sup>57</sup> El romance se conserva en dos versiones manuscritas: una de treinta y seis versos figura en los ff. 3v-4v del apartado textual del *Cancioneiro da biblioteca Publica Hortensia* de Elvas EH1 y otra de veintiséis se copió con música en los ff. 71v-72r del *Chansonnier Masson* PS1.

<sup>58</sup> En la versión manuscrita que conserva el *Cancionero* de Elvas EH1 se nombra equivocadamente a los dos hombres Diego Ordóñez y Fernando Ordóñez, provocando «una verdadera incongruencia de carácter histórico, dado que Ordóñez es castellano» (Laskaris 2005: 179).

<sup>59</sup> El romance tiene el *IGRH 0070.6: 1*. Fue transcrito en los ff. 24v-25r del *Cancionero de la corte de Carlos V* y publicado en Marino (2018: 147-149) y Dumanoir (2022: 388-390).

<sup>60</sup> La glosa se conservó en el f. 93r del manuscrito en que también fue copiado el primer auto de *La Celestina*, MPII-1520 (Di Stefano 2007: n° 113). Para la edición de la glosa completa, véase Dumanoir (2022: 301-303).

<sup>61</sup> Solo se conservan cuatro versos del romance en la transcripción del primer auto de *La Celestina* conservada en el f. 95v del manuscrito de la Biblioteca de Palacio \*MPII-1520 (Di Stefano 2017: n° 110).

Tarpeya<sup>62</sup>», antes de evocar la desesperación y las súplicas de los oficiales (vv. 31-36) y de su propia familia (vv. 45-56), subraya el dolor de las matronas (vv. 5-10) y de «toda la gente» (v. 11-18)<sup>63</sup>. En otro contexto -el de la corte aragonesa en el siglo xv- el romance «Arcebispo de Çaragoça<sup>64</sup>» alude a varios acontecimientos ocurridos en 1429, entre los cuales los crímenes imputados al arzobispo por el rey Alfonso V de Aragón: asesinatos de cincuenta poetas que compusieron canciones satíricas (19-21) y de los maridos de las mujeres violadas por los hombres del prelado (vv. 25-26)<sup>65</sup>. En la versión manuscrita más extensa de «Yo m'era mora Moraýma<sup>66</sup>», el relato no se interrumpe cuando la joven abre la puerta en medio de la noche sino que narra la agresión:

De que esto vido el cristiano,  
començome de abraçare.  
De que yo lo vi, mesquina,  
començeme a gritos dare.  
De qu'esto vido el cristiano,  
[...]<sup>67</sup>  
con un punal que traýa,  
començome a degollare. (vv. 25-32)

La muerte de la musulmana participa de un contexto violento puesto que el cristiano, para forzar su puerta, afirma ser su tío y estar huyendo de la persecución del alcalde que quiere matarle porque asesinó a un cristiano (vv. 15-18).

La muerte en el contexto caballeresco medieval evocado en el romancero de corte es mayoritariamente colectiva y cuando es individual es en general la consecuencia de un asesinato castigado por la justicia real o vengado por los parientes, aunque también pueda combinarse con la representación de un crimen sexual.

<sup>62</sup> Pedro del Pozo transcribe en el f. 16v de su manuscrito MR1 una versión de cincuenta y ocho versos, también conservada en el primer *Cancionero de romances* (Higashi/Garvin 2021: 875-876). Para la edición de la versión manuscrita, véanse Rodríguez-Moñino (1950: 100-101) y Dumanoir (2022: 298-300).

<sup>63</sup> El poeta insiste en el pueblo que intenta colectivamente huir de la hoguera, con la mención del alboroto de «toda la gente» (v. 11), «la gente» (v. 14), «gran número» (v. 16) y «gran gentío» (v. 18).

<sup>64</sup> El romance fue transcrito en una hoja suelta por el notario García Gavín. Para su edición, véanse Marín Padilla (1997: 10-13), Di Stefano (2017: n° 117) y Dumanoir (2022: 75-77).

<sup>65</sup> El poeta, con la amenaza «vos pagaredes el mal» (v. 22) dirigida al arzobispo y atribuida al rey de Aragón, evoca la ejecución del arzobispo en circunstancias misteriosas (Marín Padilla 1997: 36-37).

<sup>66</sup> La versión de treinta y cuatro versos figura en el f. 25r del *Cancionero de Rennert* LB1 y la de veintidós en el f. 26r del cancionero manuscrito de Pedro del Pozo MR1. Para la edición de ambos textos, véase Dumanoir (2022: 278-280).

<sup>67</sup> La anomalía métrica del texto manuscrito indica que falta un verso, imposible de reconstruir porque esa versión es de testimonio único.

## Los rituales asociados con la muerte

Los romances del corpus cortés manuscrito no solo narran las condiciones de la muerte, sino que evocan con frecuencia la dimensión física de la muerte presentada como una ruptura brutal del anterior orden de las cosas que engendra manifestaciones de tristeza individuales tanto como ritos colectivos.

La muerte es fuente de desesperación, incluso cuando es la de un animal, en particular cuando está considerado como compañero en una situación difícil. Su desaparición es sinónima, para el hombre, de una desesperación mayor. En la glosa que Nicolás Núñez hace del romance «Por mayo era por mayo», el pájaro que marcaba para el encarcelado la diferencia entre el día y la noche es víctima de un balletero. El poeta multiplica las derivaciones de *muerte*<sup>68</sup> subrayando el impacto de la desaparición del canto consolatorio: a la oscuridad del calabozo se añade el silencio y con él la pérdida de la noción del tiempo, muy parecida a la eternidad infernal. La muerte de otro animal, cobra un valor parecido en «Por unos puertos arriba» de Juan del Encina con música de Antonio de Ribera<sup>69</sup>. La muerte del caballo se menciona muy temprano en el romance, en el v. 5, como un elemento apto para subrayar la privación de un distintivo social. Sin su fiel compañero, el hombre identificado como *caballero* en el v. 3 ya no es sino sombra de sí mismo, en trance de muerte, como lo confirma su descripción: «en sus lágrimas vañado / más que mortal su figura» (vv. 13-14). En la «Glosa al romance “Rey que non hase justícia”», el duelo de Jimena tras la muerte de su padre está agravado por la de «una palomilla», matada en su mismo palomar por Rodrigo Díaz de Vivar, denunciado ante el rey como el asesino de su padre (vv. 8 y 13).

