

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 8 - año 2019

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

El *Juego trobado* de Pinar: la memoria cultural colectiva de las damas de la corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496

Roger Boase

1-22

***Punto en boca*, de Quevedo, según la versión del Ms. Corsini 625**

Patrizia Botta

23-49

Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de *La Pasión trovada* y de la *Vita Christi*

Mercedes Fernández Valladares

50-106

Textos de difusión italiana en el Ms. Corsini 625

Aviva Garribba

107-127

Sobre la *Epístola proemial* y las obras poéticas de Onofre Almudéver

Joan Mahiques Climent

128-209

RESEÑAS

Las tres partes de la *Silva de varios romances* de Vicenç Beltran

Lilian Medina y Alejandro Higashi

210-220

El *Romancero del Cid*, recopilado por Juan de Escobar

Natalia Anaís Mangas Navarro

221-226

Los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda

Paola Laskaris

227-242

EL JUEGO TROBADO DE PINAR: LA MEMORIA CULTURAL COLECTIVA DE LAS DAMAS DE LA CORTE DE LA REINA ISABEL DE CASTILLA EN EL AÑO 1496

PINAR'S *JUEGO TROBADO*: THE COLLECTIVE CULTURAL MEMORY OF THE COURT LADIES OF QUEEN ISABEL OF CASTILE IN THE YEAR 1496

Roger Boase

Queen Mary, University of London

r.boase@qmul.ac.uk

RESUMEN

El *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar ofrece a sus lectores acceso a la mentalidad y a la memoria colectiva de un grupo de damas educadas de la corte de la reina Isabel la Católica en el año 1496, revelando su conocimiento de refranes, de poesía y de ficciones sentimentales, su capacidad de interpretar el simbolismo de las aves y de los árboles, y muchos hechos que no se encuentran en los documentos oficiales. Voy a concentrarme aquí en la dimensión literaria de esta herencia cultural.

PALABRAS CLAVE: Jerónimo Pinar, Florencia Pinar, *Juego trobado*, Isabel la Católica, damas de la corte, simbolismo.

ABSTRACT

Jerónimo de Pinar's *Juego trobado* offers readers access to the psyche and collective memory of a group of educated ladies at the court of Queen Isabel *la Católica* in the year 1496, revealing their knowledge of proverbs, poetry and sentimental romances, their capacity to interpret the symbolism of birds and trees, and many facts that cannot be found in official sources. I shall focus here on the literary dimension of this cultural heritage.

KEYWORDS: Jerónimo Pinar, Florencia Pinar, *Juego trobado*, Queen Isabel, court ladies, symbolism.



La reina Isabel de Castilla por Juan de Flandes, c. 1500, foto © Oronoz Fotógrafos,
Museo Nacional del Prado, Madrid

El *Juego trobado* (ID 6637; 11CG-875, 14CG-948)¹ es un poema compuesto como un juego de cartas para el entretenimiento de la corte real española por Jerónimo de Pinar y dedicado a la reina Isabel de Castilla. Este juego, que se encuentra en el *Cancionero general* editado por Hernando de Castillo, publicado en Valencia en 1511, se completó poco antes del 22 agosto de 1496 cuando la flota castellana zarpó hacia

¹ Todos las siglas y los números de identificación de los textos citados en este artículo son de Brian Dutton (1990-1991). Estoy extremadamente agradecido a Enric Dolz Ferrer, Rebecca Sanmartín Bastida, Juan-Carlos Conde y Pau Rubert por su ayuda en la detección de errores en este texto. Enric merece un agradecimiento especial.

Flandes, llevando a la Infanta Juana, ya archiduquesa de Austria, para encontrarse con su marido Felipe de Habsburgo, o Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano.²

Los participantes en este juego fueron la reina Isabel, su único hijo, el príncipe Juan, sus cuatro hijas y cuarenta de sus damas de corte. El juego tuvo lugar en el nuevo palacio del príncipe en Almazán o, lo que es más probable, en el puerto de Laredo, en la costa cantábrica, mientras la corte esperaba un tiempo propicio para la navegación. Este fue un momento conmovedor porque fue la última ocasión en que la reina, su hijo y sus cuatro hijas estuvieron juntos. En aquel momento, el rey Fernando estaba ausente porque había tenido que partir a Aragón y Cataluña para atender los asuntos de su propio reino.

Aparte de los miembros de la familia real, los participantes en el juego de Pinar eran damas cortesanas con rango de nobleza, si no todas de estirpe noble, con un vestuario anual de 27.000 maravedíes. La mayoría de ellas podían ufanarse de pertenecer al linaje castellano, leonés o aragonés. Se pueden dividir en varias categorías sociales. En primer lugar, están las de sangre real o de la alta nobleza que habían nacido fuera del matrimonio o eran de ascendencia ilegítima. Doña Marina de Aragón (estrofa 7), sobrina del rey Fernando, es el ejemplo más destacado de este caso. Otros ejemplos son Aldonza Leonor de Toledo (estrofa 16), hija del duque de Alba, y Mencía de Vivero (estrofa 19), hija del vizconde de Altamira. En segundo lugar, hay damas de sangre real o noble que fueron educadas en la corte real porque su padre o madre habían muerto cuando eran niñas. Leonor de Quiñones (estrofa 37), hija del conde de Luna, es un buen ejemplo. Estas dos primeras categorías, como en el caso de Marina de Aragón, pueden superponerse. En tercer lugar, hay damas de noble cuna que ingresaron al servicio real a una edad temprana porque su madre había muerto o había entrado en un convento, o cuyo padre había tomado otra esposa. Leonor Manrique y Fajardo (estrofa 22), que, a la edad de diez años, cantó para recrear a los embajadores franceses en Tortosa el 28 marzo de 1496, pertenece a esta

² La evidencia de estas afirmaciones se encontrará en la introducción de mi libro sobre el *Juego trobado* (Boase 2017) y en un artículo reciente de Óscar Perea Rodríguez (2017).

categoría. En cuarto lugar, hay mujeres de familias con una larga historia de servicio real (*continuos*), que tendían a casarse con familias similares. Uno piensa en Margarita de Lemos (estrofa 15), quien, habiendo ingresado a España en el séquito de la reina Juana, la esposa portuguesa de Enrique IV de Castilla, se casó con el mayordomo Sancho de Rojas, o María de Medina (estrofa 36), dama de alcoba de la reina, que se casó con Pedro de Ribera, caballero mayor de la reina. Algunas de estas damas viajaron más tarde al extranjero en el séquito real. Por ejemplo, María de Velasco (estrofa 17), después de servir a la segunda esposa del rey Fernando, la reina Germana de Foix, viajó a Portugal en 1526 en el séquito de Catalina de Habsburgo. Al menos tres damas de la corte eligieron llevar una vida enclaustrada en lugar de casarse: Teresa de Guzmán, Brazaide de Benavides y Leonor de Quiñones.

