Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos
número 2 - año 2013
ISSN: 2254-7444

Artículos

***«Atiérrame el porvenir»:* la *Confesión* de Juan Fernández de Heredia**
Maria D'Agostino 1-30

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paai Soarez, seu irmãao*... A manciña indicadora no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)
Déborah González Martínez 31-60

El fin del trovadorismo gallegoportugués en el marco de la lírica románica. Un análisis comparado y algunas cuestiones de historiografía literaria
Santiago Gutiérrez García 61-87

Estudio de variantes y adiciones del *Laberinto de Fortuna*
Manuel Moreno 88-136

Las rimas de Giannantonio de Petruciis, conde de Policastro
Francisco José Rodríguez Mesa 137-178

Reseñas

***Romancero*, ed. Giuseppe Di Stefano**
Alejandro Higashi 179-185

***Poesías inéditas de Pedro de Padilla y versos de otros ingenios del s. XVI (Ms. B90-V1-08 de la Biblioteca Bartolomé March)*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco**
Alejandro Higashi 186-194

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos
núm. 2 (2013), pp. 1-30

«Atiérrame el porvenir»: la *Confesión* de Juan Fernández de Heredia

Maria D'Agostino
Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

La sección final de la *editio princeps*[1] de la obra poética de Juan Fernández de Heredia contiene una serie de poesías religiosas escritas, en opinión de Rafael Ferreres, «en los últimos años de su vida» considerando que en ellas hay como un «auténtico arrepentimiento […] por lo mucho que pecó» si bien sus pecados, —añade el estudioso valenciano— «si juzgamos por lo que sabemos de él, no eran otros que los de la carne» (1995: xxvi). Se volverá sobre estas afirmaciones de Ferreres, sin embargo lo que interesa destacar de inmediato es el tipo de poesía religiosa al que se está haciendo referencia, en donde los temas que atraen al poeta parecerían ser, fundamentalmente, penitenciales. En efecto, bajo la rúbrica «Obras de Devoción del mesmo don Joan Fernández de Heredia» se agrupan en el impreso de 1562 nueve textos de tema religioso, en concreto cuatro villancicos, una canción, una *Obra exhortando la obligación que el cristiano tiene de confesar y lo que debe hacer*, una *Glosa al Pater Noster,* una *Contemplación al Sanctíssimo Crucifijo* y, por fin, *La Passión*

1 Recuérdese que la *princeps* de las *Las Obras de Don Ioan Fernández de Heredia, assí temporales como espirituales dirigidas al ilustríssimo señor don Francisco de Aragón* fue publicada sólo en 1562, es decir trece años después de la muerte del poeta, y que fue llevada a cabo por Ximén Pérez Llóriz por encargo del hijo del poeta que, en palabras de Llóriz, sentía «de ver que anduviessen por el mundo las obras de don Juan, su padre, intituladas con nombres ajenos y muy diferentes de como en sus originales estaban» (Ferreres 1955: 3). Sobre la transmisión de la poesía de Juan Fernández de Heredia véase D'Agostino 2004.

Recibido: 22 de febrero de 2013 *Aceptado: 2 de mayo de 2013*

de Nuestro Señor Jesucristo, compuesta por don Joan Fernández de Heredia. Un *corpus* de textos algo reducido si se piensa en los 147 transmitidos por la *princeps* y en el total de 169 censados hasta ahora y sobre cuya atribución no hay dudas.[2]

A pesar de esta desproporción frente a la amplia producción de tema amoroso los poemas religiosos de Juan Fernández de Heredia fueron los primeros que vieron la luz en la imprenta puesto que se publicaron en 1556 en la primera edición española de las poesías profana**s** y religiosas de Jorge de Montemayor.[3] Las rúbricas citadas arriba, a parte los cuatro villancicos y la canción, de tema prevalentemente mariano, llevarían a pensar que se trata de composiciones que remiten al ámbito de la poesía devota de finales del XV principio del XVI, puesto que en este período abundan las glosas al *Pater Noster*, por no hablar de los largos poemas narrativos dedicados a la pasión y a la vida de Cristo como, la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro, las *Coplas de Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza, las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del Comendador Román o el *Retablo de la Vida de Cristo* de Juan de Padilla.[4] Estas obras, centradas en la *imitatio Christi*, en un renovado interés por la vuelta al texto bíblico y a los Evangelios, con el consiguiente rechazo de las tradiciones apócrifas, contienen rasgos que remiten a la llamada *devotio moderna* que desde «el originario círculo del Flamenco Geert de Groote se había difundido, primero en los Países Bajos, y luego, paso a paso en el resto de Europa […], hasta imponerse en la misma España del cardenal Cisneros» (Gargano 2012: 119). Sin embargo, si es cierto que la espiritualidad flamenca era conocida en España en las últimas décadas del XV —y que la traducción de la *Vida Christi* de Ludolfo de Sajona llevada a cabo por fray Ambrosio de Montesino vio la luz en 1503— también es cierto que la denominada *devotio moderna* «resulta ser algo muy complejo y diversificado en su desarrollo europeo, entrelazándose a menudo con movimientos espirituales afines a ella, que, especialmente en la Europa meridional, tuvieron una

2 Véase D'Agostino 2004: 322.

3 Véanse Dexeus 1998 y Montero 2004.

4 Textos que pueden leerse, respectivamente, en Massoli 1977; Rodríguez Puértolas 1968; Severin & Whinnom 1979 y Mazzocchi 1990. Sobre el Retablo de la Vida de Cristo véase Rodríguez Ferrer 2009.

evolución autónoma» (2012: 120). En la renovación española un papel fundamental lo juega el franciscanismo de la Observancia que coincidía con la *devotio moderna* en la centralidad de la figura de Cristo, en su humanidad como fundamento de su espiritualidad y en una dimensión de la fe «eminentemente práctica y afectiva» (2012: 120). En efecto las fechas de composición y/o de publicación de los poemas narrativos mencionados más arriba se sitúan a finales del siglo XV principio del XVI razón por la que, aun considerando la importancia que adquirió la espiritualidad flamenca en el siglo XVI, «se debe excluir que la *devotio* transpirenaica ejerciese un influjo cierto y constante» en estas obras.[5]

En esta ocasión no se analizarán todos los poemas religiosos de Juan Fernández de Heredia algunos de los cuales, como hemos dichos, parecerían remitir a la tradición de la poesía devota cuyos rasgos esenciales se acaban de sintetizar —y es cierto que algunas de estas composiciones del poeta valenciano merecerían ser estudiadas especialmente en relación con esos poemas y con la *Pasión de Cristo* de Jorge de Montemayor—;[6] nuestra finalidad aquí es el análisis de la *Obra exhortando la obligación que el cristiano tiene de confesar y lo que debe hacer* en la que Fernández de Heredia parece no ceñirse del todo a esa tradición que se había impuesto en el marco de la producción *cancioneril* de tema religioso.

El texto se compone de 190 versos distribuidos en 19 coplas reales (*abbabcddcd*) y puede dividirse en 3 partes: la primera formada por los versos 1-10; la segunda por los versos 11-140 y la tercera por los restantes 50 versos.[7] Empezaremos el análisis por la segunda parte del poema, la más extensa y la que parecería justificar el título con el que la composición se publicó en la *princeps.*

5 Para una cuidadosa síntesis sobre las principales cuestiones que atañen a la poesía religiosa española de finales del XV principio del XVI véase Gargano 2012: 118-134 en donde, además, se recogen algunas de las indicaciones bibliográficas fundamentales para aproximarse al tema. Véase también D'Arbord 1965.