Jimena no es el único personaje romanceril cuya voz se oye después de la muerte de un ser querido. En la más antigua versión conservada de las «Quejas del rey Alfonso», cuyo incipit es «Si s'estava en Campo Viexo<sup>70</sup>», el rey de Aragón subraya el alto precio pagado para conquistar la ciudad de Nápoles, llorando la muerte de muchos soldados, caballeros nobles<sup>71</sup> y sobre todo de «un harmano / que por fillo lo tenía» (vv. 11-12). En el romance polifónico

<sup>68</sup> *Mortal* aparece en el v. 11, muerte en el v. 15 y *muero* en los vv. 34 y 56 (Dumanoir 2022: 128-129).

<sup>69</sup> El romance ID0764 figura en el f. 66r del *Cancionero musical de Palacio* MP4e. Para la edición del romance, véanse González Cuenca (1996: 81), Di Stefano (2017: n° 118) y Dumanoir (2022: 139).

<sup>70</sup> El romance fue descubierto y editado a finales del siglo xx (Marín Padilla/Pedrosa 2000: 177-178). Fue transcrito por el notario Pascual Contín en un folio suelto hoy desaparecido. Para su edición véanse también Di Stefano (2017: n° 119) y Dumanoir (2022: 19-20).

<sup>71</sup> Dirigiéndose a la ciudad de Nápoles, Alfonso V el Magnánimo afirma: «cóstasme duches e contes / e mucha infantería» (vv. 9-10).

«Hablando estave la reyne<sup>72</sup>», el poeta escenifica el momento en que la soberana se entera de la muerte del príncipe Alfonso de Portugal, acaecida el 12 de julio de 1491, pocos meses antes de la boda prevista con la infanta Isabel, primogénita de los Reyes Católicos (Marías 2015: 646). La caída de caballo de Alfonso es mortal y la invitación a reunirse con él urgente (vv. 16-17), sin dejar ninguna esperanza de que sobreviva<sup>73</sup>, como lo manifiesta la desesperación de su padre el rey (v. 19) y de todas las mujeres (vv. 21-22). Los versos iniciales multiplican los gritos de llanto fúnebre al repetir cuatro veces «ay» y volver en forma de estribillo cada cuatro versos:

¡Ay ay ay ay, qué foertes paines!  
¡Ay ay ay ay, qué fortes mal!

En 1497, la muerte del infante don Juan de Trastámara, heredero de Castilla y Aragón, como consecuencia de una enfermedad no suscita un menor duelo. Lo confirma el romance «Triste España sin ventura<sup>74</sup>», conservado con música y letra de Juan del Encina. La ficción se hace eco de los duelos históricos tras la muerte de un hijo. En la versión musical «Os braços traigo cam-sados<sup>75</sup>», un caballero anda buscando el cuerpo de su hijo muerto en el campo de batalla. El tema no inspiró solo al músico que asonó la versión portuguesa porque el mismo romance fue asonado por Francisco Peñalosa en BC1b y por Millán en MP4g y presenta variantes acerca de la identidad del hijo matado en el campo de batalla: don Beltrán es el que figura en la versión de PS1 y Rreynalte en la de MP4g, también ausente de la *Chanson de Roland* pero dotado de un «papel destacado en la adaptación hispánica» (Cid 2007: 176).

Otra situación de duelo recurrente es la viudez considerada como un grado de dolor tan elevado que en el romance histórico «Retraída estava la reina<sup>76</sup>»,

<sup>72</sup> El romance tiene ID4321. Es la única obra en castellano plagado de galicismos de un cancionero francés conservado en París. Ocupa el f. 95v de PN14. Para su edición, véase Dumanoir (2022: 109-110).

<sup>73</sup> La muerte del príncipe Alfonso de Avis a los dieciséis años supone el fin trágico de un verdadero «símbolo de paz entre los reinos de Portugal y Castilla». Es una «muerte sin sospecha» que provoca una crisis política, dos motivos para que se considere como traumática (Marías 2020: 296).

<sup>74</sup> La tradición manuscrita solo conserva cuatro versos del romance en el *Cancionero musical de Palacio* MP4a, en los ff. 55v-56r. Para las últimas ediciones, véanse González Cuenca (1996: 69-70), Pérez Priego (1996: 398), Abaunza Martínez (2005: 11-12) y Dumanoir (2022: 122). Para su estudio, véase Marías (2005) y Marías (2020: 309).

<sup>75</sup> El romance es una versión corta de «Por la matanza va el viejo» de ID3632 e *IGRH 0150: 3* y de «En los campos de Alventosa», de *IGRH 0150: 4*.

<sup>76</sup> El romance tiene el ID0613 y puede ser del poeta Alonso de Carvajal. Se conserva en tres cancioneros: MN54, RC1 y VM1, todos representativos de la corte napolitana del rey de Aragón. Para las ediciones recientes, véanse Zinato (2005: 165-168), Di Stefano (2017: n° 121) y Dumanoir (2022: 80-83).



la esposa de Alfonso V de Aragón, para enfatizar su desamparo, se compara con una «viuda dolorida» (v. 46), con sus «sentidos todos muertos» (v. 47) y a punto de entregar el alma (v. 48). La ausencia prolongada del esposo, asimilada a una forma de muerte, acarrea la de su esposa y el deseo de haber muerto de una vez por todas al nacer o en el momento de la separación<sup>77</sup>. Otro romance recalca el dolor de la muerte del marido ya desde el primer verso: «Yo me soy la reyna biuda<sup>78</sup>». Los cuatro versos conservados subrayan la «triste vida» (v. 4) ocasionada por la muerte brutal del rey que rompe con el «plazer» anterior (v. 3). La voz femenina del poema puede ser atribuida a doña Isabel, madre de la Reina católica, después de la muerte de Juan II (Val Valdivieso/Valdeón Baroque 2004: 16).

