

Para citar este artículo / To cite this article:

SOSA, Sara Rodrigues de (2020), «Referencias judaicas en las “cosas de amores” del *Cancionero general* de Hernando del Castillo», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 134-153. <https://doi.org/10.14198/rcim.2020.9.06>

REFERENCIAS JUDAICAS EN LAS «COSAS DE AMORES» DEL *CANCIONERO GENERAL* DE HERNANDO DEL CASTILLO

JEWISH REFERENCES IN «COSAS DE AMORES» OF *CANCIONERO GENERAL* BY HERNANDO DEL CASTILLO

Sara Rodrigues de Sousa

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa – Universidade Europeia

sararodsousa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4069-4118>

RESUMEN

La presencia de autores y temas judaicos y conversos en la literatura cancioneril peninsular de finales de la Edad Media ha despertado, en las últimas décadas, considerable atención entre los historiadores y entre los críticos literarios, permitiendo consolidar la idea de que la gran segregación geográfica y social que sufrieron los seguidores de la Tora en terreno peninsular no ha condenado el interés por los judíos y por los conversos en cuanto objeto discursivo o poético, ni en aquel entonces ni actualmente. Las antologías líricas tardo-medievales, muy específicamente, se consideran piezas fundamentales para profundizar el conocimiento de las relaciones entre judíos, conversos y cristianos. En el *Cancionero general*, de Hernando del Castillo, publicado en Valencia en 1511, la sección de burlas es el segmento que más ha llamado la atención de quienes dedican su investigación a la tópica antijudía en esta colectánea. En esta reflexión, nos proponemos realizar una descripción interpretativa y crítica de las posibilidades discursivas y expresivas que aparecen asociadas a dichas referencias fuera de dicha sección, en concreto, en tres composiciones amatorias de Jorge Manrique, del Comendador Diego Román y del Marqués de Astorga.

PALABRAS CLAVE: cancionero; *Cancionero general*; judíos; agudeza; amor cortés.



ABSTRACT

The presence of Jewish and convert authors and themes in the Iberian poetry of the late Middle Ages has drawn considerable attention among historians and literary critics in recent decades. This means that the great geographical and social segregation suffered by the followers of the Torah in Iberia has not affected the interest for the Jews and for the converts as discursive or poetic object. Late-medieval lyrical anthologies, very specifically, are considered fundamental pieces to gain insights into the relations between Jews, converts, and Christians. In Hernando del Castillo's *Cancionero general*, published in Valencia in 1511, the *burlas* section has attracted most of the attention of those who investigate the anti-Jewish topics in this *cancionero*. In this work, we intend to provide an interpretative and critical description of the discursive and expressive possibilities associated with this kind of references beyond that section, specifically in three amatory compositions by Jorge Manrique, Comendador Diego Román, and the Marquess of Astorga.

KEYWORDS: *cancionero*; *Cancionero general*; jews; *agudeza*; courtly love.

De la investigación más puramente historiográfica, cumple señalar el esfuerzo de identificación, recopilación e interpretación de datos para profundizar en el conocimiento de cómo vivían y cómo se relacionaban con el poder las comunidades judías en la Península. Por la complejidad de la situación política y administrativa de los reinos españoles en la segunda mitad del siglo xv, asumir estos retos implica atender a un largo conjunto de variables, como el momento y el lugar en los que se sitúa la figura o la comunidad enfocada, su estamento y grado de implantación social o sus reacciones a la imposición de la forma de religiosidad dominante, entre otras.¹

En el ámbito más específicamente cancioneril, sigue siendo posible documentar un crecimiento en los movimientos críticos que articulan la investigación sobre la evolución del fenómeno judaico y converso en la Península Ibérica con el análisis de los florilegios líricos tardo-medievales, considerándolos, en palabras de Perea Rodríguez, como «primary sources» para conocer la historia de los judíos y de los conversos (2015: 142). Desde los trabajos recopilados en la extensa lista bibliográfica con la que, en 2008, este mismo autor atestiguaba dicha tendencia,² mucho se ha hecho, como la creación, en 2013, de una sección de la revista *eHumanista* específicamente dedicada a esta problemática o la producción de artículos variables en su fundamento metodológico y en la amplitud del espectro desde el que se enfoca la temática judaica o conversa.

Considerado como representativo de la poesía producida bajo los Reyes Católicos, el *Cancionero general*, recopilado por Hernando del Castillo e impreso en Valencia en 1511, muestra una menor representatividad de los temas judíos y conversos que otras recopilaciones del reinado de Enrique IV, probablemente como

1 Por la amplitud y por la actualidad de la perspectiva adoptada, véanse, en este dominio, Fine et al. 2013 y Frago 2019.