6 Sobre este texto véanse, por lo menos, las consideraciones de María Dolores Esteva Lobet en Montemayor 2006: 88-98.

7 El texto se cita por Ferreres 1955: 225-231, edición a la que se seguirá remitiendo para todos los textos del poeta.

El v. 11 introduce, de hecho, una larga reflexión sobre el sacramento de la confesión que se concluye en el v. 140. En los primeros versos (11-15) de esta sección Fernández de Heredia pregunta, retóricamente, qué enfermo no se aprovecharía de una buena medicina cuando esta existe sobre todo si, como la piscina probática, puede curar cualquier tipo de enfermedad. Esta medicina, como se aclara en seguida, no es otra que cuidar del alma practicando el sacramento de la confesión por lo menos en los días del año en los que ciertas obligaciones, para quien quiera ser un buen cristiano, son imprescindibles, como por ejemplo durante la Cuaresma, a la que aun sin decirlo claramente parece estar refiriéndose:

Con abstinencias de ayuno,
con dolor de amargos llantos,
de aquestos días tan santos 18
demos para el alma alguno,
ya que al cuerpo damos tanto.

En los versos que siguen se subraya como «El que con Dios se descarga» (v. 21) tiene que darle «estrecha cuenta y muy larga» (v. 23) de cómo ha empleado su tiempo, como si fuera un «despensero»[8] que refiere a su señor sobre cómo ha gastado «el dinero» (v. 25). El texto continúa con este símil en el que se hace referencia al cuidado de la conciencia como si se tratase del de una casa que se quiera mantener limpia y en orden:

8 La metáfora del despensero se encuentra en el texto *Pues que lo mucho servido* de Quirós; como señala Andreoli «la lirica è una lunga metafora della relazione amorosa presentata sotto forma di libro maestro, con una sezione per il *recibo*, dove il poeta annota ciò che ha ricevuto dalla dama, e una sezione per il *gasto*, dove annota ciò che ha speso per renderle il degno *servicio de amor*» (Andreoli 2005: 217). Esta metáfora económica vinculada a la imagen del despensero se encuentra con frecuencia en la poesía de Juan Fernández de Heredia, por lo que véanse los siguientes textos: *¡Qué mal me habéis pagado!*; *Desesperado me tiene*; *Muy determinado vengo*; *La mano me está temblando*; *Esta carta sea dada*; *Mi mal quiérele apocar*; *Yo, don Joan Fernández deudor*; *Señor don Luís Ferrer*.

Ya está puesto mayordomo
entre Dios y el pecador
porque en darla al confessor
es ni más ni menos como
si la dieses al Señor. 30
Trastorna en la confessión,
como a casa tu consciencia
riégala con diligencia
con agua de contrición
bárrela con penitencia. 35
Escodriña los rincones,
no dejes como bassuras
los pecados [...].

A través del símil se insiste en la importancia que tiene el confesor —«mayordomo» de la casa-conciencia— como intermediario entre el pecador y Dios. Para que la confesión surta los sagrados efectos que implica, el que se confiesa tiene que «trastornar»[9] su propia conciencia, regarla diligentemente con agua de contrición y, por fin, barrerla con penitencia hasta, insiste Fernández de Heredia en los versos 36-38, escudriñar todos «los rincones» sin dejar «como bassura / los pecados […]».

La 'limpieza' de este «aposento / y morada», así se expresa el poeta en los vv. 41-42, tiene que ser perfecta, «[...] cual conviene huésped, que por huésped tiene / a Dios en el Sacramento / que a morar en ella viene». La referencia es, naturalmente, a la Eucaristía, y quien acaba de poner orden en su casa-conciencia no debe temer, sino que puede preparar al huésped el «banquete», puesto

que Él se da, a quien le convida
por manjar de la comida,
manjar que al alma promete
siendo muerta darle vida (vv. 47-50).

9 Trastornar es utilizado aquí en el sentido de «volver alguna cosa lo de abaxo arriba, ò de un lado a otro, haciéndola dar vuelta», *Aut.* s. v.

En los versos siguientes, Fernández de Heredia subraya la relevancia que en el momento de la contrición adquieren las lágrimas y, dirigiéndose al pecador, destaca como, gracias a ellas: «[...] pagas / de ti y de aquellas llagas / que por su gracia divina / te den gracias que lo hagas» (vv. 52-55). Es muy significativo este pasaje en el que el poeta subraya la importancia de la gracia de Dios para que el pecador llegue a arrepentirse sinceramente. El texto prosigue (vv. 61-65) desarrollando *tópicos* como la ceguera de los hombres que muy a menudo encaminan sus pasos por una «senda angosta» sin tener en cuenta que los días corren hacia la muerte rápidos y que lo que se les pide, quiere decir arrepentirse sinceramente, «dura un rato» y es «barato» mientras que la gloria que se les concede es para siempre. Sigue una consideración, de manriqueña memoria, sobre la futilidad de los bienes mundanales y la brevedad de la vida humana

Despreciamos lo que importa
por preciar lo que no es nada:
¿hay cosa más apocada
que esta vida, que de corta
no es venida que es pasada? (vv. 66-70).

Desde el verso 71 hasta el 90 Fernández de Heredia casi pronuncia una invectiva hacia el género humano que «barata» la gloria de Dios con el infierno. Insiste en cómo el alma se deja guiar «por el cuerpo que es el ciego» para acabar siendo «[...] del infernal fuego / un tizón de leña más». La exhorta a que sea más resuelta y tenga más ánimo para luego dirigirse otra vez al cuerpo, subrayando que el alma es un 'préstamo' de Dios, y le pregunta qué le pueden dar los bienes mundanales para que dé a cambio un don tan precioso.

Cuitada de alma que estés
en tanto peligro puestas
y a ti, que Dios te la presta,
¿qué te pueden dar que dés
cosa que tanto le cuesta? (vv. 81-85).

El hombre es un ingrato y un desconocido hacia el Creador puesto que, aun si el interés por salvar su alma no fuese el suyo lo es de Dios que por la salvación de las almas lo ha hecho todo: «¿[...] Él por ti qué ha podido / hacer que no lo hiciese?».

El poeta invita a sus lectores para que procuren ser distintos y cesen de ser crueles e ingratos hacia el Señor puesto que «dar su sangre le vemos / por nosotros, y nosotros / lágrimas por Él no demos» (vv. 93-95), idea rematada en los versos que siguen donde subraya cuán olvidada tienen los hombres «la muerte de su passión» cuyas crueldades destaca sintéticamente, aunque de manera muy expresiva y plástica, en los versos 103-110:

¿cómo en Dios, por cuál razón,
tenemos ansí olvidada
la muerte de su passión? 105
¿A quién no contempla en esto,
cómo Dios se lo perdona?
Para tal rey qué corona,
qué cruz, y >en< Él en ella puesto,[10]
¡qué clavos, y en qué persona![11]

Como si se tratara de un *retablo* el hombre tiene que «ver» (v. 111) entre qué muertos murió Dios:

10 Corrijo este verso, editado por Ferreres hipermétrico, eliminando *el* entre *y* y *Él* según la lectura proporcionada por los ms. 2050 de la Biblioteca General de Cataluña, y los ms. 2621 y 3993 de la Biblioteca Nacional de España. El error, presente en la *princeps*, es debido, con mucha probabilidad, a la presencia de «y en» en el verso sucesivo. Corrijo, además, en este pasaje, la puntuación de Ferreres por parecerme priva de sentido.