A pesar de la majestad de las figuras centrales de los romances dedicados a María de Aragón y a doña Isabel, la viuda más famosa del romancero cortés manuscrito y sin duda del romancero en su conjunto, no es una mujer sino una tórtola. Es la protagonista desesperada de las dos versiones del romance «Fonte frida fonte frida<sup>79</sup>» como de la glosa de Carasa «Llorando está el cavallero<sup>80</sup>» y de la atribuida a Juan de Tapia (Salvador Miguel 1977: 201) «Andando con triste vida<sup>81</sup>». Si la versión del *Cancionero musical de Palacio* la describe como la «qu'está sola y sin amor» (Dumanoir 2022: 174, v. 6), la de Pedro del Pozo conserva la variante «que está biuda y con dolor» (Dumanoir 2022: 176), también presente en ambas glosas. La muerte de la pareja se traduce por la voluntad de renunciar a los placeres de la vida: en la versión de MP4a, la tórtola no solo huye de los entornos primaverales simbolizados por el «ramo verde» y el árbol «que tenga flor» (Dumanoir 2022: 174, vv. 17-18) sino que enturbia «el agua clara», sin que medie ningún símbolo de relación sexual (Dumanoir 2022: 174, vv. 18-19). La muerte es capaz de invertir los

<sup>77</sup> La reina exclama en los vv. 20-25: «¡Muriera quando nascía! E muriera una vegada et non tantas cada día. ¡O muriera en aquel punto / que de mí se despedía / mi marido et mi sensor!» (Dumanoir 2022: 81).

<sup>78</sup> Es de ID3713. Se conservó con música en los ff. 69v-70r del *Cancionero musical de Palacio* MP4a. Para las ediciones más recientes, véanse González Cuenca (1996: 85), Di Stefano (2017: n° 136) y Dumanoir (2022: 152).

<sup>79</sup> El romance tiene el ID0735 y el *IGRH 0229: I*. Se puede leer en el f. 82v del *Cancionero musical de Palacio* MP4a. Las ediciones más recientes del poema son González Cuenca (1996: 101-102) y Dumanoir (2022: 174-175). Figura otra versión del romance en el f. 25v del *Cancionero* de Pedro del Pozo MR1. Las ediciones más recientes son: Díaz-Mas (2005: 339-340), García de Enterría (2011: 224-225), Di Stefano (2017: n° 72) y Dumanoir (2022: 176-177).

<sup>80</sup> La glosa tiene el ID0734 y se conserva en el f. 18r del *Cancionero de Rennert* LB1. Fue editada en Piacentini/Periñán (2002: 112-113) y Dumanoir (2022: 178-180).

<sup>81</sup> La glosa tiene el ID1064 y se conserva en dos testimonios: LB1 (f. 101r-v) y el manuscrito MSS17994 de la Biblioteca Nacional de España (f. 99r). Las ediciones más recientes de la glosa son: Piacentini/Periñán (2002: 111-112) para el testimonio de LB1, Campa/García Barba (2018: 34) para el de MSS17994 y Dumanoir (2022: 178-180 para la glosa de Carasa, y 181-183 para la de Tapia).

elementos folclóricos tradicionalmente asociados con las relaciones sexuales<sup>82</sup> entre amantes para subrayar el carácter definitivo de la separación. Por otra parte, se niega a casarse de nuevo para huir el posible consuelo de la maternidad:

Que no quiero aver marido  
porque hijos no aya yo<sup>83</sup>.

Su determinación va en contra de las prácticas sociales de los siglos XIII-XVI porque se consideraba que una viuda tenía que volver a casarse un año después de la muerte de su marido para asegurar la protección de sus bienes (Alexandre-Bidon 1998: 166).

No solo está bien representado el llanto causado por la muerte de un pariente, sino que lo son también los ritos funerarios: son nueve los textos en los cuales se evoca la sepultura. Los más históricos son dos romances que relatan el entierro de Hernandarias, muerto para defender Zamora contra la acusación de haber sido responsable de la muerte del rey don Sancho:

Vi venir pendón vermejo,  
con trezientos de cavallo.  
En medio de los trezientos,  
viene un monumento armado  
y dentro del monumento,  
viene un cuerpo sepultado.  
Hernandaris ha por nombre,  
Hijo d'Arias Gonsalo,  
cavallero que en la guerra  
fue siempre muy esforçado.  
Cien donzellas lo lloravan,  
todas ciento hijas d'algo<sup>84</sup>.

El funeral se presenta como un «símbolo de la muerte» (Ariès 1977: 165) compuesto de varios elementos: el pendón, el carácter monumental del féretro, el epitafio con la identificación del muerto y de sus cualidades, así como el acompañamiento de un cortejo de caballeros (v. 4) y damas (vv. 13-13)

---

<sup>82</sup> El agua enturbada después del paso de un animal simbólico como el ciervo o del amado es una formulación eufemísticas corriente en el folclore en general y en particular en cantigas de amigo como las de Pero Meogo (Trubarac 2010).

<sup>83</sup> Dumanoir (2022: 176, vv. 19-20 y 182, vv. 43-44).

<sup>84</sup> Son los vv. 3-14 de «Por un postigo viejo» conservado en los ff. 12r-13r del *Cancionero de Elvas* EH1. Para su edición, véanse Laskaris (2006: 360-361) y Dumanoir (2022: 328-329).

según corresponde al rango social del difunto<sup>85</sup>. La versión musical más corta del *Chansonnier Masson* PS1 reproduce con variantes<sup>86</sup> los primeros versos y no conserva ni el epitafio ni la mención inicial de los caballeros. En cambio, dedica los vv. 11-14 a las cien donzellas llorando y los vv. 15-22 al llanto fúnebre de Urraca que quisiera estar muerta en lugar de Hernandarias. En ambas versiones el poeta pone el acento en el papel de las mujeres en los mortuorios. Sin embargo, no son las únicas en tener cierto protagonismo. En el romance «Yo me partiera de Francia» es un hombre, el palmero, quien es testigo y actor en el entierro de la dama. Varios versos describen los ritos que acompañan el funeral de la amada, como para dar fe a la noticia de su muerte. Los versos 15-20 mencionan el ataúd de oro (v. 15), la mortaja «de un paño de París» (v. 18) y «las antorchas» (v. 20) como elementos que subrayan a la vez la riqueza de la difunta y el carácter concreto de su entierro (Dumanoir 2022: 293-295).