2 En Perea Rodríguez (2008: 386-468), al que remitimos por su exhaustividad y rigor a pesar de tratarse, según su autor, del primer paso en un proyecto más grande, puede encontrarse una profusa recopilación bibliográfica sistemática y comentada de los trabajos que se produjeron entre 1998 y 2008 sobre el tema judíos y conversos desde 1350 hasta 1516, además de la identificación de estudios homólogos para los años que anteceden aquel período.

resultado de motivaciones políticas e ideológicas relacionadas con la necesidad de legitimación de los Trastámara, que se habrían traducido en un control de los círculos de producción escrita en general y literaria en particular (Perea Rodríguez 2011: 217), del que resultarían, entre otras manifestaciones, el desarrollo tácito de una poética conversa de alabanza a la Reina Isabel la Católica (Kaplan 1998).

Las vías de penetración de la crítica en el universo de las referencias judaicas en este florilegio se han concentrado en dos ejes principales: la investigación sobre los poetas cancioneriles conversos, su entorno, su poética y su formación (Avalle-Arce 1981, De Lope 1990, Perea Rodríguez 2011 y 2015) y el conocimiento de la tópica antijudaica en textos de naturaleza crítica, en particular desde el punto de vista de su léxico.³ En este dominio, la sección de «cosas de burlas» es el segmento que más ha llamado la atención de quienes se dedican a profundizar el conocimiento de las intervenciones de ofensa a los judíos. Campos Souto identificó una fuerte concentración de dichas menciones en esta sección, ilustrando una cantidad y una diversidad léxica que considera sorprendente —incluyendo, entre otras, referencias religiosas, económicas, profesionales, vestimentarias y alimentarias (con particular destaque para la explotación léxica de intención humorística de lo relacionado con la circuncisión)—, las cuales resultan potenciadas cuando se cruzan distintos campos semánticos y se generan enunciados polisémicos y desafiantes (Campos Souto 2006). Asimismo, Almeida Cabrejas demostró que es posible reconocer el recurso a la representación de prácticas alimentarias como fundamento acusatorio, tanto en el *Cancionero general* como en otros documentos (2014).

3 Las tendencias que hemos identificado coinciden con las aportaciones críticas que ha generado el *Cancionero geral* de Garcia de Resende, de 1516 (Dias 1990-1993). Así, véase Barbieri 2005 y 2008 sobre la invectiva antijudaica en el cancionero portugués. Sobre sus poetas conversos, deben mencionarse las más recientes aportaciones de Ana Tarrío, que consolidó las evidencias de la gran penetración de la cultura judía en círculos que afectan la producción cancioneril portuguesa y los círculos regios (2014), muy específicamente con el caso del poeta Fernão Brandão, elemento del círculo letrado de la corte manuelina, con un homónimo suyo, con quien se sitúa «en el seno de una vertiente heterodoxa del humanismo, en términos doctrinales y biográficos, en la cual parece haber confluído la vieja nobleza con cortesanos oriundos de familias judeoconversas» (2018: 143).

A pesar de la efectiva tendencia a remitir el tipo de referencias de las que aquí nos ocupamos hacia entornos discursivos epidícticos, de invectiva antijudaica, las páginas que siguen resultan de la identificación de elementos léxicos relativos a este universo fuera de la sección de burlas del *Cancionero general*, en concreto en el apartado que Hernando del Castillo consagra a varios autores, habitualmente reservado a temas de naturaleza amatoria, como él mismo explica en el segmento del Prólogo que dedica a la organización de su florilegio:

Luego en el principio puse las cosas de devoción y moralidad y continué a éstas las cosas de amores, diferenciando las unas y las otras por los títulos y nombres de sus auctores. Y también puse juntas a una parte todas las canciones. Los romances, asimismo, a otra. Las invenciones y letras de justadores, en otro capítulo. Y tras éstas, las glosas de motes, y luego los villancicos, y después las preguntas. Y por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa, con que concluye la obra, por que coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito (González Cuenca 2004, I: 191).

Las hallamos, en concreto, en tres composiciones de Jorge Manrique, del Comendador Diego Román y del Marqués de Astorga (11CG 197 | ID 6160,⁴ 11CG 237 | ID 0265, 11CG 239 | ID0109). Sin ninguna pretensión de exhaustividad y con este enfoque casuístico, estas páginas presentan una propuesta de acercamiento al uso de la tópica judaica ajeno a su entorno dominante, el del vituperio *ad hominem*, y una evaluación del potencial poético y expresivo de esta temática en la construcción del argumento amatorio en el florilegio poético más ilustrativo de la lírica cancioneril bajo los Reyes Católicos y, por ende, de tensiones políticas, sociales e ideológicas de reconocidas repercusiones históricas.

VOS MI DIOS POR MI TRISTURA (11CG 237 | ID 0265)

La referencia judaica más breve en estos tres textos se encuentra en la primera de las dos composiciones que Hernando del Castillo asigna, en esta sección

⁴ Los textos poéticos del *Cancionero general* se identificarán a través de una pareja de números separados por una barra: el que le atribuye González Cuenca en su edición (2004) y el que le asigna Brian Dutton en sus Índices (1991).

de su cancionero, a Diego Román, el único autor de este corpus que es de origen converso.⁵

Se trata de un texto de quince coplas de diez versos siguiendo el modelo rimático abaabcdccd, el cual registra 3370 ocurrencias en el corpus Dutton analizado por Gómez-Bravo (1998: 433), revelando la adaptación al modelo poético más cultivado en la totalidad de dicho corpus.⁶

Según la respectiva rubrica, que representa el entorno generador de la composición, este texto configura una reacción a unas palabras de su destinataria: «su amiga, porque le dixo que se fuesse para feo». Parte del texto poético consiste en la amplificación literal de la expresión «irse para feo», que, según González Cuenca, «es un modismo que indica rechazo» (2004, II: 320, n. 1). Al alternarse contrastadamente la alabanza de la destinataria anclada en procedimientos comunes en la producción cancioneril⁷ con coplas en las que el sujeto poético se presenta negativamente, el Comendador Román encuentra una solución discursiva sin paralelo en la producción lírica recogida por Hernando del Castillo⁸ y rara en las alabanzas cancioneriles (Sousa 2009: 268).

5 Aunque Joaquín González Cuenca lo identifica como posible (2004, II: 319, n. 1), tanto Dutton (1991: 430) como Perea Rodríguez (2015: 159) lo dan por sentado.

6 La elección de una forma poética regular pero no fija, como sería la canción o el villancico, también corresponde a la elección formal más común en el universo de las alabanzas de un corpus que recoge, además de textos de este cancionero, su congénere portugués y textos literarios de alabanza coetáneos redactados en francés (Sousa 2009: 273-275).

7 De hecho, desde el punto de vista de la alabanza, es posible identificar la adhesión casi sistemática a las tendencias del elogio amatorio poético: esencialmente abstracto, desprovisto de cualquier modelo organizativo y espejando la activación de los tópicos del origen divino de su hermosura, el elogio de sus cualidades físicas e interiores, de lo inefable y de los argumentos de la comparación relativa y de superioridad, de la comparación imposible y del *argumentum ex autoritate* basado formas espontáneas y no espontáneas de reconocimiento de valor (Sousa 2009: 278-293).

8 De hecho, en 11CG, el otro caso de coexistencia de un texto de censura con otro de alabanza es de Francisco Vaca y tiene como objetos Isabel la Católica y Antón de Montoro, que Vaca alaba y vitupera, respectivamente, contradiciendo y reescribiendo la conocida canción que el ropero cordobés había dirigido a la monarca (11CG122/2 | ID 6105). El elogio de la reina y la censura del poeta se encuentran, sin embargo, bien separados en esta composición, enmarcados por rubricas internas.

La mención a la condición de «judío» surge justo en el tercer verso de la primera copla de autocrítica, integrada en una sucesión de calificativos, que enumeran atributos del sujeto. Se encuentra, en concreto, entre los gentilicios «turco» y «guineo», cuya imposible asignación literal a la misma entidad validan la búsqueda de significado en otro nivel.

Yo soy un rústico feo,
un grossero, puro loro,
un turco, judío, guineo,
desdonado, sin arreo,
una figura de moro.
Fui yo nascido en las quiebras,
lleno de todo reproche;
fui criado entre culebras
y fui hecho en tiniebras,
muy más feo que la noche (vv. 21-30).

Considerando la explícita remisión para el aspecto físico en la expresión «figura de moro», presente en el último verso de la primera parte de esta copla, y la presencia del adjetivo «feo» en el primero y en el último verso de la misma estancia, podremos, pues, admitir que la alusión al judío remite hacia aspectos más puramente físicos, corporales o vestimentarios, opción, además, acorde con la lectura de «guineo» como «negro» propuesta por González Cuenca (2004, II: 321n). Según Cantera Montenegro, en la Edad Media,

El arte medieval codificó una imagen propia del judío, utilizando para ello determinados rasgos específicos: barba larga, patillas muy prolongadas a modo de tirabuzones, nariz prominente y ganchuda, y ciertos elementos de la indumentaria, como el capirote cónico cubriendo la cabeza y la rodela sobre el hombro derecho (1998: 19).

El aspecto físico vuelve, además, a invocarse a lo largo de las restantes cinco coplas que versan sobre el sujeto, mencionándose muy en concreto, y con particular insistencia, su «cara» (vv. 43, 62, 66, 103, 108), su «forma» (v. 46) y «figura» (vv. 64, 109) y comparándose con elementos asociados a una visión desagradable, como «espantajo de higuera» y «visión infernal» (vv. 69-70). La representación totalmente

abstracta de la destinataria y el enfoque más concreto del sujeto generan, así, un contraste, que profundiza la conexión de este texto al *antitheton*, puesto que influye no solo en la naturaleza axiológica que afecta el objeto representado, sino también en su estrategia de representación. Esta habilidad poética, que constituye «una de las principales raíces de la agudeza» (Casas Rigall 1995: 193), convive con otras formas de explotación de lo sutil. Nos referimos a la metáfora animal (vv. 58-6 y 110-111), a la *conciliatio*, a través de la cual atribuye a una palabra antes utilizada un sentido distinto, que permite convertir en favorable algo que no lo es originalmente (vv. 125-129) y a la acumulación de formas de oxímoron (vv. 115 y ss.).⁹

El entorno discursivo y la ausencia de cualquier otra mención al universo judaico en esta composición —pero documentable en el acervo poético que el *Cancionero general* representa y que incluso asigna a este autor en su sección de burlas—¹⁰ parece, así, confirmar el uso del adjetivo «judío» como representación metonímica de rasgos físicos desagradables. A raíz de este hecho quizás podamos admitir tanto la conciencia de la inadecuación poética de dicho vocabulario en un contexto poético amatorio —incluso en un texto cuya estructura representaba ya la suplantación de algunos límites— o, tal vez, la prudencia del sujeto —por su condición de converso— de no asignar su representación poética a prácticas, objetos o conceptos propios de un universo del que simbólicamente se había alejado. Sin merecer ningún tipo de

9 Véase Casas Rigall 1995 (76, n. 90; 148 y 208, n. 241).

10 En la reacción a la crítica que escribe Montoro a un trabajo poético suyo —magistralmente estudiada por Costa (2000: 41-48)—, Diego Román amplifica la condición de converso de su interlocutor utilizando vocabulario propio de dicha fe religiosa: «Bien sabréis decir “tebá”, / según vuestra fe decora, / que tratáis; / ítem más también “sabá”, / y adorar siempre la Tora / quando oráis. / Pariente de Benjamín, / hermano de don Santo, / y por fama / sabéis decir ‘gerubín’ / y jurar al Dio sin espanto / en el aljama» (11CG 895/2 | ID 3017, vv. 72-83). Además, con la extensa e irónica lista de tópicos literarios cuyo cultivo le recomienda, nos provee una riquísima muestra de las costumbres rituales de los judíos en la Península: «(...) / Trobar redonda mesilla. / Trobar olla que no quiebre. / Trobar nunca con anguilla / no mucho menos con liebre. / Trobar en ser carnicero / como la Ley ordenó. / Trobar en comer carnero / degollado cara al Dio, / qual vuestro padre comió. / (...)» (11CG 895 | ID 6766, vv. 195-203). Sobre los versos «Que si a Távara passáis vós serés apedreado por hebreo», que el Comendador Román dirige a Montoro en este texto, véase Ramos 2009.

amplificación, de inversión etnográfica o elocutiva, la presencia de esta metáfora religiosa heterodoxa extiende el abanico de posibilidades que contempla la extremidad en la que dice encontrarse este sujeto, que se dice «tan del todo desdonado» (v. 82), con relación a su destinataria y permite al poeta señalar su adhesión prudente a un programa axiológico que asociaba el judío a un dominio negativo sin adentrarse en más detalles.

ESPERANÇA MÍA, POR QUIEN (11CG 239 | ID 0109)

En su único texto en el *Cancionero general*, el Marqués de Astorga, Pedro Álvarez Osorio, utiliza un esquema métrico y rimático más complejo que el que elige Diego Román. En cada semiestrofa, articula dos bloques de tres rimas dispuestas de forma correlativa (abcabcdefdef) con un verso de pie quebrado al final de cada conjunto de tres versos; este modelo registra 677 ocurrencias en el corpus Dutton, donde lo cultivan autores como López de Estúñiga, Jorge Manrique y Juan de Mena (Gómez-Bravo 1998: 496-504).

El texto está formado por quince coplas de doce versos a lo largo de las cuales el sujeto poético se dirige a su amiga para pedirle que le otorgue su galardón. Para convencerla, se apoya, por una parte, en estructuras exhortativas. Se las dirige a la amada propiamente dicha: «señora, ten por bien / de me dar el gualardon / que te pido» (vv. 5-7). Pero también expresa su deseo de intervención por parte de figuraciones de fuerzas o principios propios de la lógica amatoria cortesana, como «dios de Amor», «justa piadad», «tanto dessear», «gran dolor» y «congoxa de amor». Por otra parte, el sujeto, que solo indirectamente se representa a lo largo de las seis primeras coplas, se convierte, entre las coplas VII y XIV, en el objeto discursivo privilegiado, sobre todo para amplificar el sufrimiento del que padece a manos de la indiferencia de su amiga. Sobresalen, en este contexto, las construcciones que promueven el acercamiento de contrarios, como algunos *antitheton*, figuras de repetición que confieren destaque a un concepto, como poliptoto, pero también figuras de *translatio*, que en ocasiones se apoyan en una *similitudo*:

Yo soy tal como el doliente
a quien la dolencia estrecha
se le alarga,
que lo malo le es placiente
y lo que más le aprovecha
más le amarga.
Es mi vida una morada
donde biven los tormentos,
cuya puerta
a mis bienes es cerrada,
a mis tristes pensamientos
muy abierta (vv. 85-96).

En la primera mitad de esta copla, el sujeto poético se compara directamente a un hombre enfermo, cuya condición analiza con recurso a vocablos que pertenecen al mismo dominio léxico, opción de la que resulta el refuerzo del entorno temático elegido («doliente», «dolencia»), o a vocablos que poseen entre ellos una relación antonímica, generando una figuración, en el dominio comparado, de la situación paradójal que el sujeto dice estar viviendo («estrecha», «alarga»). En cambio, se nota una gradación hacia algo más concreto en la segunda mitad de la estrofa, que acoge una analogía arquitectónica —también común en esta tradición poética (Casas Rigall 1995: 79)—, la cual, en el marco de la tradición poética cancioneril, conlleva la representación de la humildad del sujeto, que compara su vida, no con templos, palacios o incluso la «Torre de omenaje fuerte» (v. 49) a la que asocia a su amiga, sino con una simple «morada» (v. 91), cuyo ámbito conceptual amplifica con la mención a una «puerta» (v. 93), elemento concreto cuyo estado de cerramiento o de apertura hacia el bien y el mal, respectivamente, metaforiza la propia predisposición del sujeto hacia la felicidad y la tristeza.

La siguiente copla glosa el tema del miedo que en él infunde su amiga, introducido desde el primer verso:

Mas con la sobra del miedo
la mi lengua tornarí
medio muda

no haré poco si puedo
recontar la pena mía,
que es sin dubda.
Ante ti el seso mío
siente tantos alborozos
de turbado
como quando va el judío
por el monte de Toroços
al mercado (vv. 97-108).

En la primera mitad de la copla, el sujeto, representándose con recurso a una sinécdoque, en concreto a través de la mención a su «lengua», se presenta como víctima de un temor, que presenta como capaz de silenciarlo. Por ende, la realización de su proyecto poético sobre su sufrimiento («recontar la pena mía») no deja de configurarse como una discreta hazaña, un poco disminuida por el recurso a la litotes.

El ejercicio de *similitudo* que ocurre a continuación, aunque también bajo el signo del tópico miedo de la amada y del reconocimiento de su superioridad por parte del sujeto, se revela particularmente sorprendente en el marco de la producción amatoria cancioneril, puesto que promueve el acercamiento entre el sujeto poético y el judío a pretexto de la expresión del miedo. Según Weiner, en un artículo sobre la fortuna literaria de la expresión «el judío que va por el Monte de Torozos», cuya primera ocurrencia atribuye justo al Marqués de Astorga,

[e]stos versos comunican el miedo que con razón este comerciante judío sentiría caminando por este páramo despoblado solo, expuesto a los asaltos y a la intemperir. En fin de cuentas él llevaba dinero y mercancía al mercado. Y volvía a casa con dinero, buena rapiña para los buitres que le esperaban (2012: 475).

Mientras que en la composición del comendador Román la mención al judío aparece como metonimia de un rasgo físico, en el caso bajo análisis, los seguidores de esta fe religiosa representan el miedo, que la sección de burlas de este mismo cancionero enfatiza y manipula, asociándolo más directamente a la cobardía, uno de los rasgos del carácter que más comúnmente se asigna al judío (Campos Souto 2006: 285).

En el marco del acercamiento del sujeto lírico al judío y en la línea de la representación del sujeto bajo el concepto de la *humilitas*, huelga decir, sin embargo, que el sujeto no establece una comparación directa entre él mismo y el judío. Los objetos efectivamente comparados son los sobresaltos que prueba su alma —o sea, una doble metonimia del propio sujeto— con los que afectan al judío en una situación específica: cuando va a un lugar público en Toroços. Según Roger Boase, este topónimo constituye «a reference to the Montes Torozos between Valladolid and the region of Tierra de Campos, not very far from Astorga. This was a place where highway robbery was common, judging by the fact that the phrase “Los montes de Torozos” was synonymous with “peligros de ladrones”» (Boase 1998: 121, n. 12). Estaba, además, cerca de Benavente, donde vivía María Pimentel, la prometida de Astorga, hecho que lleva el mismo autor a considerar que este poema podía haberle sido dirigido (Boase 1998: 121, n. 12). Por otra parte, es conocida la conexión histórica de la comarca de Valladolid con la Pragmática de 1412, que Comella define como «un claro intento de abolir la existencia legal de los hebreos en Castilla» (2004: 52), tal y como su relación con relevantes comunidades judías a las que se asocian los nombres de distintos poetas cancioneriles, como Pedro de Cartagena y Juan Poeta (Perea Rodríguez 2015: 152 y 160); según Boase, además, el propio Marqués de Astorga tenía ahí una gran casa, donde el joven rey Felipe I de Castilla se hospedó en julio de 1506 (1998: 111).

Estamos, pues, ante una solución discursiva eufemística, que produce un acercamiento sorprendente y expresivamente relevante entre dos objetos, de los que, a la vez, se aleja, desde el punto de vista del contenido. En un texto de carácter amatorio que concilia una cantidad y una diversidad poco habitual de vocablos que designan lo concreto, relacionados con el cuerpo, con la escritura y con la arquitectura,¹¹ la mención al judío que, es cierto, contribuye a dicha diversidad, se complementa con

11 Para atenernos solo a la primera categoría identificada, véase la mención, además del corazón (v. 53), a los oídos de la amiga (v. 17), la referencia al corazón (v. 2) a las entrañas (vv. 65, 122), a la lengua (vv. 98, 145) y a la mano (v. 151) del sujeto.

notaciones temporales y geográficas precisas que, textualmente, no dejan de restringir a la especificidad de la circunstancia la pertinencia de dicha comparación.

MI TEMOR HA SIDO TAL (11CG 197 | ID 6160)

En la última composición que consideraremos, atribuida a Jorge Manrique, el miedo constituye también el punto de anclaje en la temática judaica. Está formada por dos coplas castellanas con una estructura rimática y métrica bastante utilizada en los poemas del corpus Dutton que Gómez-Bravo consideró en su repertorio (abbacddc), reproducido en 719 estrofas (1998: 316-324), y que Domínguez Caparrós identifica como una de las disposiciones más frecuentes en la poesía española (2000: 209). La posible autonomía de cada una de estas coplas ha sido largamente discutida, por la existencia de una rúbrica antes de la segunda copla, que reza «No son más». Por considerarse aparentemente extraña al contexto discursivo, este epígrafe interno ha tenido un papel no despreciable en este debate, así como la fuerte concentración de cada una de las dos coplas en distintos principios compositivos y temáticos.¹²

Al contrario de lo que ocurría en las composiciones anteriores, en este caso las referencias directas al universo judaico se concentran totalmente en la primera copla y son variadas. La primera ocurrencia se sitúa en el primer dístico, representando el resultado de un verbo de transformación.

Mi temor ha sido tal
que me ha tornado judío;
por esto el esfuerzo mío
manda que traiga señal (vv. 1-4).

Tal y como sucedía en el texto del Marqués de Astorga, también aquí la mención al miedo se acompaña de un indicador de cantidad. En concreto, es una locución consecutiva lo que permite que se asigne a dicha condición la idea de exceso

12 Sobre la historia editorial de este texto de Manrique, en concreto, sobre la oscilación entre la interpretación de sus dos coplas como dos proyectos poéticos independientes o como parte de la misma composición, como considera González Cuenca (2004), véase Herrera Vázquez (2009: 813).

y a éste la responsabilidad por una consecuencia ocurrida sobre el sujeto poético. Reducido, sintácticamente, en los dos primeros versos, a la función de complemento directo, este sujeto enunciativo se plantea como una entidad pasiva, que, en el pasado, sufrió una transformación de forma involuntaria. Su conversión en judío se configura textualmente como un punto de llegada que resultó de la intensificación de una situación sobre la cual lo único que se da a saber al lector es su subordinación al miedo.

La orientación narrativa del primer dístico y la representación del carácter pasivo del sujeto lírico se profundizan en el segundo: «por esto el esfuerzo mío / manda que traiga señal». Encabezado por una estructura conclusiva que articula su contenido con el cambio anterior, usa el presente de indicativo para caracterizar su estado actual, en concreto el uso de una «señal», vocablo que la mención cercana al judío permite asociar al signo distintivo con el que los seguidores del judaísmo debían identificarse, según la *Pragmática* antes mencionada.

El tercer dístico, por su parte, representa, por primera vez, un acercamiento cualitativo del sujeto hacia dicha religión, la cual predica negándole el derecho al adjetivo de calidad, con recurso a la litotes.¹³ Esta percepción, además, es lo que determina la asunción de una voluntad que expresa abiertamente en el último dístico, lugar donde se representa discursivamente por primera vez a la destinataria:

Pues viendo cuán poco gano
biviendo en ley que no es buena,
osándoos dezir mi pena
me quiero tornar christiano (vv. 5-8).

A pesar de su fuerte concentración discursiva, esta estrofa evidencia una clara progresión en la representación del sujeto, al que van asignándose estructuras discursivas reveladoras de una gradual adquisición de autonomía: desde objeto de un proceso de transformación («me ha tornado»), pasando por sujeto de observación

13 Según Casas Rigall, la litotes posee una carga de agudeza mínima, puesto que «supone el grado mínimo de distorsión entre el enunciado literal y su contenido explícito» (1995: 42).

«viendo»), hasta asumirse como agente volitivo de una acción sobre él mismo («me quiero»). El hecho de que su evolución encuentre paralelo en la representación de un recorrido espiritual que pasa por la conversión, por el desarrollo del espíritu crítico con relación a ese credo y luego con su decisión de cristianizarse permite reconocer que a esta estructura subyace la asignación de una valoración axiológica negativa al judaísmo, correspondiente a algo del que el sujeto acaba queriendo liberarse.

La relación entre esta religión y la cobardía, metaforizada en el primer dístico, contrasta, además, con los vocablos que, en idéntica posición, marcan, en el último dístico, su adhesión al cristianismo, asociada al coraje que el verbo «osar» implica y al uso del discurso, de la palabra, mecanismo y condición de reconversión a un estado que implica también una forma de superación: «osándoos dezir mi pena / me quiero tornar christiano». Retrospectivamente, se puede afirmar que este posicionamiento implica la asociación del temor y del judaísmo al silencio, tal y como habíamos observado en el texto del Marqués de Astorga.

Asimismo, la copla final se presenta como testigo de la osadía del sujeto y como posibilidad de cumplimiento de un deseo de reconversión. En ella se puede documentar la expresión del amor lírico según principios estéticos propios de la poética cortesana, apoyados en exhibiciones de virtuosismo poético que contrastan fuertemente con la sobriedad narrativa y analítica que manifiesta la primera copla. En ese sentido, este texto no deja también de proponer una doble asociación: entre el discurso organizado y apoyado en formas de subordinación que racionaliza la fe religiosa y la exhibición de agudeza poética puesta al servicio de la expresión del amor con la que éste pretende conquistar el derecho a la reconversión.

Por otra parte, María Morrás sugiere que la palabra «señal» que se emplea en el cuarto verso podría también representar «una señal que delata su amor por una dama, algo que estaba prohibido en el código cortés» (2003: 179, n. 4). Considerando esta lectura, quizás podamos, además, argumentar que la primera copla provee una representación del temor del amador con relación a un posible acercamiento hacia su

amada; en tal contexto, los vocablos «judío» y «cristiano» figurarían como metonimias de alejamiento y de acercamiento: por su temor de comunicarle su amor, el sujeto se lo habría silenciado, reduciéndolo a algo discreto; probando la ineficacia de dicho abordaje («ley que no es buena»), habría intentado cambiar de estrategia. La copla siguiente constituiría, también aquí, el medio de ingreso en la nueva condición.

La posible *ambiguitas* de la palabra «señal» provee, pues, una lectura más que atestigua el potencial poético de las referencias judaicas en este texto.

CONCLUSIONES

Producidas por autores distintos, las tres composiciones cancioneriles que hemos identificado poseen en común la integración de referencias judaicas en un contexto temático amoroso, lo que las diferencia de otras creaciones poéticas reunidas por Hernando del Castillo. Sin embargo, al usar modelos rimáticos y métricos que integran la lista de los diez más cultivados en el corpus no portugués recopilado por Dutton, estos textos parecen revelar un esfuerzo de adecuación a la poética dominante. Desde el punto de vista poético, el análisis de estos ejercicios discursivos reveló, asimismo, que la utilización de vocablos que remiten al universo judaico se aplica a la caracterización del propio sujeto poético y se encuentra integrada en la dinámica textual, sin concederle el grado de amplificación léxica que recibe en el apartado de burlas.

Usándose invariablemente como representación de rasgos negativos —físicos o de carácter—, el empleo de este recurso discursivo se ancla a la vez en la hipérbole y en la metonimia, así como en otras figuras no naturalmente asociadas a la más pura expresión de la agudeza, como la comparación, la enumeración o el eufemismo, que permite adscribir a circunstancias muy específicas la articulación del sujeto poético a dicha condición.

Si estos casos confirman la posibilidad de acomodación de las referencias judaicas a la materia amorosa, aportándole matices de la actualidad política y social de aquel entonces, el análisis de su uso revela su anclaje en procedimientos discursivos

menos exuberantes, lejanos de la complejidad que define la agudeza cancioneril. Usadas como expresión posible de varios tipos de imperfecciones de un sujeto «tan del todo desdonado», como reza el verso del Comendador Román, estas expresiones hacen lucir las extremadas cualidades de su amada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALMEIDA CABREJAS, Belén (2014), «Elementos cotidianos posiblemente usados para caracterizar a presuntos judaizantes en textos literarios y no literarios de los siglos xv y xvi», en *Cincuentenario de la AIH*, ed. Rocío Barros, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 217-228.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1981), «Más sobre Pedro de Cartagena, Converso y Poeta Del *Cancionero General*», *Modern Language Studies*, 11/2, pp. 70-82.
- BARBIERI, MARIO (2005), «Hacia un estudio del tema judío y converso en el *Cancionero Geral* de Garcia de Resende», en *Actas del x Congr s Internacional de l'Associaci  Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanarro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valencana, pp. 355-363.
- BARBIERI, Mario (2008), *Judeus e crist os-novos nel Cancioneiro Geral di Garcia de Resende*, Adriatica.
- BOASE, Roger (1998), «The Identity of Two Poets: the Marquis of Astorga (c.1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan Deyermond, *PMHRS*, 11, London, Queen Mary, pp. 105-132.
- CAMPOS SOUTO, María Begoña (2006), «Algunas notas sobre el léxico empleado en las composiciones contra judíos en la sección de burlas del *Cancionero General* de 1511», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. Vicenç Beltran y Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 279-289.
- CANTERA MONTENEGRO, Enrique (1998), «La imagen del judío en la España medieval», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, H. Medieval*, 11, pp. 11-38.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y Retórica en la Poesía Amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- COMELLA, Beatriz (2004), *La Inquisición Española*, Madrid, Ediciones RIALP, S. A.
- COSTA, Matithelma (2000), «La Contienda poética entre Juan de Valladolid, el Comendador Román y Antón de Montoro», *Cahiers de Linguistique hispanique médiévale*, 23, pp. 27-50.
- DE LOPE Monique (1990), «Sur un d bat poétique entre Antón de Montoro et le Commandeur Roman», en * crire a la fin du moyen- ge, le pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Provence, Universit , pp. 253-267.
- DIAS, Aida Fernanda (1990-1993), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Os Textos*, Lisboa, IN-CM, 4 vols.

- DUTTON, Brian (ed.) (1991), *El Cancionero del Siglo xv (c.1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. VII, Índices.
- FINE, Ruth, et al. (ed.) (2013), *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos xvi –xvii)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- FRAGO, Juan Antonio (2019), «Judíos, conversos y judeoespañol. Apuntes históricos», *Boletín de Filología*, 54/1, pp. 153-202.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M. (1998), *Repertorio Métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*, Alcalá de Henares-Madrid, Universidad de Alcalá.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Editorial Castalia, 4 vols.
- HERRERA VAZQUEZ, Manuel (2009), «Las rúbricas del *Cancionero general*: problemas de interpretación y atribución», en *Medievalismo en Extremadura: Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, coord. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 805-816.
- KAPLAN, Gregory B. (1998), «In Search of Salvation: The Deification of Isabela la Católica in Converso Poetry», *Hispanic Review*, 66/3, pp. 289-308.
- MORRÁS, María (ed.) (2003), *Poesía de Jorge Manrique*, Madrid, Editorial Castalia.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2008), «Minorías en la España de los Trastámara (II): judíos y conversos», *eHumanista*, 10, pp. 353-468.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2011), «Quebrantar la jura de mis abuelos: Los conversos en los cancioneros castellanos del tardío medievo (1454-1504)», *La Corónica* 40/1, pp. 183-225.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2015), «“Ese rastro de confeso”: Converso Poets and Topics in Medieval and Early Modern Spanish *Cancioneros*», en *Las obras de Burlas del Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Áñez, Publications of eHumanista, Santa Bárbara, University of California. pp. 141-185.
- RAMOS, Rafael (2009), «“Que si a Távara passáis vós serés apedreado por hebreo”: una nota a la poesía del Comendador Román», *Hispanic Research Journal*, 10/3, pp. 193-205.
- SÁNCHEZ TARRÍO, Ana María (2014), «Burlas hebraicas e verdades latinas. Álvaro de Brito Pestana e as Lamentações de Jeremias», en *O livro e as interações culturais judaico-cristãs em Portugal no final da Idade Média*, org. Luís Urbano Afonso y Paulo Mendes Pinto, Lisboa, ARTIS – Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 217-234.

- SÁNCHEZ TARRÍO, Ana María (2018), «Fernão Brandão, *Cancioneiro Geral*, Barcarrota: (com)versos y enigmas», en *Arte poética e cortesanía – O Cancioneiro Geral revisitado*. coord. Ana Maria Machado *et al.*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 141-156.
- SOUSA, Sara Rodrigues de (2009), *Modelos sem modelo: o louvor na literatura de corte peninsular e francesa no final da Idade Média*, Lisboa, Universidade de Lisboa [dissertação de doutoramento]. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/3504> [consulta: 05/06/2019].
- WEINER, Jack (2012), «El judío que va por el Monte de Torozos: génesis y estela», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, 3, Siglo de Oro (prosa y poesía), ed. Patrizia Botta y María Luísa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, pp. 473-477.