11 Versos análogos por plasticidad y crudeza descriptiva se encuentran en todas las obras citadas más arriba —a partir de la *Pasión trobada* de Pedro de San Pedro— en las que se describe la crucifixión de Cristo de manera muy detallada, destacando las crueldades a la que el Hijo de Dios fue sometido —y en la misma *Passión* de Juan Fernández de Heredia en donde el poeta escribe: «Descargaron la cruz presto / y allí, tendida en el suelo / tenían tan sin recelo / en carnes, de espaldas puesto, el emperador del cielo [...] Los clavos y aquel martillo / que pies y manos clavaban, / no menos atravessaban / las de la madre en sentillo / del son, que los golpes daban» (Ferreres 1955: 252-253).

dos ladrones a sus lados,
un pie sobre el otro clavados
mas los braços bien abiertos
para perdonar pecados. 115
Como al ladrón perdonó,
porque a nadie desampara,
que también le perdonara
a Judas, que le vendió,
si perdón le demandara.

Pensando en la pasión y muerte del Señor los cristianos se sentirían exhortados a seguirle con sus propias cruces sobre los hombros considerando que Dios «puesto en la suya, / nos tiene las mesas puestas» (vv. 124-125).

Fernández de Heredia concluye esta sección del texto insistiendo, una vez más, en la absoluta bondad de Dios, que nunca abandona a nadie, y en el sacrificio que sufrió para la salvación de sus hijos.

De ti no quita la mano
por levantarte al caer,
¿qué más le quieres deber,
que darte el ser cristiano
sin que tú lo quieras ser? 135
Pues que no quieras dolerte
de aquella muerte cruel
que Dios sufrió, no por Él,
sino porque nuestra muerte
muriesse en la muerte de Él. 140

En los versos que se han analizado hasta ahora es posible identificar normas relativas al correcto desarrollo del sacramento de la confesión que, a partir del siglo XIV y durante todo el XV fueron llenando los manuales penitenciales destinados a un público más variado de lo que se podría suponer. De hecho en estos textos los autores manifiestan dos preocupaciones distintas: por un lado «la formación jurídica y el conocimiento

exhaustivo del derecho canónico; por otro la preocupación pastoral por extender estas ideas entre clérigos y feligreses» (Gómez Redondo 1999, II: 1739).

Uno de los textos más importantes en el ámbito de esta producción penitencial fue el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez, acabado en 1316, verdadera *summa confesorum*, que tuvo una amplia difusión y que ejerció una gran influencia en la literatura sobre el tema.[12] Sin embargo, y sin ir tan lejos, durante el siglo XV otros textos gozaron de amplia difusión, como por ejemplo el *Libro de confesión* de Medina de Pomar, el *Excitatorium mentis in Deum* de Bernard Oliver o la *Breve forma de confesión* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, publicada en Mondoñedo en 1495 y reimpresa en Salamanca en 1498 bajo el título de *Confesional del Tostado*. Más que un tratado dedicado al confesor esta obra es un conjunto de reglas que le sirven al que se confiesa para prepararse al sacramento. El Tostado le instruye sobre «la misma naturaleza del sacramento: contrición, confesión y satisfacción» (Gómez Redondo 2002, III: 3044) subrayando con insistencia el valor absoluto de la contrición.

Para que un hombre sea un buen cristiano está obligado a practicar el sacramento al menos una vez al año durante la Cuaresma y, sobre todo, tiene que elegir un confesor adecuado. Antes de confesar es fundamental que el pecador practique un hondo examen de conciencia considerando «en sí sus pecados» de manera que en su fuero interno nazca aquel dolor sincero que posibilita el perdonarle. Alfonso de Madrigal aclara cuáles son «las imágenes de las que ha de derivar este sufrimiento [...]: la ofensa a Dios, la posibilidad de morir en pecado mortal, la misión redentora de Jesucristo, el espanto de las penas infernales» y, por fin, el tiempo que se ha sustraído al ejercicio de las virtudes (Gómez Redondo 2002, III: 3044-3045).

Las reglas contenidas en el texto del Tostado no difieren mucho de las que se encuentran en tratados espirituales, aún más antiguos, nacidos sobre todo en el ámbito de la nueva espiritualidad de finales del XIV y que en algunos casos siguieron teniendo gran difusión a lo largo del XV. En estas obras empieza a desarrollarse una

12 Véanse Gómez Redondo 2007, IV: 4041-4047 y Thieulin 2012.

proceso de definición de religiosidad interior —que se convertirá en rasgo ideológico de la aristocracia cuatrocentista—, que, como subrayábamos más arriba, siembra la semilla de la que será en el siglo XVI la *devotio moderna*.

De especial interés, para el análisis del poema de Fernández de Heredia, junto con el *Confesional del Tostado*, resulta el ya mencionado *Excitatorium mentis ad Deum* escrito por el agustino Bernard Oliver, traducido al castellano, en el siglo XV, con el título *Espertamiento de la voluntad de Dios* y al catalán con el de *Excitatori de la pensa a Déu*.

Se trata de una obra muy extensa escrita con el objetivo puntual de «levantar e despertar la voluntad y el desseo a devoción» y avisar a los hombres para que dejen de perseguir «las cosas mundanales».[13] A lo largo del los 14 capítulos que componen el tratado, Oliver «procura despertar la conciencia del pecador (i) a fin que comprenda la necesidad de recuperar el estado de gracia, impetrando la misericordia de Dios (ii), que es el asunto central del tratado: sólo por ella, los demonios son vencidos (iii) y el pecado abatido (iv); evitada cualquier desesperanza (v), el camino de contrición (vi) aboca a la penitencia (vii) que es la única vía por la que el hombre puede preparase para atrer hacia sí la piedad divina (viii-ix) y comprender los engaños del mundo (x), además de la falsedad de los deleites (xi) y de las dignidades temporales (xii); se configura un estremecedor *de contemptu mundi* (xiii) que sitúa finalmente al alma ante la realidad del Juicio Final y la descripción de las penas infernales (xiv)» (Gómez Redondo 2007, IV: 3834).

Tanto Oliver como Alfonso de Madrigal insisten en el valor absoluto de las lágrimas en el momento de la *contrictio*; escribe, por ejemplo El Tostado:

> E esta contrición o arrepentimiento es de tanto fructo que nunca puede ser que todos los pecados no sean perdonados por ella, por mucho e grandes que sean, e mayormente cuando esta contrición fuere con lágrimas, ca las nuestras lágrimas son de grande fuerça delante de Dios (*apud* Gómez Redondo 2002, III: 3044, n. 1264).