No solo están evocados funerales, sino también sepulturas. El lugar es de mucha importancia simbólica, como lo muestra el deseo de Escipión de que no lo entierren en Roma después de haber sido acusado ante el Senado, según relata el romance «Çitado está Çipión<sup>87</sup>». El sepulcro puede también ser el teatro de acontecimientos de particular relevancia, como en el romance «Rómpase la sepultura<sup>88</sup>» que trata de la penitencia del rey godo Rodrigo. La tumba sin cerrar remite a la historia según la cual el monarca derrotado habría sido enterrado vivo como castigo de su lujuria<sup>89</sup>: lo explicita el romance «Partiose de la batalla» en la versión breve de veintiséis versos<sup>90</sup> transcrita por Pedro del Pozo en su *Cancionero*. La «penitencia» (v. 19) es la siguiente: «en vida le sepultaron / con una sierpe en compañía» (vv. 21-22). Otro tipo de

<sup>85</sup> El cortejo fúnebre entra a formar parte de los ritos profanos que acompañan al muerto hasta la sepultura a partir de los siglos XIV y XV. Pertenece tanto a lo social como a lo religioso (Deregnaucourt 2019: 37).

<sup>86</sup> Muchas de las variantes observables son lusismos como corresponde a los textos compilados en este cancionero. El romance fue transcrito con música en los ff. 70v-71r. Para su edición, véanse Laskaris (2006: 362-363) y Dumanoir (2022: 330-331).

<sup>87</sup> Este «Romance de Çipión» se conserva en el f. 29r del *Cancionero de la corte de Carlos V* conservado en la Biblioteca Nacional de España. Los vv. 49-50 concluyen las protestas de Escipión con las siguientes palabras: «Mis huesos no sean en ti, / ni mi cuerpo sepultado». Para la edición, véanse Marino (2018: 158-160) y Dumanoir (2022: 395-397).

<sup>88</sup> Solo se conservan cuatro versos de ID3708 con música polifónica en los ff. 64v-65r del *Cancionero musical de palacio* MP4a. Para sus ediciones más recientes, véanse González Cuenca (1996: 80), Di Stefano (2017: n° 111) y Dumanoir (2022: 137).

<sup>89</sup> La *Crónica sarracina* solo cuenta el combate y no la muerte posterior de Rodrigo (Fogelquist 2001: 638-639).

<sup>90</sup> Se conserva una versión impresa de ciento dieciséis versos en el primer *Cancionero de romances* de Martín Nucio (Higashi/Garvin 2021: 331-332).

sepultura es la que imagina el enamorado desesperado después de la muerte de su amada en «¡Maldita seas, Ventura<sup>91</sup>!»:

Yrme quiero yo a los montes,  
a los montes a perder.  
Faré casa con palacio.  
Pintalla é yo en la pared.  
Todos los que murieren de amores,  
allí los enterraré. (vv. 23-28)

La sepultura no es la de su amada finada sino una construcción monumental destinada a ser el mausoleo de todas las víctimas del amor, levantado en medio de las soledades en las cuales suelen refugiarse los desamados y los que fueron separados de su amada por la muerte. La difunción de la enamorada da pie a la celebración de los que mueren literalmente de amores. En el caso del *yo* poético del romance del comendador Ávila, es la mujer la que está invitada en encargarse de la sepultura del amador matado por su desdén. Al final del romance «Asonbrado el pensamiento», el caballero pide a su despiadada señora que le dé por fin la muerte porque la sepultura es lo único que le falta para considerarse muerto (vv. 41-44). Termina el romance con el epitafio que el propio enamorado dicta a la dama para que lo ponga encima de su sepultura<sup>92</sup>.

El romancero cortés manuscrito asocia los ritos mortuorios propios de la clase privilegiada de la corte con los ámbitos concretos en los cuales acompañaron las difunciones de figuras de la familia real y con varios entornos ficcionales, épicos o amorosos.

### Más allá de la muerte

El romancero cortés manuscrito no solo evoca la muerte, los rituales asociados, sino también las consecuencias filosóficas de la conciencia de la finitud humana mezclada con la convicción de que la vida sigue de otra manera. Los poemas se hacen eco tanto de la preocupación por la salvación del alma, por las apariciones y voces venidas del Más allá como de las tensiones entre la tentación del *carpe diem* y los imperativos del *memento mori*.

---

<sup>91</sup> El romance ID0756 tiene el *IGRH 0742: 1*. Es atribuido a Pinar. Para su edición, véanse Campa/García Barba (1997: 32), Campa/García Barba 2018: 36) y Dumanoir (2022: 260-261).

<sup>92</sup> El enamorado dirige unas últimas palabras a la amada, que ocupan los vv. 45-50: «Y mandad poner ençima / por armas y por ditado / de letras negras escrito: / “Aquí yaze sepultadao / quien murió en mi servicio / y nunca le vieron mudado”» (Dumanoir 2022: 293).