A cada uno de los participantes en este juego se le asigna una estrofa o carta, con un árbol o planta, un ave, una canción y un refrán, y por medio de estos cuatro lotes, pistas o «suertes», el lector o auditor debe ser capaz de identificar a las cuarenta principales damas al servicio de la reina, así como a los seis miembros de la familia real. Por lo tanto, parece haber sido un juego de adivinanzas para predecir el futuro de los participantes, aunque gran parte de la diversión parece derivar del placer del descubrimiento de la identidad de la dama. El procedimiento es similar a la forma en que se interpretan las invenciones de justadores, en las cuales hay un componente visual, la divisa o emblema, y un componente verbal, la letra; y, como en los mejores ejemplos de este género, el mensaje verbal de la letra no se puede descifrar sin la ayuda del estímulo visual de la divisa.³ El *Juego trobado* se asemeja a una gran invención porque en cada estrofa hay dos elementos visuales y dos elementos verbales. Cómo se jugó exactamente el juego es todavía una cuestión de conjetura y, hasta ahora, los críticos e historiadores literarios no han utilizado este poema porque no han descubierto cómo descifrarlo.⁴

3 Véase Macpherson 1998 y Boase 2017: 628-722.

4 Menéndez Collera (1987), Vega Vázquez (2004), Rodado Ruiz (2012) y Dutton & Roncero López (2004: 550-73) no han identificado a ninguna de las cuarenta damas de la corte.

La rúbrica introductoria explica que «se puede jugar como con dados o naypes, y con él se puede ganar o perder, y echar encuentro o azar, y hazer par. Las coplas son los naypes y las quatro cosas que van en cada una d'ellas han de ser las suertes». Tal vez el juego se jugara como un modo de adivinar a qué séquito se unirían las damas, fuera el de la princesa Isabel, futura esposa de Manuel I de Portugal, el de la Infanta Juana, archiduquesa de Austria, el de la Infanta María, más adelante segunda esposa de Manuel I de Portugal, o el de la hija menor, la Infanta Catalina de Aragón, que será esposa del príncipe Arturo de Inglaterra y, al morir este, de su hermano Enrique VIII.

En este juego hay, además, la dimensión adicional de la música, porque podemos imaginar que, cuando se tira una carta, se canta la canción citada. A pesar de que músicos y cantantes profesionales asistieron muy probablemente al acontecimiento, las instrucciones del poema dirigidas a quince de los participantes parecen confirmar que en el curso del juego se esperaba que al menos algunas de las damas cantaran la canción asignada a ellas (Knighton 2018: 24). En algunos casos, se insinúa que la dama designada no tiene una buena voz para cantar, mientras que en otros se nos sugiere que canta muy bien. En ciertos lugares el poeta indica cuántas voces tienen que cantar la canción (pueden ser dos o tres voces, por ejemplo) y la manera de cantar («cantaréis muy sin temor» o «cantarés con el sufrir»). Desafortunadamente, en el caso de casi tres cuartas partes de las canciones y romances citados, la notación musical ya no existe.

Pedro de Cartagena (1456-1486), poeta que fue muy apreciado por sus contemporáneos y casi contemporáneos, y que hoy merece ser mejor conocido, es el autor cuyas obras se encuentran mejor representadas en el *Juego trobado*, pero no ha sobrevivido la música de ninguna de estas obras.⁵ Cartagena es el autor de al menos cinco de las canciones citadas: «Donde amor su nombre escribe» (est. 4), «Do sufren servicios pena»* (est. 10), «¡Ved quán fuera de razón!» (est. 13), «Nunca pudo

5 Una edición reciente de su poesía, de Rodado Ruiz (2000), ha sido el primer paso para un reconocimiento adecuado de su estatura como poeta.

la pasión» (est. 15) y «Para yo poder vivir» (est. 25). Una de ellas, aquí marcada con un asterisco y previamente considerada como anónima, fue escrita en nombre del Cardenal Mendoza. La primera, en mi opinión, fue dirigida a Beatriz de Pimentel, la madre de Catalina de Lanuza (est. 10). La segunda debió de dedicarse originalmente a Inés de Tovar, la segunda amante del cardenal, madre del ingenioso poeta Juan de Mendoza.

La *canción* «Nunca pudo la pasión» en estrofa 15 del *Juego trobado* es de particular interés porque puede ejemplificar muy bien el proceso de descifrar el juego. El adjetivo *amarga*, que ocurre en el verso 10, se asocia con el limonero, el árbol mencionado en la misma estrofa, árbol famoso por su amargura; y la palabra *pasión*, que enlaza la amargura del limón con el sufrimiento de la crucifixión (*el cáliz*) y la resistencia del dolor en pos de la belleza a la que se alude en el proverbio «Passar cochura por hermosura», nos permiten identificar al recipiente de esta estrofa como la dama de la corte Margarita de Lemos, hermana menor de Mencía de Lemos, primera barragana del Cardenal Mendoza. Esta señora era la tía de Rodrigo Díaz de Vivar y de Mendoza (c. 1473-1523),⁶ marqués de Zenete, conde del Cid, y de su hermano Diego de Mendoza, señor de Almenara y conde de Mérito (Fernández de Oviedo 1983-2002, I: 54-55 y III: 304). Creo que esta fue la dama con el cáliz como su emblema a quien Cartagena dirigió otros poemas, en particular la *canción* «Vuestras gracias conocidas» (11CG-427, 11CG-291 [4 versos]), y es evidente, a partir de una broma contada por Luis de Pinedo en su *Liber facetiarum*, que una imagen de cálices era de hecho el propio emblema de Cartagena: «Cartagena llevaba por divisa unos cálices. Preguntando si eran majaderos, respondió: “Si lo fueran, entre ellos anduviérades vos”» (Pinedo 1890: 286).

Además, en mi opinión, Margarita es también la dama representada como una donzella medio devorada por un dragón en una invención anónima en el

⁶ Para una discusión sobre la necesidad de revisar la fecha de nacimiento de este caballero, véase Boase 2016.

Cancionero general (11CG-517), que se inspiró en la iconografía de santa Margarita de Antioquía (Boase 2018). En esta invención la imagen tradicional de santa Margarita ha sido totalmente reinventada: la casta mártir cristiana se ha transformado en un mártir de amor promiscuo y la dama permanece prisionera en la boca del dragón, ofreciendo la parte inferior de su cuerpo a una persona, probablemente a su marido, y la parte superior de su cuerpo a otro. Esto me lleva a sugerir que el justador innominado fue tal vez el marido de Margarita, el capitán de la Guardia Real, Sancho de Rojas de Córdoba (m. 1507), hermano menor de Diego Fernández de Córdoba (m. 1487), segundo conde de Cabra, aunque podría objetarse que un esposo difícilmente intentaría dañar la reputación de su esposa de esta manera.

Otro punto a destacar es que la música pudo servir como un recurso mnemotécnico y, a juzgar por el *Juego trobado*, se esperaba que las damas de la corte castellana supieran de memoria ciertos poemas que no llegaron a incluirse en el *Cancionero general* (1511) porque quedaron fuera del ámbito autoimpuesto del compilador Hernando del Castillo: se habían compuesto en fecha muy anterior, o eran fácilmente accesibles en otros lugares, o se les había añadido música. La mayor parte de estos poemas se compusieron veinte o treinta años antes, algunos cuando la reina Isabel era una joven princesa. Otros son mucho más antiguos. La estrofa 4 alude a un poema en gallego (ID 1162) que solo se encuentra en el *Cancionero de Baena*, escrito por Villasandino en 1374 para Doña Juana de Sosa, la hermosa amante de Enrique II de Castilla, quien se describe caminando con otras damas bajo los naranjos en los jardines de Sevilla. «Pues partiendo despendí», citado en la estrofa 6, y «Si non fuesse tanto avante», citado en la estrofa 29, son ambos poemas de la corte aragonesa-napolitana y aparecen en el *Cancionero de Estúñiga* y el *Cancionero de Roma*. El primero fue escrito por Juan de Tapia entre 1458 y 1461 y fue dirigido a Catarina Orsini (c. 1425-1470), esposa de Mariano d'Alagno (1425-1482), conde de Buchianico (1443). Este último es de Carvajal, autor de muchos poemas excelentes, incluso uno en alabanza de Lucrecia d'Alagno (ID 0604), hermana del conde de Buchianico y celebrada como la

consorte de Alfonso el Magnánimo. Esto demuestra, repito, que algunas de las damas de la corte hubieran podido recordar muchos poemas que habían sido compuestos antes de que nacieran y algunos más de un siglo antes. Cuanto más, en el caso de un poema, «Ya non sufre mi cuydado» de Juan de Mena (ID 0010), asignado al príncipe Juan, el segundo jugador, se esperaba que lo recordaran sin la ayuda de un primer verso, simplemente por medio de ciertas palabras clave.⁷

De hecho, hay indicios de que el propio Pinar pudo haber participado en el proceso de recopilación y edición de la antología masiva del *Cancionero general*, que se imprimió por primera vez en Valencia en 1511, e incluso pudo haberlo hecho también en la formulación de los criterios de selección. Parecería que muchos de los poetas y compositores que gravitaron hacia la corte de los Reyes Católicos y la corte del príncipe Juan hacia finales del siglo xv habían comenzado sus carreras en otros lugares, bajo el patronazgo de nobles como el Cardenal Mendoza, el duque de Alba o los duques del Infantado.

Se nota que, así como el orden de las estrofas fue dictado por el rango social de la persona indicada por las cuatro suertes, los textos musicales están organizados en una secuencia jerárquica, reflejando el método adoptado por el poeta y músico Juan del Encina para organizar su propio *Cancionero*, impreso en Salamanca el 20 de junio 1496, con obras religiosas al principio y romances populares al final. Este método influyó en la estructura general del *Cancionero general* de 1511.

Uno de los mayores logros de los poetas del siglo xv en la Península Ibérica fue el desarrollo de la canción, un género literario breve que muestra ingenio, comprensión y sutileza. Brian Dutton (1990-1991, vii: 584) identifica 569 canciones en el período 1380-1511, pero la cifra verdadera podría ser mucho mayor porque Dutton omitió muchas, algunas por inadvertencia, otras debido a su definición rigurosa del género. Solo alrededor de 90 canciones en castellano sobreviven completas con su música,

⁷ Este poema fue, creo, compuesto por Juan de Mena en 1444 o 1445, poco después de su regreso de Florencia y Roma, y fue dirigido a Inés de Torres, una dama de la corte castellana. Véase Weiss 1991: 246.

incluyendo cuarenta del cancionero de la Colombina, y todas fueron compuestas antes de 1500, cuando el villancico comenzaba a desplazar a la canción como forma musical preferida. Sin embargo, la canción no era forzosamente cantada, ni siempre se compuso para ello, y solo media docena de las canciones cortesanas más populares se encuentran en el *Cancionero general*. Si fue la política deliberada del editor Hernando de Castillo excluir textos musicales de su antología (Whetnall 1989: 203-204) o si, como ahora parece más probable, esas se le escaparon porque no tenía las hojas de estas canciones a mano, es todavía incierto (Whetnall 2017: 91-92).

La canción del siglo xv puede definirse como una composición lírica octosilábica corta que comienza con un estribillo de cuatro o más versos, seguido por una estrofa de entre ocho y doce versos, los últimos de los cuales forman la vuelta, refrán o pie de la canción, que repite el esquema de la rima y todas, o algunas, de las palabras del estribillo inicial. La típica canción se compone de estrofas de cuatro o cinco versos. Normalmente no hay más que cuatro rimas y las rimas de la vuelta repiten las del estribillo, aunque no siempre en el mismo orden. Más de la mitad de las obras musicales citadas en el *Juego trobado* pertenecen a esta categoría general.

Keith Whinnom (1968: 370) trató de crear un método objetivo para establecer lo que sería una canción ideal según los criterios estéticos de la época. Mediante un estudio estadístico de las 220 canciones en la sección dedicada a este género en la primera edición del *Cancionero general*, concluyó que la canción perfecta consistiría en redondillas octosilábicas con el esquema de rima *abba cddcabba*. Más de una cuarta parte de estas canciones sigue este esquema exactamente. En casi una cuarta parte, los últimos dos versos del estribillo se repiten textualmente en la vuelta, pero, de estos, solamente once cumplen con ambos requisitos: manifestando el esquema de rima más popular, con una repetición palabra por palabra en el pie de la canción. La mayoría de las canciones que son anómalas en la estructura fueron compuestas antes del reinado de los Reyes Católicos, o bien por poetas portugueses o catalanes (Whinnom 1981: 39).

En esta poesía de corte, la dama es «el motivo del canto de amor, loor y queja del enamorado poeta» o el «tema lírico por excelencia» (Díez Garretas 1999: 169). Casi todas las canciones del siglo xv se compusieron originalmente para una dama específica, cuyo nombre a menudo se oculta en el texto. En otras palabras, el texto apunta a una historia medio escondida, con la cual la mayoría de los contemporáneos del poeta estarían familiarizados, que el lector moderno tiene que descubrir otra vez por medio de la investigación minuciosa. Este es evidentemente el caso cuando uno encuentra una referencia críptica al nombre de una dama en el primer verso como, por ejemplo, el nombre Mayor en «Nunca fue pena mayor», que fue la más divulgada de todas las canciones cortesanas del siglo xv. Se esperaba que el poeta o cantante respetara la convención de discreción, que era un principio fundamental del código del amor cortés, aunque la identidad de la dama solía ser un secreto a voces en los círculos cortesanos donde se cantaba, se leía o se recitaba la canción. Esto significa que, para descifrar por completo una canción, debe ser estudiada dentro de su contexto social o histórico. Dada la naturaleza abstracta de la mayoría de estos poemas y el hecho de que muchos de ellos son anónimos, no es tarea fácil. Es necesario extraer información de una gran variedad de fuentes, incluyendo poemas citados, rúbricas, motes, divisas de justadores, crónicas, cuentas financieras y obras genealógicas. El *Juego trobado* de Pinar es un punto de partida excelente para este tipo de investigación.

Muchas de las canciones cortesanas compuestas en la península ibérica en el siglo xv tienen un aspecto político en la medida en que fueron una parte integral de un juego serio de cortejo protagonizado por las familias reales y aristocráticas de Castilla, Portugal, Aragón, Navarra y el reino de Nápoles. El amor y el mecenazgo fueron las claves del poder político, creando una red de alianzas uniendo la monarquía y la nobleza. Otorgar títulos de nobleza y organizar matrimonios con festejos, justas, danzas, poesía y música fueron estrategias empleadas por la familia real en cada país para tentar de retener el control de los nobles rebeldes y ganar su apoyo. De la misma forma, los nobles, a su vez, podían ejercer poder sobre los príncipes. El amor cortés era,

por lo tanto, una fuerza cohesiva contra la amenaza real de la anarquía. Por ejemplo, los miembros de la familia Enríquez, que durante varias generaciones ostentaron el título de almirantes de Castilla, consiguieron adquirir una enorme influencia política al casar a sus numerosas hijas con la aristocracia castellana y aragonesa. Una de ellas, Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II de Aragón, fue la madre del rey Fernando. El ambicioso Juan Pacheco, marqués de Villena (1445) y duque de Escalona (1472), durante un cierto tiempo favorito de Enrique IV de Castilla, incluso intentó conseguir que su hermano, Pedro Girón, se casara con Isabel, la futura reina de Castilla, y que su hija, Beatriz, se casase con Alfonso, hermano menor de Isabel, que habría heredado la corona de Castilla si no hubiera muerto repentinamente en 1468 a la edad de catorce años en circunstancias misteriosas.

Como explico en mi libro *Secrets of Pinar's Game* (Boase 2017), el *Juego trobado* de Pinar es una lente única a través de la cual, con la ayuda de la investigación, podemos tener acceso a la memoria cultural colectiva y a los procesos de pensamiento de un grupo de mujeres educadas en un momento particular en que los libros impresos eran escasos y muy caros y cuando la cultura dependía aún más de la palabra hablada que de la escrita o impresa. Uno se siente tentado de decir que esta obra puede ser utilizada como un instrumento para medir su «alfabetización cultural», excepto que este término no transmite el aspecto oral de su conciencia cultural.⁸

Nos informa sobre los poemas, canciones y romances con los que disfrutaron estas mujeres y las ficciones sentimentales con las cuales estaban familiarizadas, y nos dan una idea de su conocimiento del folklore y su comprensión del simbolismo de las aves y las propiedades de los árboles y plantas, diciéndonos algo acerca de su carácter y el carácter de sus esposos o futuros esposos. De hecho, presupone un conocimiento del saber popular de la fauna y la flora que es totalmente ajeno al lector moderno y una capacidad para memorizar poemas y proverbios que hoy día

⁸ Weiss (2006) discute el término «cultural literacy», acuñado por E. D. Hirsch, con referencia al *Libro de las veinte cartas e quistiones* de Fernando de la Torre, presentado a Leonor (d. 1479), condesa de Foix, obra editada por Nancy Marino (2006) y María Jesús Díez Garretas (2009).

está rápidamente desapareciendo aun en sociedades tradicionales. Evidentemente no tendría sentido citar canciones, proverbios o elementos simbólicos desconocidos para los participantes.