13 Apud Gómez Redondo 2007, IV: 3834.

Los versos 34-35 de nuestro poema ya citados más arriba —«riégala con diligencia / con agua de contrición»— referidos a la confesión parecen la versión octosilábica del pasaje del *Confesional* que se acaba de reproducir, y lo mismo puede decirse de los versos 51-55, también ya analizados, en los que el poeta, aparte de subrayar el valor del llanto para una sincera contrición destaca la importancia que tiene la intervención de la gracia de Dios para que el penitente logre llegar a arrepentirse de verdad. Este pasaje, relativo a la necesidad de recuperar el estado de gracia pidiendo la misericordia del Señor es uno de los puntos centrales del tratado de Oliver. Junto con éste, en el *Excitatorium* se hace especial hincapié en la realidad del Juicio final y en las penas a las que podría estar sometida el alma en el caso de que no logre llegar a la *contritio*. Los versos de Fernández de Heredia, relativos a la incapacidad del género humano de gobernarse como debería para alcanzar la gloria de la salvación en lugar de reducirse «a ser del infierno fuego / un tizón de leña más» parecen ser, también en este caso, una versión 'a lo cancioneril' de las opiniones expresadas, esta vez, por el agustino. Lo mismo puede decirse por lo que se refiere a las consideraciones de Bernardo Oliver en contra de las costumbres cortesanas y de la *vanagloria* de los hombres sintetizadas por nuestro poeta en los ya comentados 'manriqueños' versos 66-70:

> E vee si en ellos es alguna cosa de la vanagloria de que se preçiavan. Vee si conosçerás en ellos algunas señales de alegría. Busca agora dó son las vestiduras e los ornamentos, dó son las plazenterías e los rios e los juegos, dó se fue el alegría vana e loca, dó es agora la delectaçión de la carne e la mala cobdiçia, dó la vanagloria, dó la sobervia, dó son todas estas cosas, dó son aquellos que en ellas fiaron e se delectaron de la carne ve, cuál fue el fin d'ellos y d'ellas. Non otra cosa sinon la muerte.[14]

Si hemos empezado el análisis del poema de Juan Fernández de Heredia por la segunda parte es porque, como habíamos adelantado, esta es la más tópica, la que, de alguna manera, remite a tradiciones poéticas contemporáneas y a preocupaciones

14 El pasaje del *Excitatorium* es especialmente interesante porque estas reflexiones surgen durante la contemplación de las sepulturas en donde se desarrolla, en palabras de Gómez Redondo, «un dramático ubi sunt» (Gómez Redondo 2007, IV: 384, n. 574).

religiosas de finales del XV principios del XVI. Sin embargo, la lectura de la primera y de la tercera parte del texto nos proporciona otro tipo de tema que, si bien se relaciona estrechamente con el de la segunda, remite a una tradición fundamentalmente distinta de la que hasta ahora nos hemos referido.

El *incipit*, de hecho, nos presenta a un *yo* lírico que sorprende las expectativas del lector que acaba de leer el título de la composición que aparece en la *princeps*:

Duéleme el tiempo passado
atiérrame el porvenir,
como sé que en mi vivir
[he] comido de prestado[15]
para pagarlo al morir, 5
do no me aprovecharán
disculpas malas ni buenas,
que pagar por las setenas
será, pues me llevarán,
por un placer tantas penas. 10

Con los dos primeros versos el poeta logra comunicar, con gran eficacia, la situación de extremado sufrimiento en que se encuentra: siente dolor por el pasado y terror hacia el futuro, induciéndonos, por lo tanto, a pensar que vive un presente cargado de amargura.

En seguida Fernández de Heredia aclara las razones de su dolor y de su terror: tiene una honda conciencia de los pecados que ha cometido durante su vida y es consciente de que no le serán de ninguna utilidad las disculpas que pueda ofrecer en el momento de la llegada de la muerte, sino que, al revés, pagará muy caras sus transgresiones puesto que, por un sólo placer que gozó, como declara en el v. 10, serán muchas las penas que tendrá que sufrir.[16]

15 La lectura de la princeps editada por Ferreres «el comido de prestado» no tiene sentido; emendo el texto sobre la base del ms. 2050 de la Biblioteca General de Cataluña que transmite la lección correcta.

16 Pagar con la setenas del v. 8 es una «Phrase alusiva, con que se explica el daño, u castigo, que

Es a partir de estas consideraciones iniciales que se desarrolla la larga digresión catequética sobre la importancia del sacramento de la confesión y sobre la necesidad de llegar a la *contritio* para poderse salvar. De hecho, a partir del v. 11, de este *yo* lírico con el que se abre el poema, Fernández de Heredia pasa, como ha habido modo de ver más arriba, al uso del impersonal o al de un *nosotros* que comprende la comunidad de todos los cristianos. Sin embargo, terminada la amonestación sobre la importancia del sacramento vuelve el *yo* lírico con unas consideraciones que desconciertan al lector:

Mucho de consejo estoy,
y en lo suzio de estos lodos
estoy puesto hasta los codos.
Como el çapatero soy
descalço, que calço a todos. 145
Averte anima mea
cum lacrymis pedes meos
a lapsu, que mis desseos
espanten a quien los vea
de hermosos, siendo tan feos.[17]

El poeta, que con tan devota sabiduría ha reflexionado a lo largo de 130 versos sobre las distintas fases de la confesión, sobre el sacrificio de Dios por la salvación de los hombres y sobre su infinita bondad y misericordia, declara que, a pesar de los consejos que acaba de escribir, está completamente sumergido en el «lodo». Ruega para que su alma logre, a través de las lágrimas, alejarse del error y que sus deseos procuren miedo y terror en quien los juzgue «hermosos» siendo, en realidad, «feos». Es a partir de este punto del texto cuando Fernández de Heredia empieza su propia confesión y el *yo* explica las razones de aquel *incipit* tan dolorido por el pasado y tan horrorizado por el «porvenir».

alguno ha padecido desigual, ò excesivo a la culpa, que cometió en cualquier línea», *Aut.*, s. v.

17 Fernández de Heredia está adaptando el *Psalmus* 114, 8: «Quia eripuit animam meam de morte, / Oculos meos a lacrymis, / Pedes meos a lapsu».

Cuando me paro a pensar
mis tantos años passados,
de malo tan mal gastados,
bueno sí, para pecar
no para escudar pecados, 155
éstos —como torpe, loco,
mi tiempo he gastado en ellos—,
no tengo en tanto hazellos,
como hechos ser tan poco
el dolor que tengo de ellos.[18] 160

Comentaremos más adelante la importancia que puede adquirir el v. 151 a la hora de proponer una fecha *post quem* del poema; de momento nos parece oportuno analizar el significado de estos versos.

Fernández de Heredia se encuentra, evidentemente, en un momento de su vida en el que vuelve atrás la mirada para evaluar cuál ha sido su comportamiento durante «tantos años passados» y no le queda otro remedio que admitir que por haber sido «malo» (v. 153) los ha «gastado mal» y que ha sido «bueno» exclusivamente para pecar y no para «escudar pecados». Como hombre torpe y completamente «loco» lo que le duele de verdad al poeta no es tanto haber cometido los pecados sino, una vez cometidos, «ser tan poco el dolor» que siente por ellos.

A partir del verso 161 el *yo* se dirige a un interlocutor concreto, precisamente, a Dios:

Salir de gran pecador,
muy desconfiado quedo
de mí, que tengo miedo
porque bien sabes, Señor,
que sin tu poder no puedo. 165

18 En los versos 156-157 modifico la puntuación de Ferreres (1955: 228) por no parecerme adecuada a la correcta comprensión del texto.