El romance polifónico «Morir se quiere Alixandre<sup>93</sup>» empieza por el verbo *morir* y narra como Aristóteles, al enterarse de la enfermedad grave de su discípulo, recorre en cinco días el camino que necesitaba quince. Subraya así la prisa que se dio en acudir a la cabecera de Alejandro. Una vez llegado, solo puede confirmar su próxima muerte, de la que queda desconsolado<sup>94</sup>, no sin indicarle que tiene que poner en orden el testamento (v. 19) y encomendar su alma a Dios (v. 20)<sup>95</sup>. Pese al anacronismo del singular otorgado a la divinidad, los últimos consejos del ayo remiten a una preocupación por la transmisión de la hacienda así como el deseo de asegurar la salvación del alma. En el romance «Yo me partiera de França», la enamorada muerta es la que encomienda directamente a su amante que haga «algund bien» (v. 44) por ella con «los algos d'este mundo» (v. 43) (Dumanoir 2022: 295): supone donativos a alguna congregación que se encargue de rogar *pro anima*<sup>96</sup>. También se preocupa por su salvación el último rey godo Rodrigo, en el romance «Partiose de la batalla<sup>97</sup>»:

Con temor de sus peccados  
y con sobrada osadía,  
a su cuerpo fue cruel,  
pora el alma alegría. (vv. 23-26)

La muerte en el romancero cortés manuscrito también puede ocasionar manifestaciones sobrenaturales que atenúan la frontera entre los vivos y los muertos. Es el caso en el romance dedicado a la muerte de Fernando de Acaña, ocurrida en el siglo XIV. La voz poética es la de su hermana en «Al pie

<sup>93</sup> El romance ocupa los ff. 67v-68r de MP4a. Tiene el ID3712 y el *IGRH 030: 2*. Solo se conserva en el *Cancionero musical de palacio* pero, en el *Juego trobado* de Pinar, se invita a María de Arauz a cantarlo, lo que confirma su difusión y aprecio en la corte. Para sus ediciones más recientes, véanse Díaz-Mas (2005: 362), Di Stefano (2017: n° 109), Boase (2020: 170) y Dumanoir (2022: 146-147).

<sup>94</sup> Si lo atribuimos a Aristóteles, el v. 22 concluye el romance con una exclamación que puede manifestar el desamparo del filósofo privado de su ilustre discípulo: «¿qué haré yo, cuitado?» (Dumanoir 2022: 147).

<sup>95</sup> El testamento siempre tenía una dimensión religiosa. Fue una práctica común en las ciudades a partir del siglo XIII y en el campo un siglo más tarde. Se trataba de un documento en que la preocupación por el alma siempre se expresaba antes de la transmisión de los bienes materiales: constituía en sí una verdadera afirmación de la fe (Alexandre-Bidon 1998: 70-72).

<sup>96</sup> La enamorada del romance se asemeja a muchas damas de la nobleza, y particularmente de la familia real. Ejemplo conocido es María de Molina cuyas obras devocionales y donativos al monasterio de los Predicadores de Valladolid y de Toro le valieron muchas oraciones póstumas por la salvación de su alma (Rochwert-Zuili 2008: 101).

<sup>97</sup> El texto está en el f. 11v de MR1. Para su edición, véanse Rodríguez-Moñino (1950: 89-90) y Dumanoir (2022: 366-367).

d'una clara fuente<sup>98</sup>», romance escrito por Juan Fernández de Heredia, tal vez inspirado en el *Libro de los fechos y conquistas del principado de la Morea* (Morel-Fatio 1885). La voz poética femenina no encuentra un amante al pie de la fuente<sup>99</sup>, sino «un hombre muerto» a quien no consigue identificar por la sangre que le cubre la cara (v. 4). La descripción del cuerpo y de las armas del caballero provoca en la joven una particular turbación y ansias por saber la identidad del muerto, cuyos ojos verdes (v. 9), nariz afilada (v. 10), barba y cabello crespo (vv. 11-13) llevan a la joven a exclamar: «¡O, cuánta gracia le dava!», a pesar de las heridas. La contemplación del cadáver está muy alejada de la corriente «macabra» de la poesía de cancioneros analizada por Carlos Heusch (Heusch 2008: 173-179). Una intervención sobrenatural pone fin a la contemplación revelando la identidad del difunto:

Oy una boz el cielo,  
sin saber quién la embiava  
y con boz muy dolorida,  
d'esta manera hablava:  
«¿Qué quieres saber, señora?  
¿Qu'es lo que dessea tu alma?  
Qu'este cavallero muerto,  
es el príncipe de Acaya,  
tu hermano de padre y madre,  
que más qu'a sí te amava». (vv. 27-36)

Es de notar que no se especifica el origen de la voz, pero sí el tono, prefigurando el inevitable duelo de la joven después de la revelación de la muerte de su hermano<sup>100</sup>. Sin embargo, el texto se interrumpe con esa intervención celestial, sin dejar lugar a la expresión del duelo por Fernando de Acaya, víctima de un conflicto sucesorio (Bon 1969: 192-193). El final del romance confiere a la muerte del príncipe una coloración particular que la asemeja a la de los santos.

Otra manifestación sobrenatural se observa en el romance conocido como «Romance del palmero», del cual se conserva una versión manuscrita que

---

<sup>98</sup> El romance ocupa los ff. 13r-14r del *Cancionero de Elvas* EH1. Para su edición, véase Dumanoir (2022: 332-333).

<sup>99</sup> Notamos que la localización del cadáver es parecida a la de Durandarte en «Muerto estava Durandarte»: los versos 2-3 señalan que su cuerpo yace «al pie d'una gran montaña, / caýdo par de una fuente» (Dumanoir 2022: 235).

<sup>100</sup> De hecho, la expresión del duelo formaba parte del homenaje esperado de los parientes (Alexandre-Bidon 1998: 115).

empieza por «Yo me partiera de Francia<sup>101</sup>». No tiene trasfondo histórico sino ficcional y se relaciona con la materia de Francia. La voz poética masculina pertenece a un escudero que se entera por un palmero de la muerte de su amada, mientras camina entre Francia y Valladolid. El peregrino confirma haber sido testigo directo de la muerte y del entierro de la dama. La triste noticia provoca la caída del enamorado y la aparición de la difunta:

Una visión espantable,  
delante mis ojos vy.  
Hablome por conortarme,  
hablome y dixo así:  
«No temas, el escudero,  
non ayas miedo de mí.  
Yo soy la tu enamorada,  
La que penava por ty.  
Ojos con que te mirava  
vida non los traygo aquí.  
Braços con que te abraçava,  
so la tierra los metí.» (vv. 27-38)

La muerte se presenta como lo que cambia radicalmente la naturaleza de las personas, sin que desaparezca su ser profundo ni el recuerdo de su pasado. La enamorada espanta primero a su amante en lugar de seducirlo<sup>102</sup> y aparece privada de lo que más podía comunicar amor: los ojos y los brazos. La muerte relega así en el pasado las miradas y abrazos de los enamorados, con la mención brutal del cuerpo «so la tierra» (v. 38). Como en la evocación del príncipe de Acaya, lo sobrenatural está asociado con la dimensión muy física y concreta de un cuerpo finado, lo que confirma la continuidad observable entre el mundo de los vivos y el de los muertos, una forma de convivencia que lleva al hombre a cuestionar su dimensión mortal.