Si consideramos la dimensión literaria de esta memoria colectiva o herencia cultural, mi lectura del juego de Pinar demuestra, en primer lugar, que las damas de la corte real española estaban familiarizadas con el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, porque hay alusiones a esta ficción sentimental temprano en cuatro estrofas diferentes. En la estrofa 14, Beatriz de Noroña recibe el arrayán o mirto, símbolo de Venus y amor mutuo, que, según el proemio del *Siervo*, es la primera vía del amor.⁹ En la estrofa 33, Ángela Fabra recibe el *árbol de paraíso*, una especie de árbol asociada en el *Siervo* con la segunda forma de amor, el amor no correspondido, que puede identificarse con el álamo blanco, símbolo de Hércules.¹⁰ A través de una asociación de ideas, este héroe de la antigüedad puede ser vinculado al esposo de Ángela, el conde de Faro, porque uno de los faros más famosos de España, tanto entonces como ahora, es el Faro de Hércules en Galicia, que se remonta a la época romana. En la estrofa 6, a Catalina de Aragón se le da una olivera porque, a los diez años de edad, era demasiado joven para enamorarse y, según el *Siervo*, el olivo simboliza la tercera vía de quienes ni aman ni reciben amor.¹¹ En la estrofa 31, a María de Fonseca y Ayala le da un refrán que se cita en los primeros folios del

9 «La primera parte prosigue el tiempo que bien amó y fue amado, figurado por el verde arrayán plantado en la espaciosa vía que dizen de bien amar, por do siguió el corazón en el tiempo que bien amava» (Dolz i Ferrer 2004: 10).

10 «La segunda [parte] refiere el tiempo que bien amó y fue desamado, figurado por el árbol de paraíso plantado en la deçiente vía que's la desesperación, por do quisiera seguir el desesperante libre alvedrío [...] la descendiente vía que es la desesperación que enseñava el árbol pópulo que es álbor de paraíso consagrado a Hércules por la guirnalda de sus blancas fojas» (Dolz i Ferrer 2004: 326 y 334).

11 «La terçera y final trata el tiempo que no amó ni fue amado, figurado por la verde oliva plantada en la muy agra y angosta senda qu'el siervo entendimiento bien quisiera seguir, por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreción. Esta vía de no amar ni ser amado no es tan seguida como la espaciosa de amar bien y ser amado, ni como la deçiente de bien amar sin ser amado, por do siguen los más por quanto van cuesta ayuso, en contrario de la muy agra de no amar ni ser amado por la cual siguen muy pocos, por ser la más ligera de fallir y más grave de seguir» (Dolz i Ferrer 2004: 10).

Siervo: «Quien no asegura, no prende de segurar el amor» (Dolz i Ferrer 2004: 14-15) (el que no ofrece garantías no puede estar seguro en el amor). Aunque el *Siervo libre de amor* se completó c. 1440, esta obra solo ha sobrevivido en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, Madrid (MS 6052), que fue copiado y editado unas cinco décadas más tarde,¹² cuando un editor posterior agregó el proemio, y este podría haber sido el manuscrito que leyeron Pinar y las damas de la corte. Claro que esto plantea la pregunta de si todas las damas de la corte podían leer y escribir. Es más probable que la mayoría de ellos haya escuchado la recitación de romances sentimentales.

En segundo lugar, el *Juego trobado* muestra que las damas de la corte estaban familiarizadas con el anónimo juego de cartas alfabético *En Ávila por la A* (ID 2304). Esta obra puede ser fechada, según Vega Vázquez (2007), entre el invierno de 1461 y el verano de 1462. Sobrevivió solo en el *Cancionero d'Herberay des Essarts* (LB2), antología manuscrita de la corte de Navarra compilada c. 1463, poco después de la disolución de esta corte. Este poema es probablemente de Hugo d'Urriés, quien se cree fue el compilador de la colección entera (Aubrun 1951: XLIII). De ser así, ciertamente se completó el 13 de noviembre de 1466, cuando Urríes fue enviado como embajador en Inglaterra para persuadir a Eduardo IV de ofrecer dinero o asistencia militar a los aragoneses (Zurita 1988, VII: 547). Este es un juego complicado, en forma de un itinerario real burlesco desde Ávila, en Castilla, hasta Zarra, cerca de Valencia, con desvíos a Florencia y Narbona, en el que se mezclan personas contemporáneas, históricas, bíblicas y mitológicas. El rey es acogido en cada pueblo por su huésped y su huésped, con una comida hecha de un ave, animal o fruta, cocinada sobre leña de una especie particular de árbol, y en cada lugar se entretiene con una canción y un proverbio. Hay, pues, no cuatro, sino nueve elementos reales o simbólicos: un pueblo,

12 Antes de 1441, Rodríguez del Padrón había estado al servicio de Juan de Cervantes (m. 1453), archidiácono de Sevilla y cardenal de San Pietro in Vincoli. El editor que más tarde escribió los comentarios preliminares, distraído sin duda por el título de este eclesiástico, le nombró Pedro en vez de Juan (Dolz i Ferrer 2004: 10 n. 1; cf. Dolz i Ferrer 2010).

el nombre de un hombre, el nombre de una mujer, un pájaro, un animal, una fruta, un árbol, una canción y un refrán.

El significado del refrán «Porfía mata venado [que no montero cansado]» (El que persiste mata el venado, no el cansado cazador), en su aplicación a la infanta Isabel (est. 3), solo tiene sentido en el contexto de este juego de cartas anterior, que vincula este proverbio con la palmera (verso 291), el árbol de su madre, la reina Isabel de Castilla, que, así como el ave fénix, es símbolo de castidad, singularidad y realeza (Boase 2013).

El nogal, que se menciona bajo la letra *N* en *En Ávila por la A* (verso 253), ayuda a los participantes en el juego de Pinar a identificar el nombre de la dama Francisca Enríquez de Velasco (est. 24), hija de Alonso Enríquez de Guzmán, segundo conde de Alba de Liste, porque aquí encontramos el verso, «No consiente Dios, ni quiero», comunicando el tema de la negación que une el nogal (*noguera*), el tordo domesticado que grita «No», aludiendo a un poema de Garci Sánchez de Badajoz (ID 0702), la canción «Harto de tanta porfía» (ID 0678), escrita en nombre de Íñigo López de Mendoza (1442-1516), segundo conde de Tendilla, cuya esposa también se llamaba Francisca, expresando cansancio después del final de las guerras de Granada (*no + guerra*), y el proverbio sobre el perro que ladra, pero no muerde. Además, es este el tema que enlaza una serie de invenciones que se exhibieron en una justa que tuvo lugar en Salamanca entre noviembre de 1486 y enero de 1487, celebrando las nupcias entre el hermano de Francisca y Teresa Enríquez de Luna y la feliz conclusión del tratado de paz entre Nápoles y el Vaticano llevado a cabo por el conde de Tendilla (*no + guerra*).

Los siguientes proverbios también fueron citados en *En Ávila por la A*: «Ximeno, por su mal vió el ageno» (versos 417-18; cf. *Juego* est. 17) (Ximeno, en su detrimento, percibió la desgracia de otro); y «Ni por mucho madrugar, no amaneçe más aína» (versos 259-60; cf. *Juego* est. 40) (actualmente: «No por mucho madrugar amanece más temprano»). El mismo Pinar citó este último proverbio en un poema que escribió

para Doña Toda Centelles (ID 6654), miembro de la aristocracia sardo-catalana (Boase 2007), que también contiene el verso «mi vida no lo consiente», que recuerda al verso «No consienta Dios, ni quiera». El consentimiento es, por otra parte, el tema unificador de un ciclo de poemas en el manuscrito conocido como el *Cancionero de la British Library* (LB1-192-201) por Pinar y otros, asociado con el cortejo que el rey Afonso V de Portugal hizo a la princesa Isabel en el período 1464-1468 (Boase 2006a).

En tercer lugar, el *Juego trobado* revela que las damas de la corte real española, sin duda, tenían un buen conocimiento de las invenciones de justadores que se exhibieron al inicio del reinado de Isabel de Castilla, muchas de ellas conservadas en el *Cancionero general* (1511) y en el *Cancionero de la British Library* (LB1), las siete primeras con entretenidos comentarios en verso de Pedro de Cartagena. La retama asignada a Leonor de Sotomayor (est. 18) alude a una invención por Diego López de Haro, probablemente sacada en una justa en Sevilla, en el invierno de 1484. Este justador llevaba una ramita de retama, planta usada como un antídoto tradicional contra los efectos de flechas envenenadas y mordeduras de serpientes, con una flor amarilla, color de la desesperación, no solo por Beatriz de Sotomayor, con quien se casó el poeta en Córdoba el 16 de junio de 1479, sino también en memoria de su hermano menor, Gutierre de Sotomayor, el impetuoso *Conde Lozano*, tercer conde de Belalcázar, muerto por una flecha morisca envenenada, cerca de Casarabonela, en la región de Ronda, el 21 de junio de 1484. Otras invenciones de Diego López de Haro, como la de la serpiente cortada en dos con una hierba medicinal en la boca (ID 6362) y la de la Memoria como una niña mirando hacia atrás (ID 0931), también puede vincularse a este mismo acontecimiento. El comportamiento caprichoso de la retama, resumido en la palabra *antojos*, alude a una descripción de Cupido como un arquero caprichoso en otro poema de Diego López de Haro (ID 1121), y *papa* en *papagayo* (ave de Leonor de Sotomayor), señala nuevamente al mismo poeta, que fue enviado como embajador al papa Alejandro VI en 1493.

El laurel asignado a la dama de la corte Leonor Manrique (est. 22), hija de Juan Chacón, que estaba destinada a casarse con un caballero llamado Juan Téllez Pacheco, apoya la conjetura de que era el homónimo de este caballero Juan Tellez-Girón (1456-1528), segundo conde de Urueña, quien exhibió la invención de una guirnalda de laurel (ID 0938) para su esposa Leonor de la Vega (1450-1522), hija del condestable de Castilla. Esta Leonor era tía abuela de Leonor Manrique. Es probable que «Pues que Dios te hizo tal» (ID 3489), la canción cantada por Leonor Manrique, fuera escrita por Jorge Manrique, tío de Leonor de la Vega, o por Diego de San Pedro, y fuera armonizada por Cornago en la corte del duque de Alba en el momento del matrimonio de Leonor de la Vega a Juan Tellez-Girón el 2 de mayo 1476. Leonor Manrique recibe un *águila* caudal, o águila real, porque las águilas figuran en el escudo de armas de la familia Téllez-Girón y las armas de Luis Manrique, segundo marqués de Aguilar.

La noguera asignada a la dama Francisca Enríquez de Velasco (est. 24) nos permite interpretar una serie de invenciones que se exhibieron en un torneo celebrado en Salamanca entre diciembre de 1486 y enero de 1487, que ya hemos mencionado, celebrando las bodas de Teresa Enríquez de Luna con Enríquez de Guzmán, el hermano de Francisca Enríquez, y el tratado de paz (*no guerra*) que el conde de Tendilla había concluido con éxito entre el rey Ferrante de Nápoles y el papa Inocencio VIII. El árbol, el pájaro, la canción y el proverbio están todos asociados con su homónima Francisca Enríquez Pacheco, esposa del conde de Tendilla.

El buitre asignado a la dama de la corte María Osorio y Bazán (est. 29), emblema de Rodrigo Alonso Pimentel, cuarto conde de Benavente, es la clave para interpretar una miniserie de invenciones, quizás sacadas en Benavente en el verano de 1486, en relación con el conflicto armado que provocó la disputa comenzada en 1483 sobre el castillo de Ponferrada y la herencia del primer conde de Lemos. María Osorio y Bazán era hija del primer conde de Lemos, y su hermana mayor Juana Osorio y Bazán, marquesa de Villafranca, se casó con Luis Pimentel, el hijo mayor del conde de Benavente.

La grúa asignada a Isabel de Ribera (est. 41) nos permite demostrar que el duque de Alburquerque, que muestra una invención de este ave con una piedra en su garra (ID 6385), no era, como yo había supuesto anteriormente, Beltrán de la Cueva, quien saltó a la fama como el favorito de Enrique IV de Castilla (Boase 2006b), sino su hijo Francisco de la Cueva, y que su invención estaba dirigida a Ana de Velasco, con motivo de su matrimonio con Alonso Carrillo de Peralta, condestable de Navarra, probablemente en las justas que tuvieron lugar en Barcelona en 1493. De todas las invenciones, esta es una de las más sutiles, con una letra que se puede leer de muchas maneras diferentes: «A quien vela / todo se le revela» (Para el que es vigilante, para el que se casa, o para la persona que ve la letra A, todo está revelado). La identidad de Ana de Velasco desbloquea el significado de otras invenciones contiguas en el *Cancionero general*, una sobre berros y anapelo, otra sobre racimos de ortigas.

El vencejo asignado a María de Cárdenas (est. 43), condesa de Miranda del Castañar, nos da la clave de un curioso poema de Guevara (ID 0857, LB1-175) sobre este ave, que había llegado al conde con un mensaje, advirtiéndole de que tenía que evitar la sombra del castaño: este poema fue escrito en nombre de Pedro de Villandrando, segundo conde de Ribadeo, y fue dirigido, ca. 1467, a su amiga y futura esposa, la dama de corte Isabel de Castaño.

Aunque el autor del *Juego trobado* no era una mujer, esta obra nos da una idea de la mentalidad de las damas al servicio de la reina Isabel la Católica en el año 1496 y, como Pinar era el hermano de Florencia Pinar, única mujer que compuso versos corteses durante el siglo xv, no es improbable que Florencia colaborara con su hermano en la producción de su obra maestra. Tres estrofas del *Juego trobado* de Pinar ciertamente parecen arrojar más luz sobre la canción de Florencia «D'estas aves su nación». De la estrofa 8 parece deducirse que *azor* es una palabra clave para indicar al joven noble depredador que se aprovecha de las mujeres vulnerables. Esta ave se le da a Inés de Mendoza, casada en secreto con Alonso Pimentel, segundo hijo del conde de Benavente. Para desgracia de la dama, el primer fruto de su relación fue

una niña y, cuando el caballero entró inesperadamente en posesión de su herencia, la abandonó para casarse con una dama de mayor rango. También es significativo que la estrofa del *Juego* que contiene el verbo *prender*, estrofa 31 (en el verso «Quien no asegura no prende»), en un proverbio que ofrece consejos sobre cómo atrapar a un marido, es la única que cita una canción de Florencia Pinar, «El amor ha tales mañas», canción que ofrece una definición de amor muy poco halagüeña. Esta estrofa está dirigida a María de Fonseca y Ayala, que pertenecía a una familia famosa por su astucia, sus hábitos sexuales licenciosos y sus conexiones eclesiásticas.¹³ Finalmente, debe observarse que la estrofa de la perdiz (est. 30), dirigida a Beatriz de Mendoza, parece aludir a dos jóvenes caballeros notorios por sus aventuras sexuales: el conde de Saldaña y el marqués de Astorga.

Si «D'estas aves su nación» podría interpretarse como una crítica indirecta de la agresión sexual masculina, es evidente que Florencia Pinar ofrece una perspectiva de la vida que no es idéntica a la de los poetas masculinos, a los que ella procuró emular. Florencia siente gran simpatía por las aves hembras: son víctimas de los halcones y se han comportado de una manera totalmente irreprochable, mostrando la *esquividad*, es decir la actitud distante que conviene a una dama cortesana. Así la intuición de tantas críticas femeninas parece ser vindicada.

Sin embargo, sería un error hablar de Florencia Pinar como una mujer que buscó la emancipación social o la liberación sexual. Los jugadores del juego de Pinar pertenecen a un mundo muy alejado de nosotros hoy día, un mundo gobernado por un sistema de patrocinio, jerarquía y reglas de etiqueta. En este mundo, todos tenían deberes al servicio de los demás y no existía un concepto de derechos. Un tipo de servicio era el de «amor cortés» o *buen amor*, que fue una ficción civilizadora que suavizaba las relaciones entre los sexos en la «sociedad educada». Pero esta ficción o juego no mejoró en gran medida el estatus la mujer: todas las mujeres, con la posible

13 Su primo, el sobrino de Alonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla, había formado un enlace con la reina Juana, esposa de Enrique IV, y la dejó embarazada mientras estaba presa bajo su cargo, y el propio arzobispo había sido padre de varios hijos.

excepción de la reina, estaban sujetas a la autoridad de un padre, un esposo o la Iglesia, y ninguna persona al servicio de la reina, ya fuera hombre o mujer, podía casarse o incluso viajar sin permiso, y la reina misma concedía a su esposo el crédito de decisiones de las que ella era responsable, a fin de que el honor de Fernando no sufriera merma.¹⁴

En teoría, según el derecho canónico cristiano, el matrimonio se consideraba inválido sin el consentimiento mutuo, pero en realidad las damas de la corte tenían poco que decir con respecto a tales asuntos porque sus matrimonios eran arreglados por la reina, generalmente con el propósito de dirimir rivalidades familiares o reforzar alianzas políticas. Esto no significa, sin embargo, que el amor y el matrimonio fueran necesariamente incompatibles. Muchas invenciones están dirigidas a mujeres con las que el justador se había casado o tenía la intención de hacerlo, y lo mismo ocurre con muchas canciones. Aunque la Iglesia no permitía el divorcio, si el marido era un personaje de alcurnia, a menudo podía obtener la anulación por medio de una bula papal debido a que su matrimonio había estado dentro de los grados prohibidos de parentesco o nunca había sido consumado. Por otro lado, si una dama deseaba repudiar a su marido, evitar casarse con su pretendiente o quedar viuda, su mejor opción era retirarse del mundo para vivir en clausura. Dado que las esperanzas y los sueños de una mujer para el futuro se basaban casi exclusivamente en el matrimonio, era inevitable que el juego de adivinanzas de Pinar girara en torno a las perspectivas matrimoniales de cada dama y que esas perspectivas, como hemos visto, estuvieran entrelazadas con muchísimos recuerdos de justas, ficciones sentimentales y canciones de amor.

14 «[La reina] trabajaba mucho en las cosas de gobernación de sus reinos, [...] pero quería ella que el rey hubiese la honra de ella» (Pulgar 1943, I: 44).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUBRUN, Charles V. (ed) (1951), *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XV siècle)*, Bordeaux, Féret et fils («Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques», 25).
- BELTRAN, Vicenç, & Juan PAREDES (eds.) (2006), *Convivio: Estudios sobre la poesía de Cancionero*, Granada, Universidad de Granada.
- BOASE, Roger (2006a), «Afonso V of Portugal and Isabel of Castile: Poetry for the Young Princess? (LB1-192-201, folios 62r-64v)», en *Convivio: Estudios sobre la poesía de Cancionero*, ed. Beltran y Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 227-239.
- BOASE, Roger (2006b), «All Will Be Revealed: "A quien vela / todo se le revela"», en *Proceedings of the Thirteenth Colloquium*, ed. Jane Whetnall & Alan Deyermond Queen Mary, University of London, pp. 119-135 («PMHRS», 51).
- BOASE, Roger (2007), «The Name that Ends with A and the Countess of Quirra (Toda Centelles, Violant Carròs, and Costanza d'Ávalos)», en *From the «Cancioneiro da Vaticana» to the «Cancionero General»: Studies in Honour of Jane Whetnall*, ed. Alan Deyermond y Barry Taylor, Queen Mary, University of London, pp. 89-102 («PMHRS», 60).
- BOASE, Roger (2013), «The Image of the Phoenix in Catalan and Castilian Poetry from Ausiàs March to Crespí de Valldaura», en *Medieval Hispanic Studies in Memory of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Louise Haywood, & Julian Weiss, Woodbridge, Tamesis.
- BOASE, Roger (2016), «María de Fonseca (c. 1486-1521) and the Marquis of Zenete (1473-1523): Aristocratic Rebels and Patrons of Renaissance Culture», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 3, pp. 37-66.
- BOASE, Roger (2017), *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in fifteenth-Century Spain*, Leiden, Brill, 2 vols.
- BOASE, Roger (2018), «The Lady Half-Devoured by a Dragon and the Iconography of Saint Margaret of Antioch: Interpreting an *Invençión* in the *Cancionero general* (11CG-517)», *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, 5, pp. 1-17.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús (1999), «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, ed. (2009), Fernando de la Torre, *Libro de las veynte cartas e quistiones y otros versos y prosas*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

- DOLZ I FERRER, Enric, ed. (2004), *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez de Padrón: Estudio y edición*, Valencia, Universitat de València [tesis doctoral].
- DOLZ I FERRER, Enric (2010), «Siervo libre de amor: ¿autor o autores?», comunicación en *XXI Colloquium of the MHRS*, Londres, Queen Mary, University of London.
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols. («Biblioteca Española del Siglo xv», Serie Maior, 1).
- DUTTON, Brian, & Victoriano Roncero López (2004), *La poesía cancioneril del siglo xv: antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1983-2002), *Batallas y quinquagenas*, ed. Juan Pérez de Tudela y Bueso, Madrid, Real Academia de la Historia, 3 vols.
- KNIGHTON, Tess (2001), *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, trans. Luis Gago, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.
- KNIGHTON, Tess (2018), «For whom are sweet songs set to music? Women as performers of and listeners to the *cancionero* repertory», conferencia intitulada «De Canciones y Cancioneros. Music and Literary Sources of the Luso-Hispanic Song Tradition», Princeton University, 7-8 abril 2018.
- MACPHERSON, Ian (1998), *The Inventiones and Letras of the Cancionero General*, Queen Mary, University of London («PMHRS», 9).
- MARINO, Nancy (2006), «Fernando de la Torre's *Juego de naipes*, a Game of Love», *La Corónica*, 35, pp. 209-247.
- MENÉNDEZ COLLERA, Ana (1987), *El juego poético del siglo xv: Los tres ejemplos más significativos*, Ann Arbor, MI, University of Illinois at Urbana-Champaign [tesis doctoral].
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2017), «El *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 6, pp. 72-114.
- PINEDO, Luis de (1890), *Libro de chistes*, en *Salas Españolas, o agudezas del ingenio nacional*, ed. Antonio Paz y Meliá, Madrid, Fundación de M. Tello, pp. 255-316.
- PULGAR, Fernando de (1943), *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODADO RUIZ, Ana María, ed. (2000), *Poesía de Pedro de Cartagena*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- RODADO RUIZ, Ana María (2012), *Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas*, Londres, Queen Mary, University of London («PMHRS», 61).
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2004), «Poesía de entretenimiento en la corte de los Reyes Católicos: hacia una interpretación del simbolismo en el *Juego trocado* de Gerónimo de Pinar», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, ed. Verónica Arenas Lozano et al., Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 105-114.
- VEGA VÁZQUEZ, Isabel (2007), *Los juegos trovados en la poesía de cancionero. Estudio y edición crítica*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela [tesis doctoral].
- WEISS, Julian (1991), «Álvaro de Luna, Juan de Mena, and the Power of Courtly Love», *Modern Language Notes*, 106, pp. 241-256.
- WEISS, Julian (2006), «What Every Noblewoman Needs to Know: Cultural Literacy in Late-Medieval Spain», *Speculum*, 81, 1118-1149.
- WHETNALL, Jane (1989), «Songs and *Canciones* in the *Cancionero general* of 1511», *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom (BHS Special Edition)*, ed. Alan Deyermond & Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 197-207.
- WHETNALL, Jane (2017), «Secular Songs in Fifteenth-Century Spain», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton, Leiden, Brill, pp. 60-96.
- ZURITA, Jerónimo (1988-1990), *Anales de Aragón*, VII-VIII, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.