Lo que subraya aquí Fernández de Heredia es la desconfianza que tiene en sí mismo y el miedo que le atormenta, puesto que sin la ayuda del poder del Señor no puede llegar a sentir dolor por los pecados de que se manchó. Su percepción de la gravedad del estado en el que se encuentra continúa explicándose en los versos que siguen:

Y si de pecar me aparto
antes debiera de ser,
que tan tarde es de creer,
que me he dejado de harto
como otros de comer. 170

El poeta sabe que aun cuando se haya alejado del pecado, este momento debería haber llegado antes dado que apartarse «tan tarde» puede inducir a creer que abandona sus costumbres porque, sencillamente, ha acabado aburriéndose como otros que dejan de comer por estar «hartos».[19]

La conciencia de que merece pagar por sus pecados atormenta al poeta quien, sin embargo, quisiera salvar su alma. A partir del v. 171 el tono del poema se hace cada vez más dramático y sus ruegos a Dios más insistentes:

No hay persecución, no açote
que no lo merezca yo:
si carne carne comió
pague pues debe el escote,
el cuerpo y el alma no. 175
Si en mis culpas la disculpa
que puedo dar, me condena,
si tu clemencia de buena,
por confessarte mi culpa
no me libra de la pena, 180

19 Fernández de Heredia está probablemente refiriéndose aquí al refrán que recita «el diablo harto de carne se metió fraile» y, especialmente en un texto como el que venimos analizando, no quisiera ser comparado con el diablo. La referencia a este refrán la proporcionan Ferreres (1955: 230) y Dutton (1990-1992: VII).

mis manos atadas vengo,
antes mis juez llorando,
de tu justicia temblando,
pues que es que no la tengo
misericordia demando. 185
Pues sabes que no veniste
por los justos, y es ansí,
por los pecadores sí,
¡donde tantos redemiste
quepa el redemirme a mí![20] 190

Fernández de Heredia admite merecer todo tipo de punición, consciente de que sus pecados carnales son muy graves: su carne se sació de carne y por consiguiente, según él, es justo que el cuerpo, culpable, pague; sin embargo él quisiera salvar el alma y si la disculpa que puede ofrecer le condena, si, a pesar de confesar sus pecados, la clemencia de Dios no le «libra de la pena», irá con las manos «atadas» delante de su juez «temblando» por miedo a la condena eterna pidiendo, puesto que declara no gozar de ella, misericordia al Señor. En los últimos 5 versos el poeta insiste, con un tono que ya no es de súplica sino con matices que rozan el imperativo, a pesar del destinatario de sus palabras, en que Dios «sabe» que se sacrificó por los pecadores y no por los justos y que, como salvó a tantos, tiene que concederle a él también que logre redimirse.

De este análisis del poema salta a la vista que nos hallamos delante de un texto que comparte muy poco con los poemas religiosos de finales del XV a los que nos hemos referido más arriba, puesto que la única parte de la composición que, de alguna manera, podría remitir a esa tradición —que dentro de sus objetivos tiene el de animar a sus lectores a que reflexionen íntimamente sobre algunos de los grandes misterios de la fe, la vida, pasión y muerte de Cristo, para suscitar en ellos la *pietas*— es la segunda. En ésta, como hemos visto, el poeta se detiene en la importancia del sacramento de la confesión y en la necesidad de llegar, con la ayuda de Dios, a una

20 Modifico la puntuación de la edición de Ferreres también en estos versos.

perfecta *contritio*. De hecho nuestro texto es una confesión del propio Fernández de Heredia en la que el poeta declara, por un lado su dolor por el tiempo gastado principalmente en perseguir los placeres de la carne y los deseos de su cuerpo, por el otro su sincero terror por la condena eterna pero, sobre todo, su dificultad en arrepentirse sinceramente. La primera y la tercera parte del poema no dejan lugar a dudas sobre esto, mientras que la segunda, a pesar de ser la más larga, le sirve al poeta exclusivamente para marcar la distancia que existe entre los pasos que llevan al hombre a la salvación a través del arrepentimiento y los que él no logra dar para seguir este mismo camino.

En efecto la rúbrica con que el texto se ha transmitido por algunos de los manuscritos más importantes que se conservan de su obra poética es la *Confesión*, título que subraya, de hecho, la fuerza que el *yo* adquiere en la composición.[21] Además, es el mismo poeta el que se autoinculpa de estar sumergido en el «lodo hasta los codos» a pesar de «estar mucho de consejo» (v. 141).

Aclarado, pues que no nos encontramos ante un texto que pueda definirse propiamente religioso o, en todo caso, en el que la temática religiosa le sirve al poeta para marcar la distancia que insinuábamos unas líneas más arriba, y puesto que confesiones como la que acabamos de leer no son frecuentes en la poesía *cancioneril*, si exceptuamos el debate presente en el *Cancionero de Baena*,[22] cabe preguntarse si

21 *Confesión de don Joan Fernández de Heredia* es la rúbrica con la que el poema aparece atestiguado en el ms. 2050 de la Biblioteca de Cataluña, mientras que la *Confessión* es la que se encuentra el ms. 2621 de la Biblioteca Nacional de España. Creo, también teniendo en cuenta la consistente *varia lectio* detectable entre la tradición manuscrita y la *princeps*, que el título con el que la obra se imprimió en 1562 «Obra exhortando la obligación que el cristiano tiene de confesar y lo que debe hacer» no es del autor, sino que se trata de una tentativa, por parte del editor, de llamar la atención más sobre el aspecto catequético de la confesión desarrollado en la segunda parte del poema que sobre la atormentada consciencia del autor, sobre todo si se considera la fecha del impreso, posterior a la publicación del *Índice de libros prohibidos* de 1559.

22 Este debate se centra especialmente en el problema de la predestinación. Se trata de un conjunto de 7 textos indicados por Dutton (1990-1991: VII) con los números ID 1644-1653 y en el que participan Fernán Sánchez Calavera, Pedro Lopez de Ayala, Fray Diego de Valencia, Fray Antonio de Medina, Francisco Imperial, Mohamed el Xartose de Galadalajara, García Alvarez de Alarcón, Fernán Manuel de Lando. Véase Archer, 1993.

se trata de una composición especialmente original o si Fernández de Heredia no esté fijando la mirada en una tradición distinta.

En efecto hay un texto que, como el que se acaba de analizar, nos propone a un *yo* lírico atormentado por la conciencia de sus culpas, por el temor de la condena y por la imposibilidad de arrepentirse de verdad sin la ayuda de Dios, y este texto es, nada menos, que *Puys que sens Tu algú a Tu no basta*, una de las obras más dramáticas de Ausiàs March, nota, a partir del siglo XVI, con el título de *Cant espiritual*.

Como es notorio, la concepción agónica de la existencia humana atribuible al que fue, probablmente —en palabras de Costanzo Di Girolamo— «el mejor poeta lírico europeo del siglo XV» (Di Girolamo 2004: 9): además de su tendencia a la confesión y al autoanálisis adquieren en el *Cant* la forma de un examen de conciencia de valor ejemplar (Gómez & Pujol 2008: 334). Claro está que el texto de Fernández de Heredia no alcanza mínimamente la complejidad de la reflexión teólogica contenida en el poema de March, en donde el poeta plantea y se plantea el problema de la predestinación, hasta el punto que en el v. 151 escribe que «desig saber què de mi predestines», sin embargo, en la composición de nuestro poeta es posible identificar una serie de pasajes que podrían proceder directamente del *Cant*.

En efecto, como se sabe, este texto de March «defuig completament les convencions de la poesia devota, i els seus escassos moments doctrinals mai no responen a una intenció didàctica, sinó a un intens esforç de la raó per confirmar-se en la fe i arrossegar la sensualitat cap a la conversió desitjada» (Gómez & Pujol 2008: 334) gracias a la misericordia de Dios, y este es también el tema de la composición de Fernández de Heredia, si bien, y aclarado ya el papel que desarrolla en el conjunto del poema, la parte central de nuestro texto no está exenta del todo de intenciones didácticas.

Como sintetiza perfectamente Di Girolamo el *Cant* «è una preghiera a Dio dai toni potenti e risentiti, in cui alla richiesta di perdono si accompagna non tanto la confessione delle colpe quanto l'ammissione dell'incapacità di correggerle» (Di

Girolamo 2002: 193). Uno de los más importantes estudiosos de la obra del gran valenciano, Robert Archer, ha identificado una serie de lugares del largo poema de March paralelos al *Excitatori de la pensa a Deu*, poseído por el padre, Pere March, que confirman que el poeta lo conocía bien; sin embargo, matiza Di Girolamo, el mismo Archer se dió cuenta de que «el parentesc no passa de ser estílistic, ja quel el "cant espiritual" no pertany a cap gènere de poema devot conegut» (*apud* 2002: 194). La crítica, de hecho, lo ha considerado siempre un *unicum*. Sin embargo, aunque esto sea verdad por la manera en que «emerge la personalità umana e poetica dell'autore, che riempie di inflessioni forti e inedite la poesia religiosa tardomedievale» (2002: 194) esto no quiere significar que se trate de una obra sin antecedentes.

Di Girolamo ha demostrado que el poema remonta a la tradición mediolatina de la *lamentatio poenitentiae* de la que se conservan dos textos provenzales «Deus, vera vida» de Peire d'Alvernhe y «Senher Dieu[s]» de Folquet de Marselha que March con mucha probabilidad había leído (Di Girolamo 2002: 203-204). Se sabe que en el origen de todos los cantos penitenciales medievales está la tradición bíblica de los *Salmos* y es muy probable que Ausiàs March conociese la versión catalana del *Commentarium in septem psalmos poenitentiales* de Inocencio III realizada por Joan Romeu por encargo de Berenguer March, tío del poeta y también censada entre los libros que poseía el padre.[23]

De todo lo dicho es evidente que la tradición de tratados religiosos a la que parece ceñirse Fernández de Heredia es la misma —enriquecida con la producción de textos como *El Confesional* del Tostado a la que nos hemos referido más arriba— en la que se inspiró, junto con los modelos poéticos provenzales indicados por Di Girolamo, su coterráneo March.

En la *Confesión*, igual que en el *Cant*, el *yo*, como hemos subrayado, se encuentra en una situación de desesperación total: consciente de sus errores, quisiera sentir dolor por sus pecados y llegar a una sincera *contritio* pero este deseo no puede

23 Cfr. Di Girolamo 2002: 207.

realizarse si no interviene Dios con un acto de misericordia que le permita redimirse.

El *incipit* del poema de Fernández de Heredia, «Duéleme el tiempo passado / atiérrame el porvenir», seguido, unos versos más abajo, de la declaración de la conciencia de que sus pecados le generarán «tantas penas» y de que los hombres que se dejan guiar por los placeres del cuerpo —que es «el ciego» y no sabe adónde se dirige (vv. 75-80)—, acabarán siendo «del infierno fuego / un tizón de leña más», junto con el hecho de que el poeta se define a sí mismo un «loco», parecen inspirados por los siguientes versos del *Cant*:

> Perdona mi si follament te parle!
> De passió partexen mes paraules.
> Yo sent pahor d'infern, al qual faç via;
> girar-la vull, e no·y disponch mos passos (vv. 25-28).[24]

A continuación, Ausiàs añade:

> Mas yo·m recort que meritist lo Ladre
> (tant quant hom veu no y bastaven ses obres);
> ton spirit là hon li plau spira:
> com ne per què no sab qui en carn visca (vv. 29-32).

Unos versos antes, March casi parece dirigir al Señor, gritándole, su petición de ayuda:

> Ajuda'm Déu! Mas follament te pregue
> car Tu no vals sinó al qui s'ajuda,
> e tots aquells qui a Tu se apleguen,
> no·ls pots fallir, e mostren-ho tos braços.
> ¿Què faré yo, que no meresch m'ajudes,
> car tant com puch conech que no·m esforce? (17-24).

24 Los versos del *Cant espiritual* se citan por la edición de Bohigas (1952-1959).

¿Cómo no pensar en los versos de Fernández de Heredia comentados más arriba en los que el poeta recuerda los «[...] braços muy abiertos» de Dios «para perdonar pecados» citando precisamente el perdón otorgado en la cruz al ladrón, porque el Señor «[...] a nadie desampara»? Nuestro poeta está amargado sobre todo porque, como más veces hemos destacado, a pesar de la conciencia de los pecados, es como un «torpe loco» que más que tener en consideración haberlos cometido lamenta «[...] ser tan poco el dolor que tengo dellos».

Estos son los versos del *Cant* en los que March se queja exactamente de lo mismo:

> Yo·m dolch perquè tant com vull no·m puch dolrre
> del infinit dampnatge, lo qual dubte,
> e tal dolor no la recull natura,
> ne·s pot asmar, e meyns sentir pot l'ome (vv. 81-84).

En los versos 170-175 Fernández de Heredia declara que se sació de carne, aludiendo a sus pecados eróticos, y que por esto merece pagar; sin embargo matiza que es el cuerpo que «debe el escote», mientras que el alma no.

La imagen de la carne comida está tomada, en mi opinión, de los siguientes versos del *Cant espiritual*:

> Dóna'm esforç que prenga de mi venge.
> Yo·m trob offès contra tu ab gran colpa,
> e, si no·y bast, Tu de ma carn te farta,
> ab què no·m tochs l'esperit, qu·a Tu sembla;
> e, sobretot, ma fe que no vacile
> e no tremol la mia sperança.
> No· m fallirà caritat, elles fermes,
> e de carn, si t·suplich, no me n'hoges (vv. 209-214).

En Ausiàs March la carne comida está referida a su misma carne que Dios puede devorar si esto sirviera a salvarle el alma creada a su imagen. Insiste en que su fe no vacile, que su esperanza quede firme y sin «tremol»; ruega al Señor que si tuviese que volver a rezar por « la carn» sus ruegos queden sin ser escuchados.

El intenso y dramático poema de March acaba, como se sabe, con el poeta que pregunta cuándo llegará el momento en el que las dulces lágrimas de la contrición bañen sus mejillas porque exclusivamente gracias a ellas se le abrirán las puertas del Paraíso y no por las lágrimas debidas a la atrición, que proceden del miedo y no del amor. También la *Confesión* de Fernández de Heredia acaba con la insistente petición de misericordia a Dios para que su arrepentimiento llegue a ser completo subrayando que como el Señor redimió a tantos debe concederle también a él la redención.

De todo lo dicho se desprende que *Duéleme el tiempo passado* podría considerarse un texto 'original' por la temática que propone, si nos quedáramos en el ámbito estricto de la poesía religiosa *cancioneril* de finales del XV primeras décadas del XVI puesto que, como hemos destacado, no se dan en las composiciones adscribibles a ese género de poesía confesiones como la de Fernández de Heredia, en las que un *yo* atormentado por sus pecados y aterrado por el miedo a la condena eterna se dirija directamente a Dios —además con tonos por momentos imperativos— para que, a pesar de no merecerla, le conceda la salvación en un acto de misericordia. El único texto con el que podemos poner en relación la obra de nuestro poeta es el *Cant espiritual*.

En efecto, el problema del arrepentimiento y de la confesión se habían vuelto materia muy discutida en tratados y manuales hacía ya más de un siglo y medio; esa reflexión catequética sobre la importancia de una perfecta *contrictio* volvió a ganar terreno en la primera mitad del siglo XVI, con la disfunción del intimismo propugnado por la *devotio moderna*, para convertirse, junto con los interrogativos sobre la justificación por la fe y las obras y el ejercicio del libre albedrío, en una de las cuestiones más debatidas a partir de la reforma luterana, tanto en los ambientes erasmistas e

iluministas como, a partir de mediados de los años cuarenta del Quinientos, en el ámbito del Concilio de Trento. La cuestión de la predestinación comportó violentos enfrentamientos teológicos antes entre los agustinos y los dominicos y, más tarde, ya en la segunda mitad del siglo, entre los jesuitas molinistas y los mismos dominicos.[25] En este marco tan complejo y confuso en el que cuestiones como las que se debatían en Trento las percibían los mismo feligreses durante los sermones, Fernández de Heredia hubiese igualmente podido llegar a escribir su poema, independientemente de March, sin embargo me parece que, por las coincidencias textuales que hemos venido destacando, es evidente que es *Puys que sens Tu algú a Tu no basta* la obra poética a la que don Juan dirigió su mirada a la hora de escribir su *Confesión*.

El hecho de que Fernández de Heredia, aun escribiendo fundamentalmente en castellano, adoptando las formas métricas y los recursos retóricos de la poesía *cancioneril*, no se ciña del todo a esa tradición y que el suyo no puede asimilarse, en muchas ocasiones, al tono «impersonal», como lo definió Ferreres, que se encuentra en las «poesías [...] del *Cancionero General*» (1955: XIX), siempre citando al estudioso valenciano, es algo que ya hemos destacado en otras ocasiones a propósito de su poesía amorosa. Las modalidades expresivas del pesimismo y del *conceptismo* típicamente cancioneriles se enriquecen en la producción lírica de nuestro poeta con variaciones muy interesantes, debidas, fundamentalmente a la influencia de Ausiàs March, del que creo que toma no sólo una visión dolorosamente laica del sentimiento amoroso, sino también cierto tipo de lenguaje, que, como apuntábamos en otra circunstancia (D'Agostino 2010), le lleva a insertar en sus composiciones amorosas versos como los siguientes:

25 Es necesario tener en cuenta que a partir de los años trenta del Quinientos las obras de Erasmo goazaron en España de gran popularidad especialmente en los ámbitos de fervor interioristas. En esa misma época llegaron a la península también los ecos de las predicaciones de Savonarola. Véanse Bataillon 1932 y Bataillon 1937.

Mis carnes comen gusanos
mil tragos de muerte gusto,
si aun se os hazen livianos
ensangrentaos bien las manos
en esta carne del justo (Ferreres 1955: 12, vv. 220-225).

El léxico empleado por Fernández de Heredia es simplemente inconcebible en un poeta del *Cancionero General* o de cualquier otra recopilación de textos de poesía *cancioneril* de finales del XV principio del XVI y está claramente inspirado en March, como, por otra parte lo está el siguiente símil:

No anda el más perro moro
de reñegado cual ando
hecho un toro, que otro toro
le ha vencido peleando (Ferreres 1955: 10, 2, vv. 181-184),

traducido casi literalmente de los versos de March:

Sí com la taur se·n va fuyt per desert
quant és sobrat per son semblant qui·l força
(Bohigas 1952-1959, IV: 10, vv. 1-2).

Estos ejemplos testimonian el profundo conocimiento que Juan Fernández de Heredia tenía de la poesía de su ilustre antecesor valenciano así que no debe sorprendernos el hecho de que a la hora de escribir sus textos religiosos su mirada se extienda también a un poema como el *Cant espiritual*.

Nos queda un último punto: hemos aludido más arriba a la posibilidad de fijar un término *post quem* para la composición de la *Confesión*. Ferreres subraya que «como poeta religioso Fernández de Heredia destaca más por su sinceridad de creyente que por su calidad poética», —y sobre la calidad de estos versos no podemos contradecir al antiguo editor de nuestro poeta—, sin embargo el estudioso añade que

el recopilador de la *princeps* puso la sección de los textos religiosos «como final del libro» y esto le inclinaba a creer «que tal vez fue escrita en los últimos años de su vida, pues en ella hay como un auténtico arrepentimiento por los años en los que se mostró «tan amante de todo lo que los días le deparaban» (Ferreres 1955: XXVI). Si es cierto que el tema de la *Confesión* lleva a pensar en un anciano que, como recita el *incipit*, se duele del tiempo pasado y le tiene miedo al porvenir, entendiendo con porvenir su destino eterno, tampoco hay que confundir el *yo* ficticio del texto lírico con el hombre Fernández de Heredia.[26]

La que hemos indicado como tercera parte del texto tiene el siguiente *incipit*: «Cuando me paro a pensar / mis tantos años passados» un verso en el que no hay lector de poesía española que no reconozca la versión *a lo cancioneril* del garcilasiano *Cuando me paro a contemplar mi estado.*[27] Cuando la *princeps* de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega. Repartidas en cuatro libros* vio por fin la luz en 1543 Fernández de Heredia estaba todavía vivo y por lo tanto nada más fácil que accediese, sin ninguna dificultad, a la lectura de ese volumen —a pesar de las opiniones del mismo don Juan convencido de «Que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano».[28] Sin embargo no es necesario pensar que Fernández de Heredia tuviese que esperar que saliese el impreso de 1543 puesto que la redacción de este texto suele fijarse entre 1528 y 1530 y que sus relaciones con Boscán[29] le habrían podido facilitar la posibilidad de leer el primer soneto de Garcilaso en versión manuscrita aun antes de la muerte del gran toledano. Esto quiere decir

26 Téngase además en cuenta que los manuscritos más importantes que transmiten la obra poética de Juan Fernández de Heredia, como el 2050 de la Biblioteca General de Cataluña, fechado 1555 y que contiene solo obras suyas, o el 2621 de la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyas primeras 194 transmiten casi exclusivamente textos de nuestro poeta, ponen las obras religiosas al principio y no a final de la recopilación.

27 Para la fecha de composición de este soneto y las fuentes utilizadas por Garcilaso véase Morros, 1998: 12 y 363-364.

28 Sobre esta cuestión véase D'Agostino 2011.

29 Recuérdese que la mujer de Boscán, Ana Girón de Rebolledo, era sobrina de Juan Fernández de Heredia y que los dos poetas entrecruzaron textos poéticos entre ellos.

que la *Confesión* se escribió seguramente después de 1530 aunque no tenemos de momento elementos suficientes para fechar el texto con mayor precisión.

Lo que sí es cierto es que, una vez más, Juan Fernández de Heredia se confirma poeta especialmente original y autónomo en el panorama de la poesía de principios del XVI, capaz de fundir en sus textos la tradición poética castellana del siglo XV y la dramática y altísima poesía de March y su lenguaje inconfundible, aun sin prescindir de ojear, bien para rechazarla bien para volverla *a lo cancioneril*, la lírica italianizante que entre la tercera y cuarta década del Quinientos cambió para siempre el curso de las letras españolas.

Bibliografía Citada

Andreoli, Massimiliano (ed.) (2005), Quirós, *Poesie*, Napoli, Liguori Editore.

Archer, Robert (1993), «Ausiàs March and the Baena Debate on Predestination», *Medium Aevum*, 62, 1, pp. 35-50.

Archer, Robert (1998), «Puys que sens tu algú a tu no basta», en *Lectures d'Ausiàs March*, ed. Albert Hauf, Valencia, Fundació Bancaixa, 1998.

Bataillon, Marcel (1966), *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bataillon, Marcel (1936), «Sur la difussion des oeuvres de Savonarola en Espagne et en Portugal, 1500-1560», en *Mélanges de philologie d'histoire et de littérature offerts à M. J. Vianey*, París, pp. 93-103.

Bohigas, Pere (ed.) (1929), Bernat Oliver, *Excitatori de la pensa a Deu*, Barcelona, Barcino.

Bohigas, Pere (ed.) (1952-1959), Ausiàs March, *Poesies*, 5 vols.,Barcelona, Barcino.

Cátedra, Pedro M. (1994), *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*. *San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

D'Agostino, Maria (2006), «Apuntes para una edición de la obra poética di Juan Fernández de Heredia», en *CONVIVIO. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Juan Paredes y Vicenç Beltran, Granada, Universidad de Granada, pp. 319-335.

D'Agostino, Maria (2010), «*Lengua, linaje y Lenguaje* nella poesia di Juan Fernández de Heredia», en *Da Papa Borgia a Borgia Papa. Letteratura, lingua a traduzione a Valencia*, Alfonsina de Benedetto e Ines Ravasini (ed.), Bari, Pensa, pp. 171-184.

D'Agostino, Maria (2011), «"Qué más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano": Juan Fernández de Heredia e la poesia italianeggiante», en *Ogni Onda si rinnova*, eds. Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, Ibis, Como-Pavia, pp. 289-307.

D'Arbord, Michel (1965), *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Institut d'Etudes Hispaniques.

Dexeus, Mercedes (1998), «La primera edición española del Cancionero de Montemayor con las obras devotas de Juan Fernández de Heredia», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, ii, Madrid, AEB, pp. 277-281.

Di Girolamo, Costanzo (2002), «Canti di penitenza: da Stroński a Ausiàs March», *Cultura Neolatina*, LXII, 3-4, pp. 193-208.

Di Girolamo, Costanzo (ed.) (2004) *Páginas del Cancionero*, trad. de José María Micó, Barcelona, Pre-Textos.

DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1420)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.

FERNÁNDEZ VALLINA, Emiliano (1988), «Introducción al Tostado: de su vida y de su obra», *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 15, pp. 153-178.

FERRERES, Rafael (ed.) (1955), Juan Fernández de Heredia, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe.

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio & RODRÍGUEZ, Bernardo Alfonso (eds.) (2002), Martín Perez, *Libro de las Confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, Madrid, B. A. C.

GARGANO, Antonio (2012), *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, Gredos, 2012.

GÓMEZ J. Francesc, & Josep PUJOL (eds.) (2008), Ausiàs March, *Per haver d'amor vida*, Barcelona, Barcino.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998-2007), *Historia de la prosa medieval castellana,* 4 vols., Madrid, Cátedra.

MASSOLI, Marco (ed.) (1977), Íñigo de Mendoza, *Coplas Vita Christi*, Messina-Firenze, D'Anna.

MAZZOCCHI, Giuseppe (ed.) (1992), Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurección*, Firenze, La Nuova Italia.

MONTERO Delgado, Juan (2004), «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las obras* de Jorge de Montemayor», *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 81-102.

MORROS, Bienvenido (ed.) (1995), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.

RODRÍGUEZ FERRER, Rocío (ed.) (2009) *El «Retablo de la vida de Cristo de Juan de Padilla», el Cartujano: estudio y edición crítica*, Salamanca, Universidad de Salamanca [tesis doctoral].

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1968), *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vida Christi»*, Madrid, Gredos.

SEVERIN, Dorothy, & Keith WHINNOM (eds.) (1979), «La Passión trobada», en Diego de San Pedro, *Obras completas, III. Poesías*, Madrid, Castalia.

THIEULIN PARDO, Helène (2012), *Confesionario. Compendio del Libro de las Confessiones de Martín Pérez*, SHMH Sorbonne, Paris.

WARDROPPER, Bruce (1985), «La poesía religiosa en el *Siglo de Oro*», *Edad de Oro*, 4, pp. 195-210.

Resumen

El artículo es un primer paso hacia el estudio exhaustivo de la producción religiosa de Juan Fernández de Heredia. La poesía de uno de los más importantes representantes de la corte de Germana de Foix no ha sido, sino en años recientes, objeto de análisis pormenorizado y menos lo han sido sus composiciones religiosas. En efecto, los textos devotos de Fernández de Heredia son un número exiguo frente a su amplia producción de tema amoroso y de tipo tradicional. Sin embargo, a pesar del número reducido de composiciones, la poesía religiosa de don Juan se imprimió por primera vez seis años antes de que saliera la *editio princeps* de sus *Obras* en 1562, puesto que vio la luz en 1556 en la primera edición española del *Cancionero de Jorge de Montemayor*. El objetivo del trabajo es averiguar qué tipo de textos religiosos escribió Fernández de Heredia y, sobre todo, si su poesía devota es asimilable, y en qué medida, a la producción de finales del XV principio del XVI del mismo ámbito temático o si presenta —como hemos intentado demostrar en trabajos anteriores a propósito de su poesía amorosa—, frente a esa tradición diferencias, en algunos casos especialmente relevantes, procedentes de la gran tradición lírica valenciana cuya cumbre es Ausiàs March. El artículo se centra especialmente en el análisis de la *Obra exhortando la obligación que el cristiano tiene de confesar y lo que debe hacer* —o, mejor dicho, la *Confesión*— y demuestra, una vez más, que Juan Fernández de Heredia funde en sus versos tradiciones poéticas diferentes fijando su mirada, también en este caso, en la producción de su gran coterráneo, en concreto en el *Cant espiritual*, texto con el que el poema de don Juan comparte el dramático tema de la *contritio* y de la dificultad de llegar a un sincero arrepentimiento y en cuyos versos es posible detectar en más de una ocasión la fuente directa de nuestro poeta.

Palabras clave: Poesía religiosa siglos XV-XVI, Juan Fernández de Heredia, Ausiàs March, *Confesión*, contrición.

Abstract

This article is the first part of a forthcoming and comprehensive study of the religious writings by Juan Fernández de Heredia. Although he was a key figure at the court of Germana de Foix, his poetry has only been recently the focus of in-depth studies, and his religious production remains somewhat unexplored. Fernández de Heredia's devotional texts are less numerous than the ones he wrote on love and other traditional topics. However, the religious poems by don Juan were already printed in the first Spanish edition of the *Cancionero de Montemayor*, issued in 1556, therefore six years before the *princeps* of his *Obras*, published in 1562. The aim of the present study is to contextualize Heredia's religious texts and, above all, to verify whether his devout poetry can be compared with the contemporary production of the same subject matter or rather —as I already underscored for Heredia's love poems— it presents noteworthy differences that can be linked to the great tradition of the Valencian lyrics, whose climax is represented by Ausiàs March. The article also analyses in detail the *Exhortando la obligación que el cristiano tiene de confesar y lo que debe hacer* —known as the *Confesión*. It demonstrates once more how Juan Fernández de Heredia merges various poetic traditions in his verses and also looks at works by March in this instance, particularly at the *Cant espiritual*. This poem shares with the *Confesión* by Heredia the dramatic theme of *contritio* and the difficulty to experience a sincere penitence. By juxtaposing the two texts it is possible to detect the direct source of Heredia's text.

Keywords: Fifteenth- and Sixteenth-century religious poetry, Juan Fernández de Heredia, Ausiàs March, *Confesión*, contrition.