En el romance «De la vida d'este mundo<sup>103</sup>», conservado con música polifónica, la muerte de la amada hunde al yo poético en una profunda des-

<sup>101</sup> El romance de ID1143 e *IGRH 0100: 2* se conservó en el f. 119v del *Cancionero de Rennert* LB1. Para su edición más reciente, véase Dumanoir (2022: 294-295).

<sup>102</sup> El miedo a los difuntos y a su posibilidad de volver para atormentar a los vivos formaba parte de las creencias populares medievales (Walter 2020: 70-73).

<sup>103</sup> El romance ID3716 se conserva en los ff. 72v-73r del *Cancionero musical de Palacio* MP4a y tuvo que gozar de cierta difusión, pues está citado en un juego cortesano de Costana, copiado en el *Cancionero de Rennert* LB1: «Pues estando yo doloroso / comiençan con gran rreposito / “De la vida d'este mundo” / tañendo como escrivo / discantando a todo trançe / “quante salieron cativos” por desfecha del romañçe» (ID0732, vv. 221-226). Para la edición del romance, véanse González Cuenca (1996: 88), Beltran (2002: 766), Di Stefano (2017: n° 71) y Dumanoir (2022: 154).

esperación causada por la Muerte, acusada de haberle robado sus amores (vv. 11-12). La consecuencia es un *memento mori* muy claro recordado a los oyentes: «que quien piensa bibir un año, / no bive tan solo un día» (vv. 3-4). La voz poética invita a despegarse del mundo engañoso. En su romance «Yo me estava en la mi çelda<sup>104</sup>», Juan del Encina propone apoyarse en la fe, y particularmente en la devoción a Santa María, para no caer en la tentación<sup>105</sup>: narra en primera persona como la misma Muerte interrumpió una oración para invitarle a gozar de este mundo y pagarlo en el otro (vv. 5-8), sin conseguir convencer al protagonista del romance<sup>106</sup>. También incita a alejarse de las seducciones del mundo el tío del conde Claros, en «Pésame de vos, el conde<sup>107</sup>». Cuando visita a su sobrino encarcelado y en espera de ser ejecutado por dormir con la infanta en lugar de guardarla, reafirma que el servicio de las mujeres solo tiene dos salidas para el hombre: «muerto o perdido» (vv. 22-23), lo que le lleva a considerar que es mejor no curar de las damas.

Al contrario, el sobrino reivindica la superioridad de la muerte por amor frente a la vida sin amor y asume la muerte como demostración de su pasión por la infanta:

Más quiero morir por ellas,  
que bevir sin las mirar.  
Quien a mí bien me quisiere,  
no me cure de llorar,  
que no muero por traidor  
nin por los dados jugar.  
Muero yo por mi señora,  
que no me puede penar. (vv. 27-34)

La inminente muerte del que está esperando que se cumpla la sentencia no puede nada contra la fuerza del amor: morir por una dama es un consuelo. Indica también que otras muertes serían más de llorar, si la condena fuera por ser traidor o haber jugado a los dados. De la misma manera que el conde

<sup>104</sup> El romance figura en el f. 119r del *Cancionero de Rennert* LB1. Para su edición, véanse Pérez Priego (1996: 1027), Di Stefano (2017: n° 171) y Dumanoir (2022: 118-119).

<sup>105</sup> La figura de la Virgen considerada como la que acompaña al hombre hasta el umbral de la muerte está ya muy presente en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (Raimond 2008: 39).

<sup>106</sup> La invitación a gozar sin olvidar el precio que se tendrá que pagar después de la muerte es muy parecida a la de doña Ginebra en «Levantose doña Ginebra», romance transcrito por Pedro del Pozo en el f. 11r de su cancionero. Cuando la dueña invita a su sobrino a compartir su calor corporal, le dice: «el Padre Sancto está en Roma / que entramos perdonaría. / Jesuchristo está en el cielo, / que nos lo perdonaría» (Dumanoir 2022: 365, vv. 25-28).

<sup>107</sup> Una versión del romance «Pésame de vos, el conde», de ID0811 e *IGRH 0366: 3* se conservó con música y letra de Juan del Encina en los ff. 77v-78r del *Cancionero musical de Palacio* MP4a.



no acepta que sus familiares le lloren, el viejo Arias Gonzalo, en el romance dedicado al entierro de su hijo, ordena a Urraca que deje de llorar porque «no murió en vicios malos / ni a las tablas jugando<sup>108</sup>». La contrahechura de «Pésame de vos, el conde» va más lejos y considera que morir por haber gozado es un precio aceptable. Al *carpe diem* incita también la enamorada de «Yo me partiera de França» (Dumanoir 2022: 294-295) cuando disuade a su amado de enterrarse con ella, antes de instarle a que siga viviendo y tenga «otra amiga» (v. 45). El *carpe diem* tiene como justificación la misma muerte, como lo traduce el v. 42 del romance: «Biváys vos, pues yo morí». También parece manifestar cierta conciencia de los límites de la desesperación del amante que forzosamente ha de enamorarse de nuevo porque no puede vivir «sin estar asý» (v. 48).

Como pudimos comprobar, «el romancero es especialmente interesante para abordar la muerte, por la cuestión de la perspectiva y de la voz poética, ya que es una forma poética narrativa que tiende a la sucesión de escenas dialogadas, por lo que permite escuchar la voz del moribundo, su diálogo con la propia Muerte, con sus padres, con su viuda e hijos» (Marías 2020: 294). Se tiene que sumar la voz de los parientes, amigos y enamorados del difunto, así como de sus enemigos. En el Romancero cortés manuscrito, la muerte es omnipresente y polifacética: son múltiples las circunstancias y personas que la sufren o provocan, los ritos que la acompañan; es real o metafórica, de carácter individual o colectivo; su aceptación es gozosa, resignada o desesperada; su rechazo es estoico, miedoso o epicúreo. En cualquier caso, siempre es una ocasión de ofrecer una reflexión sobre el sentido de la vida considerada como y con pasión por los poetas que escribieron para sus contemporáneos letra para cantar, disfrutar y pensar en su condición de hombres, de cristianos y también de cortesanos.

## Referencias bibliográficas

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1998), *La mort au Moyen Âge XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris: Hachette.
- ARIÈS, Philippe (1970), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris: Seuil.
- ARIÈS, Philippe (1977), *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil.

<sup>108</sup> Son los vv. 29-30 de «Por aquel postigo viejo», romance de ID7333 y de *IGRH 0034: 1*, del cual se conservan dos versiones, una textual y una musical. La que nos interesa es la que solo conserva el texto en los ff. 12r-13r de EH1.

- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2002), *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica.
- BELTRAN, Vicenç (2017), «De Túnez a Cartago. Propaganda política y tradiciones poéticas en la época del emperador», *Boletín de la Real Academia Española*, 97:315, pp. 45-114.
- BOASE, Roger (2020), «Una parte del repertorio musical de la Reina Isabel en el año 1496: comentario sobre canciones, villancicos y romances en el *Juego trobado* de Pinar que han sobrevivido en versiones musicales», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 151-175.
- BON, Antoine (1969), *La Morée franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la principauté d'Achaïe*. Paris: De Boccard.
- CAMPA, Mariano de la y GARCÍA BARBA, Belinda (1997), «Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario», *Medievalia*, 25, pp. 26-42.
- CAMPA, Mariano de la, y GARCÍA BARBA, Belinda (2018), «Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario», *Medievalia*, 50, pp. 23-49.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1986), «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», en Alfonso Estebán e Yves-René Fonquerne (eds.), *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 295-308.
- CASTRO, Eva (2008), «La Biblia en el Romancero», en Gregorio del Olmo Lete (dir.) y María Isabel de Toro Pascua (coord.), *La Biblia en la literatura española. I: Edad Media*. Madrid: Trotta, pp. 173-190.
- CHIFFOLEAU, Jacques (1980), *La comptabilité de l'Au-delà: les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*. Préface de Jacques Le Goff. Paris: Albin Michel.
- CID, Jesús Antonio (1997), «Los romances de *La muerte de Don Beltrán*. Entre Roncesvalles y Lucerna», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 123, pp. 173-203.
- CLAVERÍA, Carlos (ed.) (2004), *Romancero castellano. Cancionero de romances, Amberes, 1550*. Madrid: Fundación Castro.
- DEREGNAUCOURT, Jean-Pierre, *La mort au Moyen Âge*. Quintin: Jean-Paul Gisserot.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2017), *Romances, I. El primer siglo del romancero en el papel: c. 1421-1520*, e-book, Clásicos Hispánicos 74. Würzburg/Madrid: More Than Books.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (2005), *Romancero*. Barcelona: Crítica.

- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1971), *Dos aspectos del tema de la muerte en la literatura del siglo xv*. Murcia: Universidad de Murcia.
- DUMANOIR, Virginie (1998), «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74, pp. 45-64.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2022), *Romancero cortés manuscrito*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- DUTTON, Brian y KROGSTAD, Jineen (eds.) (1990-1991), *El cancionero del siglo xv, c. 1300-1520*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FOGELQUIST, James Donald (ed.) (2001), Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo, postrimero rey de los godos (Crónica sarracina)*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (2011), *Romancero viejo*. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1996), *Cancionero musical de Palacio*. Madrid: Visor.
- GUIANCE, Ariel (1991), «Morir por la patria, morir por la fe: la ideología de la muerte en la *Historia de rebus Hispaniae*», *Cuadernos de Historia de España*, 73, pp. 75-104.
- HEUSCH, Carlos (2008), «Le thème de la mort dans la poésie de chansonnier: de l'effroi macabre à la douce consolation», en Daniel Lecler y Patricia Rochwert-Zuili (coords.), *Entre ciel et terre: la mort et son dépassement dans le monde hispanique*. Paris: Indigo, pp. 173-190.
- HIGASHI, Alejandro y GARVIN Mario (2021), *El «Cancionero de romances» de Martín Nucio*. Alicante: Universitat d'Alacant.
- LASKARIS, Paola (2005), «“Después que Vellido Dolfos / aquel traidor afamado”: fragmentación y tradición textual en un largo romance épico entre los siglos XVI y XVII», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*. Modena: Mucchi Editore, pp. 451-457.
- LASKARIS, Paola (ed.) (2006), *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*, *Analecta Malacitana*, Anejo 58. Malaga: Publidisa.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara (2015), «Historia y ficción en el romance de la “Muerte del príncipe don Juan”. De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», en Marta Haro Cortés, *Literatura y Ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media. II*. Valencia: P.U.V.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara (2020), «Poesía cortesana y tradicional para la historia de las muertes de las élites en la época de los Reyes Católicos», en Fermín Miranda García y María Teresa López de Guerreño Sanz, *La muerte*

- de los príncipes en la edad media. Balance y perspectivas historiográficas.* Madrid: Casa de Velázquez, pp. 287-315.
- MARÍN PADILLA, Encarnación (1997), «*Arcebispo de Çaragoça*», romance castellano manuscrito del año 1429. Zaragoza: Encarnación Marín.
- MARÍN PADILLA, Encarnación y PEDROSA, José Manuel (2000), «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*», *Revista de Literatura Medieval*, 12, pp. 175-181.
- MARINO, Nancy (ed.) (2014), *El «Cancionero de Valencia»: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional.* Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MARINO, Nancy (ed.) (2018), *El Cancionero de la corte de Carlos V y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- MARTIN, Georges (1995), «Genèse, architecture et fonctions du premier *Romancero* historique», en Claude Brémond y Sophie Fischer, *Le Romancero ibérique.* Madrid: Casa de Velázquez, pp. 53-71.
- MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (2003), «Los romances fronterizos: crónica poética de la Reconquista granadina y antología de romances fronterizos», *Lemir*, 7, pp. 1-52.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996), *La Muerte Vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media.* Toledo: Diputación provincial.
- MENCÉ-CASTER, Corinne (2008), «De l'héroïté comme lieu d'une immortalité rêvée: récit généalogique, mémoire et dépassement de la mort dans l'Espagne médiévale», en Daniel Lecler y Patricia Rochwert-Zuili (coords.), *Entre ciel et terre: la mort et son dépassement dans le monde hispanique.* Paris: Indigo, pp. 11-20.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico, 1 y 2.* Madrid: Espasa Calpe.
- MOREL-FATIO, Alfred (ed.) (1885), fray Johan Ferrandez de Heredia, *Libro de los fechos et conquistas del Principado de la Morea.* Genève: Jules-Guillaume Fick.
- MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María (2002), ««*Mors Bifrons*»: las élites ante la muerte en la poesía cortesana del Cuatrociento castellano», en Jaume Aurell I Cardona y Julia Pavón Benido (eds.), *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval.* Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 157-196.
- PIACENTINI, Giuliana y PERIÑÁN, Blanca (eds.) (2002), *Glosas de romances viejos. Siglo XVI.* Firenze: Edizioni ETS.
- RAIMOND, Jeanne (2008), «Entre texte et image: la mort et l'orthodoxie au péril de la dévotion mariale dans les *Cantigas de Santa María* d'Alphonse

- X le Sage», en Daniel Lecler y Patricia Rochwert-Zuili (coords.), *Entre ciel et terre: la mort et son dépassement dans le monde hispanique*. Paris: Indigo, pp. 33-46.
- ROCHWERT-ZUILI, Patricia (2008), «Mort et mémoire dynastique dans l'historiographie castillane du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle», en Daniel Lecler y Patricia Rochwert-Zuili (coords.), *Entre ciel et terre: la mort et son dépassement dans le monde hispanique*. Paris: Indigo, pp. 91-112.
- RODADO RUIZ, Ana María (2000), *Tristura conmigo va. Fundamentos del Amor Cortés*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1950), *El Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo (1547)*. Madrid: Silverio Aguirre.
- SALINAS, Pedro (1962), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra.
- SEVERIN, Dorothy y GARCIA, Michel (eds.) (1990), *Cancionero de Oñate-Castañeda*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- TATO, Cleofé (2010), «Una nueva y fragmentaria versión del romance “Muerto yaze Durandarte” en una *probatio calami*», *Revista de Filología Española*, 90:2, pp. 279-302.
- THIEULIN PARDO, Hélène (2014), «“Assí como fue onrrado en la vida, así fue muy onrrado en su muerte”. Les funéraires du marquis de Cadix d’après Andrés Bernáldez», *e-Spania*, 17. En línea: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.23347>> [consulta: 12/09/2021].
- TRUBARAC, Djordjina (2010), «La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado», *Analecta Malacitana*, 28, pp. 3-57.
- VAL VALDIVIESO, Isabel de y VALDEÓN BARUQUE, Julio (2004), *Isabel la Católica, reina de Castilla*. Valladolid: Ámbito.
- WALTER, Philippe (2020), *Croyances populaires au Moyen Âge*. Quintin: Jean-Paul Gisserot.
- WHINNOM, Keith (1981), *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham.
- ZINATO, Andrea (ed.) (2005), *El «Canzoniere marciano» (Ms. stran. app.xxv, 268-VM1)*. La Coruña: Toxosoutos.

Recibido: 3/06/2022  
Aceptado: 14/07/2022



### LA MUERTE EN EL ROMANCERO CORTÉS MANUSCRITO

RESUMEN: El romancero cortés manuscrito abarca un centenar de romances y glosas, con o sin deshecha, acompañados o no de música, todos representativos de los gustos imperantes en las cortes nobiliarias peninsulares entre principios del siglo xv y mediados del siglo xvi. Los versos octosilábicos asonantados encierran casi doscientas palabras derivadas de *muerte* y de *morir*, a las que podemos sumar casi cien derivadas de *matar*, ecos de representaciones religiosas, amorosas, caballerescas, sociopolíticas o filosóficas. La primera es bíblica. La Pasión es un modelo ofrecido para cualquier cristiano, pero también la fuente de metáforas amorosas de la aceptación gozosa del sufrimiento, de una vida que es muerte y de una muerte que es vida. La sociedad caballerisca en la que vive el público cortesano de los romances antiguos configura otra serie de representaciones de la muerte dada o recibida en relación con los conflictos de poder. Las representaciones ritualizadas de la muerte también encuentran cabida en el romancero cortés manuscrito.

PALABRAS CLAVE: Pasión. Muerte. Corte. Romancero manuscrito. Siglos xv-xvi.

### DEATH IN THE COURTLY HANDWRITTEN ROMANCERO

ABSTRACT: The courtly manuscript *romancero* covers a hundred ballads and glosses, with or without coda, accompanied or not by music, which represents the prevailing tastes in the peninsular nobiliary courts between the early 15<sup>th</sup> and the mid-16<sup>th</sup> centuries. The assonant octosyllabic verses contain almost two hundred words derived from *death* and *dying*, to which we can add almost a hundred derived from *killing*. Its study allows to highlight poetic echoes of religion, love, chivalry, society or philosophy. The first one is biblical. The Passion is a model offered to any Christian, but also the source of loving metaphors of the joyful acceptance of suffering, of a life that is death and of a death that is life. The chivalric society in which the courtly public of the ancient ballads lives configures another series of representations of death given or received, related to conflicts of power. Ritualized depictions of death also find a place in the courtly manuscript *romancero*.

KEYWORDS: Passion. Death. Court. Manuscript *romancero*. 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries.