

Para citar este artículo / To cite this article:

TOSAR, Javier (2020), «Estudio y edición del poema “Poderoso dominable” (ID 6787) de Juan Alfonso de Baena», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 154-208. <https://doi.org/10.14198/rcim.2020.9.07>

ESTUDIO Y EDICIÓN DEL POEMA «PODEROSO DOMINABLE» (ID 6787) DE JUAN ALFONSO DE BAENA

STUDY AND EDITION OF JUAN ALFONSO DE BAENA'S POEM «PODEROSO DOMINABLE» (ID 6787)

Javier Tosar

Universidade da Coruña

javiertosarlopez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1935-5261>

Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto FFI2016-78302-P (MINECO/FEDER, UE), integrado en el grupo de investigación *Hispania* (G-000208) de la *Universidade da Coruña*, reconocido como Grupo de Potencial Crecimiento y merecedor de una ayuda de consolidación de la *Xunta de Galicia* (ED431B 2019/28).

RESUMEN

El poema «Poderoso dominable» (ID 6787) de Juan Alfonso de Baena se basa en una contienda entre Juan Agraz y Juan Marmolejo desarrollada en dos intercambios: comienza con el decir «Acordado avemos nós» (ID 1863), en el que Agraz abre la retahíla de pullas hacia su oponente, y se prolonga en la *tensó* «Mala nueva de la tierra» (ID 1865), también iniciada por él, en la que escuchamos en estrofas alternas las voces de ambos. La incorporación de la pieza de Baena a esta serie burlesca, de la que también forma parte otro texto monológico de Agraz infamando a Marmolejo, resulta fundamental: no solo evidencia la conexión literaria y vital del autor con estos poetas, coetáneos suyos, sino que permite afrontar con garantías la edición del poema «Poderoso dominable», que adquiere pleno sentido en el conjunto.

PALABRAS CLAVE: Juan Alfonso de Baena; Juan Agraz; Juan Marmolejo; relaciones literarias; poesía satírica; serie poética.



ABSTRACT

Juan Alfonso de Baena's poem «Poderoso dominable» (ID 6787) is based on a dispute between Juan Agraz and Juan Marmolejo that developed in a two-stage exchange. It begins with the *decir* «Acordado avemos nós» (ID 1863), in which Agraz gives free rein to offensive comments about his opponent, and continues with the *tenso* «Mala nueva de la tierra» (ID 1865), also initiated by him, in which we can hear the voices of both poets in alternate stanzas. The inclusion of Baena's poem in this satirical group of texts is absolutely essential: not only does it evince a clear literary and life connection with these poets, two of his contemporaries, but also guarantees an accurate edition of «Poderoso dominable», which can only be understood as part of a whole.

KEYWORDS: Juan Alfonso de Baena; Juan Agraz; Juan Marmolejo; literary relationships; satirical poetry; poetic series.

En una sustancial aportación, Alan Deyermond destacaba la importancia de las relaciones literarias en la poesía cuatrocentista y, a partir de ellas, trataba de establecer una taxonomía de los textos que tienen su origen en este fenómeno distinguiendo 19 categorías, si bien anticipaba ya la existencia de posibles contradicciones dada la dificultad de esa clasificación (2005: 73). Lo cierto es que, en lo que toca a la obra de Juan Alfonso de Baena, esas relaciones son elemento esencial, ya que, por un lado, explican toda su actividad literaria conocida y, por otro, nos acercan al momento de gestación o difusión de su poesía y a la de aquellos con quienes compartió intercambios poéticos a comienzos del siglo xv; en este sentido, el texto objeto de estudio es un claro ejemplo de esa poesía de circunstancias nacida al calor del contacto entre versificadores, de la que puede extraerse relevante información sobre la conexión de Baena con otros escritores y, de manera especial, sobre el entorno vital y profesional en que se movieron. Pero, además, en este caso resulta imprescindible imbricar «Poderoso dominable» (ID 6787) con otros poemas con los que, según veremos, conforma una especie de ciclo poético:¹ ello no solo redunda en su mejor comprensión y en la del resto de las piezas, sino que se hace necesario para proceder a la edición del texto, pues sobre Baena, que con su creación cierra el conjunto, pesan las otras producciones.

La rúbrica que introduce la versión de «Poderoso dominable» en la sección de obras de burlas del *Cancionero general* (11CG), inequívocamente atribuye la pieza a Juan Alfonso, anticipa el propósito que lo mueve a componerla y permite entrever los vínculos existentes entre este y los dos vates mencionados: *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz, por Juan Alfonso de Vaena*. En realidad, el epígrafe conecta ID 6787 con otras composiciones de Marmolejo y Agraz, con las que, como pretendo demostrar, conforma una auténtica serie; en la tabla que sigue completo la información sobre los textos implicados en ella diferenciando, además, dos fases o momentos: la primera, de carácter dialógico, comprende dos cruces de versos entre

1 Me valgo de las convenciones establecidas por Brian Dutton (1990-1991) para referirme tanto a los poemas como a las fuentes que los contienen.

Agraz y Marmolejo, composiciones distintas en cuanto a la forma (un decir y una *tenso*) pero muy similares en lo que atañe al fondo;² en la segunda fase se encuadran dos poemas monológicos, uno de Agraz y otro de Baena, estrechamente relacionados entre ellos a la par que con los anteriores diálogos (el de Agraz emparentado desde el punto de vista textual con uno de los asaltos dialógicos previos).³

FASE I	
Génesis de la contienda	SA10b-217-218 (117 ^{r-v})
ID 1863 «Acordado avemos nós»	
Rec-ID 1863 «Acordado avemos nós» (Agraz)	
Rép-ID 1864 «Más que torondo de piñas» (Marmolejo)	
Continuación en forma de <i>tenso</i>	SA10b-219-225 (117 ^v)
ID 1865a «Mala nueva de la tierra» (Agraz)	
ID 1866 «Juan Agraz, pues abre y çierra» (Marmolejo)	
ID 1867 «A puertas de un bodegón» (Agraz)	
ID 1868 «Por confeso baratón» (Marmolejo)	
ID 1869 «Un ramo por estandarte» (Agraz)	
ID 1870 «Si puñadas se reparte» (Marmolejo)	
ID 1871 «Munchos bienes son vendidos» (Agraz)	
FASE II	
Secuela 1	11CG-1025 (232 ^{r-v}) / 14*JA-1 (1 ^r)
ID 1865b «Mala nueva de la tierra»	
Circulación de las participaciones de Agraz exentas de las de Marmolejo	
Secuela 2	11CG-1026 (232 ^v -233 ^v) / 14*JA-2 (1 ^v -4 ^r)
ID 6787 «Poderoso dominable»	
<i>Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena</i>	

2 Integro bajo un mismo íncipit —que corresponde a la estrofa que abre el diálogo— las intervenciones de los dos poetas en cada intercambio, pues han de ser consideradas como partes de una misma unidad textual. En el primer caso aplico el número ID 1863 a la unidad, en la que, siguiendo las convenciones empleadas por Chas Aguión (2000), diferencio la recuesta (Rec-ID 1863) y la réplica (Rép-ID 864) de acuerdo con el papel que desempeñan en el diálogo.

3 De hecho, el íncipit de la *tenso* es el mismo que el del decir monológico de Agraz; para no crear confusión, los he diferenciado incorporando una letra tras el número ID.

Lo cierto es que entendemos mejor la postura adoptada por Juan Alfonso en ID 6787 leyendo antes el poema que antecede en 11CG y 14*JA, aunque nuestra comprensión se enriquece notablemente si, además, tenemos en cuenta los diálogos entre Marmolejo y Agraz localizados en SA10b.⁴ Ello me lleva a concluir que todo el conjunto constituye una serie, una extensa contienda burlesca que, leída al completo, cobra pleno sentido y, según veremos, permite incluso conjeturar sobre su posible origen y desarrollo.⁵ Ahora bien, la secuencia textual que he establecido no se documenta, como tal, en ningún testimonio, ya que las composiciones que la conforman se reparten en distintas fuentes cancioneriles: los diálogos entre Agraz y Marmolejo (ID 1863 e ID 1865a), que pueden ser entendidos como dos asaltos sucesivos de un mismo combate dialógico, se conservan únicamente en SA10b, en donde se copian seguidos en el orden señalado, si bien, tras ellos, es posible que figurasen los otros dos poemas monológicos (ID 1685b e ID 1867), por cuanto el segundo de los intercambios (ID 1865a), interrumpido de modo brusco por falta de folios, constituye el cierre de SA10b, cancionero que, quizás, haya perdido además de varias coplas de la *tensó*, otros materiales, entre los cuales podrían hallarse ID 1685b e ID 1867;⁶ por su parte, los poemas a una sola voz de Agraz y Baena se transcriben seguidos, seguramente no por casualidad en 11CG y en un pliego poético impreso, 14*JA (1512-1515).⁷ Castillo no selecciona ninguna otra pieza de Juan Alfonso de

4 Ya Dutton identifica el poema de Baena como ID 6787 R 1865, poniéndolo en relación con el monólogo de Agraz.

5 Como he anticipado, la edición del texto de Baena, objetivo principal de este trabajo, exige acercarse a estos autores con los que comparte su producción, así como a los demás poemas de la serie y a las vicisitudes de su transmisión textual. Por esta razón, condenso aquí la información ya avanzada en alguna publicación anterior (Tosar 2013).

6 Apoya esta sospecha el hecho de que uno de los testimonios de ID 6787 parece remontar a una fuente que contenía, al menos, la *tensó* y el decir ID 1865b, cuestión en la que aquí no puedo extenderme.

7 Dutton, además de identificar el texto de Baena con el número ID 6787, le asigna la letra R (respuesta), que lo liga a ID 1865. Por su parte, González Cuenca los edita bajo un único número, el 924 (distinguiendo 924/1 y 924/2) y numera conjuntamente los versos de ambos (2004, III: 574-588). Con todo, según veremos a continuación, los textos conservan cierta autonomía, como prueba el hecho de que en fuentes impresas posteriores se prescindía de ID 6787 (véase la nota siguiente).

Baena y de Juan Agraz, al igual que ocurre en 14*JA, lo que indica que, al menos para él, fueron poetas representativos de un tipo de poesía (la satírica) muy del gusto de aquel momento, si bien ambas composiciones acabarían desapareciendo en ediciones posteriores del cancionero.⁸

Como ya indiqué en otro lugar, Juan Agraz da inicio al diálogo que abre la serie descalificando gravemente a Marmolejo con ID 1863, un decir poliestrofico (3x9) de carácter injurioso que, a primera vista, parece presentar cierta anomalía en el esquema de rimas, pues la última copla no sigue el patrón de las dos primeras; no obstante, Marmolejo, a la manera de las *ajudas* del *Cancioneiro Geral*, remata el texto de su contrincante con Rép-ID 1864 (1x9):⁹ se trata de una estrofa en la que replica con un ataque a Agraz y en la que repite la misma combinación de rimas (con idénticos consonantes) de la última copla de Rec-ID 1863.¹⁰ Los insultos entre ambos, lejos de cesar, semejan intensificarse al convertirse la disputa en un vivo debate interestrófico en el que las voces de los contendientes alternan con igual intervalo; es nuevamente Agraz el primero en tomar la palabra con ID 1865a.¹¹

Este enfrentamiento poético debió de gozar de éxito en su tiempo y las estrofas con que Agraz participa en la *tenso*, desgajadas de las de Marmolejo, dieron lugar a un texto con un sentido diferente que conoció una larga pervivencia, siendo incluido en fuentes quinientistas (11CG y 14*JA); contamos con algún otro ejemplo de esta especie

8 En 14CG todavía figura ID 1865b, pero no el texto de Baena; el monólogo de Agraz se incluye, además, en el *Cancionero de obras de burlas* de 1519 (190B), publicación exenta de esa sección del *Cancionero general* (Rodríguez-Moñino 1958: 8-41) que tampoco recoge ID 6787.

9 Sigue la pauta de un buen número de piezas de 16RE en las que esta modalidad poética se practica en composiciones de tema amoroso pero también, como en este caso, en algunas de tipo satírico (Marques Antunes 2012: 51 y 2018).

10 La intervención de Marmolejo parece un poema monoestrófico, mas considerando la relación temática y formal que mantiene con las estrofas en boca de Agraz, he entendido las aportaciones de ambos interlocutores como una unidad, un intercambio a dos voces en el que estas no alternan con igual intervalo.

11 El hecho de que este íncipit sea idéntico al del otro poema de Agraz, textualmente cercano pero de significado distinto, me ha decidido a añadir *a* o *b* tras el número ID de Dutton para diferenciarlos.

de reconversión de diálogo en monólogo por supresión de una de las voces:¹² en este caso, y quizás en algún otro, no me parece imposible que, pese a que solo podemos suponerlo, uno de los interlocutores (Agraz en esta ocasión) se hubiese proclamado ganador del debate —tal vez incluso mediando sentencia de un juez— y ello hubiese determinado que sus intervenciones en el intercambio, debidamente adaptadas en un nuevo poema, se constituyesen en una composición diferente con vida propia.¹³ Cualquiera que haya sido el proceso que llevó de ID 1865a a ID 1865b, cabe considerar que esta pieza, según he indicado conservada solo en fuentes impresas, es una secuela de los diálogos anteriores en la que solo escuchamos la voz de Agraz agrediendo verbalmente a Marmolejo;¹⁴ ID 1865b pudo, a su vez, ser el detonante para que Juan Alfonso de Baena, presumiblemente conocedor de la trifulca poética entre ambos, decidiese tomar partido por Marmolejo para darle *reparo y satisfacción*.¹⁵

A la peculiar transmisión textual de esta serie, que particulariza a todos sus miembros y, por tanto, también a ID 6787, ha de sumarse la singularidad métrica de este último; a saber: la estrofa de base utilizada es la doble sextilla de pie quebrado,

12 Tal sucede con una canción con forma de *tensó* entre Padilla y Sarnés recogida en SA7 (ID 0577 «Los que siguides la vía»): las estrofas puestas en boca del primero, separadas de las de Sarnés, conocieron un proceso de difusión semejante al visto para ID 1865b, de Agraz, pues conformaron un texto monológico independiente (Martínez García 2017: 246-247, 289-290 y 434-437).

13 Recientemente Chas Aguión se refiere a las sentencias en los debates, de las que a veces tenemos constancia por alguna alusión aunque no hayan llegado hasta nosotros, pues tan solo ha pervivido la de Álvaro de Cañizares (2017a: 47-56). De ser así, cobraría más sentido el *Reparo y satisfacción* de Baena, que cabría entender como una suerte de reclamación o queja ante la posible sentencia.

14 Hecho del que, en su momento, ya dio cuenta Cummins (1965: 12) quien cree que quizás Castillo no incorporó la *tensó* porque no dispuso de ella. Con todo, como afirma Rodado Ruiz, «parece más probable que Castillo usara un modelo que ya contenía las coplas sin respuestas y copiadas de manera continua» (2014: 821).

15 No es esta, por otra parte, la única ocasión en que el cordobés participa en algún juego poético en el que algún autor «toma la voz» por otro, como puede entreverse en la rúbrica de ID 1507 «Johán Alfonso de Baena», composición de García de Vinuesa incluida en la sección de PN1 destinada a Baena: *Este dezir fizo e ordenó Juan García de Vinuesa, oficial de Juan García de Soria, despensero del rey nuestro señor, el qual fizo como a manera de pregunta e reqüesta contra Juan Alfonso de Baena y tomando la voz de Alfonso Álvarez de Villasandino* (Chas Aguión 2017b: 57-70).

si bien cada una de las 23 que conforman la pieza ofrece trece versos en lugar de los doce esperados, es decir, cuenta con un verso de aumento que otorga cierta rareza al modelo (Navarro Tomás 1995: 136).¹⁶ Además, en estas coplas de pie quebrado, los tercetillos se tejen según el esquema *aab:bba-aac:caa*, combinación que tan solo se repite en cuatro textos de otros tantos autores (Gómez-Bravo (1998: 510).¹⁷ Y es que, como ya sugirió en su día Le Gentil, este estrofismo nunca alcanzó gran éxito en la poesía peninsular, pues apenas se encuentran algunos ejemplos en el *Cancionero de Baena*, siendo aún más raro después de 1450 (1949-1952, II: 101). En realidad, ID 6787 sigue el modelo compositivo del discor, empleado sobre todo durante el siglo XIV y desaparecido tempranamente en el XV; su construcción se basa en la repetición de patrones métrico-rítmicos a lo largo de la copla, que por lo tanto muestra una sustancial uniformidad o simetría (Proia 2019: 49-51). Según la estudiosa italiana, «otra constante es la presencia [...] de secuencias formadas por un dístico [como en este caso] o un trístico monorrímo seguido por un verso de rima distinta, del tipo *aab* o *aaab*» (Proia 2019: 49-51).¹⁸

La cronología del modelo estrófico elegido por Baena denota la antigüedad del texto, hecho que entronca con la trayectoria vital del autor y permite, por tanto, avanzar una posible fecha de composición: Juan Alfonso, fallecido antes de 1435 —entre fines de 1432 y septiembre de 1435 (Nieto Cumplido 1982: 32)—, no incluyó

16 Tan solo en la quinta estrofa, sin duda por problemas en la transmisión, encontramos doce versos.

17 Se trata de ID 3625 «Pora tiempo quiatoso», de Carlos de Viana; ID 3624 «Excelente virtuoso», de Diego de Castro; ID 6131 «A quien basta el conocer», de Pedro Torrella; y, por último, ID 1848 «Como natural deseo», de Peña. Existen otros ejemplos de doble sextilla y verso de aumento, pero el esquema de rimas difiere del nuestro, como ocurre en los textos de Villasandino ID 1334 «Álvaro, señor non vistes» e ID 1354 «Oy somos non somos cras». A estos se une ID 0273 «Alta reina esclarecida», de fray Íñigo de Mendoza, pieza no recogida por Gómez Bravo en su *Repertorio*.

18 También ocurre así en algunas composiciones de autores presentes en SA7, cancionero en el que «la voz discor no se aplica ya a ninguna composición» y, a diferencia de sus antecesores provenzales y gallego-portugueses, los textos castellanos presentan isoformismo en todas las estrofas; así ocurre en ID 2665 «Ya non se nada que diga», de Pedro de la Caltraviesa, poema en el que «no hay desacuerdo entre las estrofas», es decir, todas ofrecen el mismo esquema métrico (Tato 2013: 81-82).

ID 6787 —como tampoco los demás poemas de la serie— en su cancionero, para el cual parece haber recolectado materiales hasta 1426 (Tato 2018: 28); de todo ello cabe deducir que la franja cronológica para la confección de este conjunto textual ha de situarse después de 1426 y antes de 1435;¹⁹ la secuela de Baena, posiblemente compuesta en último lugar, es el elemento que sirve de cierre y en ella el tema es Juan Agraz (Deyermond 2005: 73), a quien Juan Alfonso localiza en distintas zonas de Sevilla —*Cal de la Mar* (v. 118), *Plazentines* (v. 120) o el puente de Triana (vv. 93-94)—, ciudad de origen de los Marmolejo (Tosar: 2014: 449-450).

Un rápido análisis de la forma y el fondo de ID 6787 —y de los datos que de su composición pueden extraerse— revela la importante presencia de la Sevilla de principios del siglo xv en la pieza; y lo cierto es que los tres autores en ella implicados residieron en algún momento allí. Marmolejo, con fuerte arraigo en la capital hispalense, había heredado en el siglo anterior las casas familiares en la calle de la Mar, cercana a la de Placentines, ambas sitas en la collación o parroquia de Santa María (Sánchez Saus 2009: 180); tampoco era ajeno al puente de Triana, el más antiguo de Sevilla, que servía de entrada a quienes venían del Aljarafe, una zona dedicada al cultivo del aceite y el vino entre otros productos (Ladero Quesada 1989: 71-75) y en la que se hallaba buena parte de las posesiones de aquel.²⁰ Baena, por su parte, con la mención de esos topónimos nos presenta a un fugitivo Agraz que escapa, con dificultad, por lugares familiares al infamado Marmolejo, con lo cual demuestra conocer bien a este autor, posiblemente porque mientras fue vecino de Sevilla (Caíño 2018: 14) habría tenido trato cercano con él.²¹ También Agraz pudo haber residido en esa capital andaluza o, al menos, haber pasado en ella temporadas: hacia ello puede apuntar, además del

19 De ser anterior a ese momento, sería más difícil explicar por qué Baena dejó fuera de PN1 estas piezas.

20 Más adelante ahondo en algunas de estas localizaciones, citadas explícitamente en el poema.

21 Además de los datos extraídos hasta ahora, que sirven para establecer la relación entre los tres vates, el texto de Baena contiene alusiones recurrentes a motivos ya utilizados por Marmolejo en sus diálogos con Agraz, así como en ID 1865b: su condición de converso, la de cornudo o las numerosas palizas que recibe... Retomo estos motivos, asunto central de ID 6787, más adelante.

conocimiento que muestra de las circunstancias vitales de Marmolejo, en el que ahora no puedo detenerme, el servicio que prestó a la casa de Niebla, en concreto a Enrique de Guzmán (Tosar 2019: 1273-1274).²²

Ahora bien, la ambientación sevillana de ID 6787 no necesariamente implica que el texto hubiese nacido en esa ciudad; de hecho, cuando Baena se dirige al rey, recuerda que a él le «besan pies y manos» los musulmanes (vv. 4-6) y, dado que estamos en el reinado de Juan II, hemos de pensar que esa afirmación se justifica situando la composición de la pieza tras la batalla de la Higuera (1431), quizás durante las celebraciones posteriores; y es que, en ese contexto, el elogio del monarca cobra pleno sentido. En concreto, podría inscribirse en alguno de los festejos documentados tras la contienda mencionada: ya en el que tuvo lugar en Córdoba, ya en el de Toledo. Aun cuando el segundo, acaecido entre el 27 de agosto y el 3 de septiembre, fue muy sonado, pues constituyó una «apoteosis ceremonial» (Nieto Soria 1993: 132), Córdoba, ciudad no muy alejada de Sevilla, puede ser una opción más conveniente; y es que, por una lado, allí residió Baena y allí se localizan otros autores relacionados con Juan Agraz, como Mena y Montoro y, por otro, en la recepción, que tuvo lugar el 20 de julio, estuvo presente el pendón de Sevilla en el real, adonde llegó acompañado de 1000 jinetes y 5000 o 6000 peones, entre los cuales quizás se hallarían Agraz y el denostado Marmolejo: el propio Juan II salió a recibir a ese contingente y hubo solemnidad «e otras muchas alegrías» (Sánchez Saus 1987: 397), tal vez, entre ellas, una reunión cortesana presidida por el rey en la que no faltaría la poesía, de la que los textos de Agraz y Baena podrían ser buena muestra. Es posible, pues, que Juan Alfonso compusiese ID 6787 después de julio de 1431, lo cual permitiría también explicar por qué Baena no incluyó en PN1 esta pieza suya —posiblemente la escribió cuando ya había concluido la compilación de su antología—.

22 Con detalle trato de la relación entre Agraz y Marmolejo en el estudio y edición de la obra de ambos, objeto de mi tesis de doctorado.

Considerando el arranque del poema («Poderoso dominable... / señor, plégaos que hable», vv. 1 y 7), es posible, además, suponer que Juan Alfonso solicitase licencia al rey para contrarrestar el ataque de Juan Agraz contra Marmolejo; y es que, como afirma Chas Aguión, sobre cualquier otro, «el rey Juan II de Castilla es al que [Baena] acude en más ocasiones en busca de sentencia» (2017b: 63). Ciertamente es que, más que una sentencia, el poeta da curso a una solicitud para vituperar a Agraz públicamente, mas no por ello ha de descartarse el papel del monarca, cuya presencia hemos de suponer, como autoridad y juez en una querrela entre poetas.

Baena desempeña con dureza su labor como contrincante de Agraz y para ello se vale de la religión como arma, en un momento en que las costumbres antisemitas, comunes en la mayor parte del territorio cristiano, habían sido reguladas en el Ordenamiento de Valladolid de 1405 y en las Leyes de Ayllón de 1412:²³ se impuso, así, la reclusión de judíos y mudéjares en barrios apartados, la prohibición de practicar ciertos oficios y la obligación de llevar señales.²⁴ Lo cierto es que, a lo largo del poema Baena incide en la condición de converso judaizante de Agraz a través de tópicos que caracterizan a los integrantes de este grupo social: desde las «berças con tocino» que ingiere «para parecer a cristiano» (vv. 147 y 149) y la caracterización de su vida como *mezquina* y «de rapina» (vv. 274-275), hasta la afirmación contundente de su afiliación religiosa, pues «En la Ley Vieja adora / qu'és la Tora» (vv. 65-66) o su identificación bajo «el signo del gato» (v. 81), término que significa 'judío' (Dutton & González Cuenca

23 Aun cuando «apenas tuvieron efectos prácticos en la Corona de Castilla», las medidas que entonces se establecieron serían confirmadas en la Sentencia Arbitral de Medina del Campo en 1465 y, finalmente, en las Cortes de Toledo de 1480 (Montes Romero-Camacho 2004: 241).

24 El distintivo con que los judíos marcaban su ropa, denominado rodela o roela, comenzó siendo amarillo, según se estableció en las Cortes de Palencia de 1313, si bien en el Ordenamiento mencionado esta debía ser de color rojo, una «una señal de paño bermejo en la parte delantera del hombro derecho» (Monsalvo Antón 1988: 184). A finales de la centuria un aspa sustituiría a la rodela como marca de humillación pública: según la *Crónica de los Reyes Católicos*, a muchos judíos les «fué dado por penitencia que todos los días de su vida andoviesen señalados con grandes cruces coloradas, puestas sobre sus ropas de vestir en los pechos y en las espaldas» (Carriazo 1943: 336); y es que la circunstancia referida en la crónica coincide con la puesta en marcha de normas y castigos tras el establecimiento de la Inquisición en Castilla, que tuvo lugar en Sevilla en 1478.

1993: 784) y también ‘converso’, pues ya desde tiempos de Enrique III se atribuía esta acepción al sustantivo (Márquez Villanueva 1960: 54).²⁵ Pero Juan Alfonso llega, incluso, a adscribir al poeta al grupo «de la seta abominable» (v. 5) mencionada al principio del poema y, de este modo, lo equipara a los musulmanes como enemigo de la fe, por lo que no duda en hacerlo merecedor de una muerte que no le han dado los cruzados: «Él, que no es castigado / por cruzado / lleguémoslo a la fin» (vv. 111-112). Posiblemente, esta referencia a la cruzada guarde relación con la batalla de la Higuera y la celebración de la victoria de Juan II, reunión cortesana en la que la pieza de Baena encajaría con el contexto histórico y lúdico a un tiempo.

Esta presentación de Agraz como converso judaizante cuya bajeza es equiparable a la de los peores adversarios de la cristiandad, los sarracenos, explica el hilo conductor de todo el poema: las vejaciones y palizas de que es objeto.²⁶ Y son merecidas, según justifica Juan Alfonso, pues «su mal es incurable» (v. 12): por eso «nunca está su cara en paz» (v. 39), aparece «tantas veces golpeado» (v. 62), recibe «guchilladas» (v. 75), «De todos es aborrido / y escopido» (vv. 88-89)... Lo cierto es que el campo semántico de la paliza al que recurre Baena es casi inagotable, pero el cordobés aumenta la dimensión burlesca del apaleado Agraz al hacerlo acreedor de golpes y maltrato en cualquier localidad en la que se encuentre: en Úbeda y Baeza intuimos que así ha sucedido una vez cuando el portavoz poético exclama «¡A él todos, que es marrano!» (v. 156); a las puertas de Madrid «diéronle cinquenta palos» (v. 173);²⁷ y, sobre todo, en algunas zonas de Sevilla, como la Cal de la Mar (v. 118), la de Plazentines (v. 120) o el Corral de San Bernardo (v. 289).

25 La referencia es clara a partir Fernán Álvarez Gato, tesorero y miembro del Consejo del Rey sobre el año 1392, que habría abandonado el judaísmo en esta misma década junto a otros correligionarios. Para más información sobre el apellido que también portará su nieto, el conocido poeta Juan Álvarez Gato, y los orígenes judíos de la familia, ha de consultarse el trabajo de Márquez Villanueva.

26 Retomado ahora por Baena, es un tema recurrente en las pullas que Marmolejo le dirige en Rép-ID 1864 «Acordado avemos nós» y en buena parte de sus intervenciones en ID 1865a «Mala nueva de la tierra».

27 Juan Alfonso sitúa estas palizas en lugares en donde quizás Agraz haya estado en algún momento,

La referencia concreta al callejero sevillano no es arbitraria; antes bien, Baena demuestra conocer la ciudad y a los Marmolejo, que tenían su residencia allí desde hacía tiempo, como ocurre con el padre del poeta en el siglo XIV, el veinticuatro Alonso Fernández de Marmolejo (Collantes de Terán 1993: s.v. *García de Vinuesa*) y luego el propio Juan Marmolejo en la siguiente centuria. Posiblemente por ello Juan Alfonso hace huir a Agraz por esas calles, en las que «no hallaba lugar / do se pudiesse encerrar» (vv. 129-130) y librar de sus perseguidores, pues los Marmolejo, miembros de un importante linaje local, eran propietarios de varias casas en la zona ya desde el siglo XIV.

Cualquiera que fuese el lugar de la sepultura de Agraz, este y los demás versos que componen el cabo de la composición (vv. 287-299) de nuevo lo tildan de judaizante, pues, como tal, ha de enterrarse en los cementerios habilitados para los judíos. Baena culmina, así, sus pullas contra Agraz de modo contundente, proclamando que no solo se verá afectado en vida por golpes y palizas bien merecidos, por la fama de converso, «gran traidor, / rebovedor, / muy perversa criatura», sino que estas tachas servirán de epitafio en su tumba y recordarán el tipo de persona despreciable que en ella yace, etiqueta que perdurará en el tiempo tras su muerte.

Por lo que se refiere a la edición del texto, comienzo por consignar las fuentes quinientistas que transmiten la pieza: el bien conocido 11CG, sobre el que no me extenderé, y un pliego poético de cuatro hojas al que Dutton otorgó la sigla 14*JA. Este último se custodia en la Bibliothèque Nationale de France y, pese a que carece de indicaciones tipográficas, los especialistas consideran que fue impreso en Burgos por Fadrique de Basilea c. 1512-1515 (Martín Abad 2001: 78, n. 6; Fernández Valladares 2005, I: 456-457, n. 65; Askins-Infantes 2014: 17).²⁸

aunque no disponemos de noticias biográficas sobre ello.

28 Para 11CG me sirvo de la digitalización disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general--0/html/> [consulta: 12/06/18], así como de distintas ediciones: la facsímil de Rodríguez-Moñino (1958), la transcripción de Dutton (1990-1991, V: 117-538) y la edición crítica de González Cuenca (2004, III: 578-588). Para 14*JA empleo la digitalización accesible en el portal de la Bibliothèque Nationale de France (BNF): <http://gallica.bnf.fr/>

No existen diferencias significativas entre las dos versiones del poema; no obstante, tomo 11CG como texto base por dos razones fundamentales:²⁹ es fuente algo más antigua que el pliego y algunas de sus lecciones se antojan mejores que las ofrecidas por 14*JA.³⁰ Así, comenzando por la rúbrica, mientras la de 11CG precisa los tres vértices del triángulo implicados en el poema (*Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena*), declarando al baenense autor de los versos —atribución que se confirma en el v. 14 del poema con la automención del nombre del escritor—, 14*JA obvia la referencia a Baena y simplemente anuncia *Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz*, de modo que se percibe la responsabilidad de Juan Alfonso; no obstante, en contrapartida, allí se aporta información de interés ajena a 11CG, pues se ofrece un breve resumen de ID 1865a: *Aquí comiençan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo qu'el dicho Marmolejo era aficionado al vino, le daba nuevas como el vino en el año presente era caro. El otro le responde satisfaziéndole y diziendo asimismo de sus tachas, nombre y costumbres, etc.* Ahora bien, no hay rastro de ID 1865a en el interior del impreso, en donde solo figuran ID 1865b e ID 6787; hemos de suponer, no obstante, que la *tensó* en algún momento precedió a las dos secuelas incluidas en 14*JA. Al tiempo, y a la vista de que en 11CG no se hace ninguna referencia al contenido de ID 1865a, podemos concluir que la fuente de 14*JA no fue 11CG.³¹

fr/ark:/12148/bpt6k853420k.r=Aqu%C3%AD%20comien%C3%A7an%20unas%20coplas%20de%20Juan%20Agraz?rk=21459;2 [consulta: 12/07/2018], la transcripción de Dutton (1990-1991, VI: 234-235) y la bibliografía consignada más arriba. He recurrido, además, a algunas ediciones modernas de ID 6787: Dutton y González Cuenca (1993: 782-788), González Cuenca (2004: 578-588) y Caíño Carballo (2018: 357-377).

29 Consigno el cambio de folio en esta fuente valiéndome de los corchetes cuadrados.

30 Pese a ello, gracias al control de 14*JA, es posible enmendar algún error de 11CG, como sucede con *supuso* en el v. 9, que no hace sentido y ha de ser reemplazado por el *se puso* del pliego poético.

31 Es posible que el pliego se nutriese de un modelo distinto, que contenía el diálogo interestrúfico (y quizás incluso también ID 1863); sin embargo, en 14*JA se habría transcrito mecánicamente el título inicial pese a prescindir de la *tensó* en el interior. Tampoco puede descartarse que los materiales de los que bebía 14*JA presentasen lagunas y estuviesen ya deturpados.

Con todo, según he indicado, no hay grandes diferencias entre las versiones de los dos impresos quinientistas; es más, cabe pensar que ambos testimonios remonten a un mismo arquetipo hoy perdido: hacia ello apunta el hecho de que los dos omiten el mismo verso en la quinta estrofa, error que no parece imputable a Baena, preocupado siempre por su arte.³² A esto se une el hecho de que algunas voces parecen haber sido modernizadas en 14*JA: es el caso de *guchilladas* (v. 74), transcrita *cochilladas* en el pliego, o *quixadas* (v. 256), para la que este ofrece *quexadas*.

Antes del poema, cuyos versos numero de cinco en cinco sin contar con las rúbricas, hago referencia a las ediciones existentes, indispensables a la hora de abordar esta, y a la métrica. En la transcripción de los textos opto por respetar fielmente la lengua que refleja el testimonio tomado como base, de modo que recojo los usos gráficos de la época que contaban con pertinencia fonológica (en el orden de las sibilantes, por ejemplo, o la conservación de la distinción –b-/v-), pero también mantengo algunos otros habituales en la escritura del momento (conservo *qu* en términos como *quanto* o *quando*, o el uso que se hace de *h*). No obstante, dado que no pretendo ofrecer una edición paleográfica, introduzco algunas regularizaciones: empleo *u* e *i* para los valores vocálicos y *j*, *y*, *v* para los consonánticos (solo mantengo *y* como vocal en las confluencias vocálicas en que aún hoy se conserva, como *muy*); desarrollo la tilde de nasalidad siguiendo el uso moderno; simplifico las consonantes dobles en posición inicial o cuando son fonológicamente irrelevantes; segmentó las palabras de acuerdo al uso actual, separando mediante apóstrofo los conglomerados (*d'aquí*) y empleando el punto volado para los pronombres enclíticos con apócope

32 Podría añadirse que en los vv. 55 y 260 los dos testimonios plantean el mismo problema en cuanto al cómputo silábico, anomalías que, quizás, no figurasen en el original de Juan Alfonso, y que, por otra parte, pueden solventarse con facilidad: en el v. 55 hay una hipometría que es posible corregir mediante la sustitución de *soffar*, forma solo documentada en este poema, por *sofpear*; en el v. 260 las dos versiones incurrían en hipermetría, que soluciono reemplazando *en el* por la contracción *nel*, no infrecuente en la primera mitad del siglo XV, pero menos común a comienzos de la siguiente centuria, lo que habría causado el error.

(*que·l*); en el uso de mayúsculas y minúsculas, de acentos y puntuación me atengo a las normas de la Real Academia.

A pie de texto figura el apartado de notas, en el que introduzco algunas explicaciones que guardan relación con la lengua, el estilo, la métrica o la significación del texto;³³ también reservo este lugar para justificar las enmiendas que introduzco (apenas en los casos en que el sentido, la sintaxis o la métrica así lo requieren) y valorar las soluciones propuestas por otros editores. Cierra la edición el aparato crítico, en el que doy cuenta de los errores y de aquellas variantes que resultan significativas; en una sección distinta, dejo constancia de las lecturas divergentes de otros editores que se han ocupado de las fuentes en que se copia ID 6787.³⁴

33 Ha sido necesario recurrir a distintos diccionarios, cuyas abreviaturas consigno entre corchetes al final de la entrada en la sección dedicada a la bibliografía citada.

34 Obvio, sin embargo, aquellas que considero poco relevantes.

ID 6787 «Poderoso dominable»

Testimonios: 11CG-1026 (232^v-233^v), 14*JA-2 (1^v-4^r). Texto base: 11CG.

Ediciones: Dutton & González Cuenca (1993: 782-788), González Cuenca (2004, III: 578-588) y Caíño (2018: 357-377).

Métrica: 23x13; a8, a4, b8, b8, b4, a8, a8, a4, c8, c8, c4, a8, a8. Rimas: **a:** -able, -ena, -az, -ad, -es, -ora, -entes, -ente, -ado, -ar, -ete, -ano, -uras, -id, -allo, -ega, -on, -icio, -etes, -il, -udo, -ina, -ura; **b:** -anos, -ias, -igos, -ente, -illos, -ir, -ato, -illa, -ego, -ines, -essa, -ino, -uno, -alos, -ezca, -ello, -año, -ados, -ada, -issa/isa, -ene, -ata, -ardo; **c:** -agro, -or, -es, -erso, -ado, -adas, -ido, -illo, -in, -ejas, -aldas, -eça, -an, -antos, -esta, -eres, -alle, -erra, -ena, -adas, -abo, -eis, -or (Gómez-Bravo, 1998: nn. 2165-1...46).

*Reparo y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alonso de Vaena*³⁵

I
Poderoso, dominable,³⁶
venerable,

35 *Reparo:* ‘compensación por una falta cometida o daño causado, desagravio’ (DCR: s.v. *reparar*). Esta acepción del término da sentido a la intención del texto de Baena, pues, como indica la rúbrica, su finalidad es desagraviar a Marmolejo por los insultos que Agraz profiere a lo largo de la *tensó* (ID 1865a), en las estrofas de la secuela (ID 1865b) y, en mi opinión, también por lo dicho en ID 1863. Aun cuando este parece ser el único *reparo* que rubrica un texto cuatrocentista —ausente del índice *Títulos de poemas* de Dutton—, el sustantivo con este significado se documenta en otras piezas, como prueba este verso de Francisco Carroz Pardo: «y quien de la ofensa *reparo* no espera» (v. 19 de ID 6686 «Mirando las cosas del grande universo»); o estos debidos a Gómez Manrique: «Et sea el su nascimiento / *reparo* de todos daños» (vv. 28-29 de ID 0410 «Alto rey, muy poderoso»). *Satisfacción:* de *satisfacer*, verbo con significado análogo al que da origen a *reparo*, pues, como en la actualidad, significa ‘deshacer un agravio u ofensa’ (DLE: s.v.).

36 Los tres adjetivos (vv. 1-2) abren una larga perífrasis (vv. 1-6) que, según veremos, se aplica a Juan II, a quien Juan Alfonso vuelve a apelar mediante el vocativo *señor* (v. 7). Además de intensificar el elogio a través de la acumulación de adjetivos yuxtapuestos, el autor recurre al comparativo «rey mejor en los cristianos», secuencia en la que la preposición equivale a ‘entre’, pues es el mejor monarca entre todos los cristianos; con la oración de relativo precisa que a él rinden también vasallaje los musulmanes, redondeando, así, esta suerte de *superlatio*. *Dominable:* ‘el que es digno de gobernar’ (DCR: s.v. *señor*) o ‘el que es digno de ser señor’ (González Cuenca 2004, III: 578). Caíño, además, explica la formación de este adjetivo deverbal y aclara que Baena recurre a este procedimiento por cuestión de rima (2018: 366). De hecho, Juan Alfonso vuelve a hacer uso de en *dañable* (v. 8). *Los paganos de la seta abominable:* perífrasis para referirse a los musulmanes (Campos Souto 2006: 285 y 288) o ‘islamismo’ (González Cuenca 2004, III: 578). En el *Cancionero de Baena* otros textos identifican también el islam con una secta, como, por ejemplo, se percibe en ID 1247 «García, amigo, ninguno te espante»: a partir de la información de la rúbrica (*Esta pregunta que fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino contra García Ferrandes de Gerena quando se tornó moro*), la interpretación de los vv. 28-29 de la composición («cando a ley muy santa trocaste / por una seyta do falso engañosso») no ofrece dudas.

rey mejor en los christianos,
a quien besan pies y manos
5 los paganos
de la seta abominable:
señor, plégaos que hable³⁷
del dañable³⁸
que se puso nombre agro;³⁹
10 no lo ayáis a milagro
si anda magro,⁴⁰
pues su mal es incurable⁴¹
con tormento razonable.

37 *Plégaos*: ‘tened a bien’ (González Cuenca 2004, III: 578) o ‘plázcaos, agrádeos’, forma del subjuntivo de *placer*, del latín PLACEAT, variante arcaica común en los textos medievales (Caíño 2018: 366).

38 Comienza aquí una de las varias perífrasis del poema para designar a Agraz, un recurso frecuente en la poesía amorosa, especialmente en la más antigua (Casas Rigall 1995: 39-42), que el baenense utiliza casi siempre para caracterizar negativamente a aquel; la eficacia del procedimiento es aquí más destacable, en tanto el personaje aún no ha sido mencionado. Entiendo el adjetivo *dañable* como ‘condenable’ (González Cuenca 2004, III: 578) o incluso ‘merecedor de daño’ (Caíño 2018: 367), sobre todo tras leer el poema completo (véase *dominable*, v. 1).

39 *Se puso*: opto por la lección de 14*JA pues, además de dar sentido al verso, el verbo *suponer*, al que pertenece la forma *supuso* que ofrece 11CG, no se registra hasta el siglo XVI (DCECH: s.v. *poner*; para *supuso* véase CORDE: s.v.). *Agro*: ‘agrijo’ (González Cuenca 2004, III: 578), en el sentido de ‘desagradable, áspero, desabrido, hablando de la actitud o del carácter’ (Alonso 1986: s.v.). Está claro que Baena juega con el significado del adjetivo calificativo y el patronímico del poeta (Juan Agraz) (Caíño 2018: 367).

40 *Magro*: ‘delgado o enflaquecido’ (González Cuenca 2004, III: 578). Estamos ante una anfibología, procedimiento recurrente en el poema, pues al significado recto de *magro* posiblemente haya que añadir el de ‘carne desprovista de grasa o sebo’ (DCECH: s.v.): el baenense lanzaría así una pulla contra Agraz por su condición de converso. Y es que una de las características que comparten falsos conversos y judíos es que, para cocinar los alimentos, no utilizan grasa animal sino aceite. Así, la interpretación del pasaje (vv. 10-12) podría ser «no creáis que se trata de un milagro si lo veis delgado (sin grasa), pues su mal (su condición de converso) es incurable». La combinación de los elementos *agro* y *magro*, se tome su significado en sentido recto u oblicuo, no es nueva: en el *Libro de buen amor* leemos «vino a mí mucha dueña, de mucho ayuno *magra* / con muchos paternostres e con oración *agra*» (Joset 1990: 561; cursiva mía).

41 *Mal*: ‘enfermedad’ (González Cuenca 2004, III: 578). El sustantivo no se aplica a la pasión amorosa, como es habitual en la poesía cuatrocentista, sino a la condición de converso de Agraz, mal para el que no existe remedio, pues no tiene cura. Además, esta enfermedad produce tormento, afirmación con la que, en mi opinión, es posible que el poeta anticipe el gran sufrimiento que vemos padecer a Agraz en el texto a causa de su pésimo comportamiento; así se comprende mejor el adjetivo *razonable* que modifica a *tormento*, pues percibimos que este es merecido (Caíño 2018: 367).

II

- Juan Alfonso de Vaena,⁴²
15 que cercena⁴³
las muy altas poesías,⁴⁴
no se paga de porfías⁴⁵
tanto frías
retratando vida ajena.
20 Si algún loco condena,⁴⁶

42 Juan Alfonso se refiere a sí mismo en tercera persona para distanciarse, pues va a tratar de su faceta de creador literario; es algo que hace en otros poemas, como al describirse «Baena, persona chiquilla» (ID 1483 «Señores discretos a grant maravilla», v. 29) o cuando pide «despachat al de Baena» a Ferrant López de Saldaña (ID 1586 «Esta noche sobre çena», v. 4).

43 *Cercena*: ‘lima, arregla’ a partir de ‘podar’ y ‘cortar la barba’ (DCECH: s.v. *cercenar*). El autor alude a su capacidad y pericia como poeta que perfecciona las «muy altas poesías» (v. 16); para ello se vale de un verbo que emplea en otras ocasiones con este mismo significado, como en «con esta mi lengua que taja y çerçena» (ID 1581 «Señor generoso e grant condestable», v. 45), o en «pues mi lengua es barrena / que çerçena / quanto falla, segunt vedes» (ID 1508 «Pues mi lengua es barrena», vv. 1-3).

44 El empleo de este adjetivo es muy frecuente en el corpus de la poesía dialogada de Baena para referirse a su propia producción (Caíño 2018: 367).

45 *Paga*: ‘satisface, contenta’ (DCECH: s.v. *apagar*) o ‘le gustan’ (González Cuenca 2004, III: 579). *Porfías*: ‘discusiones, debates’, como se usa en el *Libro de buen amor* (Joset 1990: 102-103). Con el adjetivo *frías*, ‘sin gracia ni agudeza’ (DCECH: s.v. *frío*), posiblemente, además de al asunto que va a ocupar al poeta (una vida ajena), haga referencia al texto de Agraz contra Marmolejo (ID 1865b), en el que, como se indica en el v. 9, en buena medida se retrata la vida de este. Ahora bien, considero muy posible que, al tiempo que califica de «fría porfía» esa actividad, Baena esté jactándose de que, en cambio, sus pullas a nadie dejan indiferente. En este sentido, ha de recordarse que el ingenio que los trovadores mostraban en este tipo de poesía complace incluso a Santillana, según nos deja entrever en su *Prohemio e carta* al referirse a Ferrán Manuel de Lando: allí, tras ensalzar la competencia literaria de este y recordar las canciones en loor de la Virgen, añade: «fizo asimismo algunas inectivas contra Alfonso Álvarez de diversas materias y bien hordenadas» (Kerkhof y Gómez Moreno 2003: 658).

46 Se trata de un pasaje oscuro para el que, sin tener una solución clara, propongo la siguiente interpretación: en los versos 14-18 Baena se vanagloria de que su pluma resulta demasiado valiosa para ser empleada fríamente (sin gracia), por lo que ahora explica que, cuando él condena a un loco como maldiciente trovador (ha de referirse a Agraz, a quien en el v. 42 aplica el mismo adjetivo en el sintagma «traidor maldiziente»), su ataque tiene consecuencias, pues al loco le hacen comer y cenar con dolor y mal sabor, y vivir penando («bevir en pena»); con ello muestra también no tener compasión hacia Agraz. Es posible poner en boca de ese Baena del que Juan Alfonso habla en tercera persona la secuencia «maldiziente trovador», como dando paso a la sentencia pronunciada; ello, al tiempo que subrayaría el distanciamiento perseguido con el uso de la tercera persona, provocaría un efecto cómico, sobre todo pensando en una posible actualización del texto llevada a cabo por el propio autor. Lo cierto

de la vena,⁴⁷
«maldiziente trovador»,⁴⁸
hazelle han, con gran dolor⁴⁹
y mal sabor,
25 comer la yantar y cena⁵⁰
y después bevir en pena.

III
Dígolo por el rapaz⁵¹
de Juan Agraz
—provado por los testigos—,⁵²
30 que haze de los amigos
enemigos:
¡bien segura la su faz!⁵³

es que, de esta manera, se salvaría la anomalía sintáctica del sintagma, que precisaría, tal como lo entiendo —en función de complemento predicativo de *condena*—, de algún nexos introductor (*como*, *por*) que causaría hipermetría.

47 *De la vena*: locución adverbial que debemos tomar en el sentido de ‘súbitamente, caprichosamente’ (DCECH: s.v. *vena*); es decir, el loco se deja llevar por un impulso o acceso de locura, lo cual puede permitarnos acercar la expresión «loco de la vena» a la actual «loco de remate». Caíño propone entender *vena* como ‘numen poético o facilidad para componer versos’ (2018: 367), acepción que también cabe en el contexto, pues se aplica a un poeta.

48 *Maldiziente*: como en épocas posteriores, ‘el murmurador, que dice mal de todos’ (DA: s.v. *maldiciente*).

49 *Hazelle han*: ‘hacerle han’, forma analítica de futuro del verbo *hacer* (Caíño 2018: 368). En otras ocasiones, Agraz utiliza la variante que encontramos en 14*JA (*hazell’an*), como sucede en el v. 36 de ID 1865a, en el que se lee *mandall’an*.

50 *Comer la yantar e cena*: podría tratarse de una variante del refrán «el que espera mano ajena, mal comer y peor cena», mediante el que Juan Alfonso expresaría su deseo de sufrimientos para Agraz por ser trovador maldiciente (Dutton & González Cuenca 1993: 782; Caíño 2018: 368).

51 *Rapaz*: estamos de nuevo ante un equívoco, pues el poeta juega con dos significados de esta voz, que quiere decir ‘lacayo, criado, escuderillo’, acepciones con sentido fuertemente despectivo durante la Edad Media (DCECH: s.v.), pero también ‘ratero, depredador’ (González Cuenca 2004, III: 579), es decir, ‘el que tiene inclinación o está envenado por el robo, hurto o rapiña’ (Caíño 2018: 368). En mi opinión, Baena, ya anciano, tilda a Agraz, bastante más joven, de ‘escuderillo’, pero también ladronzuelo, insulto que vuelve a dedicarle cuando nos presenta la *rapina* (v. 274) como su *modus vivendi*.

52 Me valgo de los guiones porque Juan Alfonso, al desacreditar a Agraz, no se contenta con su palabra: con este inciso refuerza lo que dice aduciendo, que es verdad probada.

53 *Bien segura la su faz*: ‘bien asegura su cara’. Ha de tomarse *segura* no como adjetivo, sino como forma verbal de *segurar*, que, a partir del siglo XIV, deja paso a la solución que acabó triunfando,

No lo tovo por solaz
el sarmentaz⁵⁴
35 que le plantan cada mes⁵⁵
a la larga y al través⁵⁶
y al revés,
recotín y recotaz:⁵⁷
¡nunca está su cara en paz!⁵⁸

asegurar (DCECH: s.v. *cura*); no obstante, son bastantes los ejemplos de *segurar* que registra el CORDE después del XIV (s.v.). El sujeto, elíptico, es Juan Agraz y «la su faz» es el objeto directo, por lo que hemos de entender la secuencia de modo irónico y de ahí que opte por la exclamación: la mala actitud de Agraz no asegura su cara; antes bien, la pone en peligro. González Cuenca y Caíño toman *segurar* en el sentido de ‘probar, demostrar, atestiguar’ y convierten «la su faz» en sujeto de la oración; ello hace que la construcción resulte fallida al carecer del obligado complemento directo; de hecho, todos los ejemplos del período anteclásico registrados por Cuervo ofrecen *asegurar* —también *segurar* hasta el siglo XV— como verbo transitivo (DCR: s.v.). Posiblemente esto mueve a González Cuenca a aclarar «lo asegura, lo demuestra claramente» (2004, III: 579), mas el pronombre neutro no se halla en el texto.

54 *Sarmentaz*: la terminación en *-az* responde a las necesidades de la rima y, a un tiempo, el ‘golpe dado con un sarmiento’ (González Cuenca 2004, III: 579; Caíño 2018: 368). El poeta adapta un término bien conocido en el mundo del cultivo de la vid, pues una de las actividades básicas del trabajo en las viñas consiste en *sarmentar*, esto es, recoger los sarmientos cortados (Borrero Fernández 1995: 53).

55 *Plantan*: el verbo recupera la naturaleza vegetal del sarmiento, pues con él le propinan el golpe en la cara (v. 39).

56 El poeta no olvida ninguna de las formas posibles en que Agraz recibe los *sarmentazos* mensuales y, valiéndose del polisíndeton, intensifica la expresión de manera que los golpes parecen no tener cuenta. Se alude, además, a las marcas que cruzan su cara, fruto de los golpes recibidos (Caíño 2018: 368).

57 *Recotín* y *recotaz*: el segundo término de esta coordinación debería ser *recotán*, pero el poeta, como antes había hecho con *sarmentaz* (v. 34), lo altera por necesidades de la rima. Muy probablemente se trate del juego infantil que todavía existe hoy (DEL: s.v. *recotín*): un niño, arrodillado, esconde la cabeza entre las piernas de otro mientras los demás lo golpean en la espalda con la mano o con el codo, al tiempo que dicen cantando *recotín recotán* (Dutton & González Cuenca 1993: 783; González Cuenca 2004, III: 579; Caíño 2018: 369). Me parece, además, de interés destacar que en ciertas zonas de Andalucía la voz *recotín* significa ‘azotaina, paliza’ (TLHA: s.v.), acepción que armoniza con el *sarmentazo*.

58 *Cara*: Dutton & González Cuenca consignan *casa* (1993: 783), mas ninguna de las fuentes ofrece dudas sobre esta voz; por otra parte, este octosílabo no hace sino confirmar de forma clara lo que se había anticipado de modo irónico en el v. 32. Baena, en esta estrofa, parece hacerse eco de las intervenciones de Marmolejo en los dos diálogos que mantiene con Agraz (ID 1863, v. 30; e ID 1865a, vv. 9 y 10), pues en ellas se refiere a la huella que en la cara le han dejado a su oponente los muchos golpes recibidos.

IV

- 40 Tanto es lleno de maldad
y falsedad
este traidor maldiziente,
que amigo ni pariente
no le siente⁵⁹
- 45 hazer sola una bondad.
Yo vos juro, en verdad,
que en la meitad
de todo el universo
no se halla un converso
- 50 tan perverso,⁶⁰
que no cree la Trinidad⁶¹
ni lo que dize el abad.⁶²

V

Por G a, b, c podrés,⁶³
si vós querés,

59 *Siente*: ‘percibe por los sentidos’ (DCECH: s.v. *sentir*). Debemos entender que ‘no existe nadie que perciba o vea bondad en él’, ni siquiera sus más allegados; a partir de aquí, resulta válido el significado ‘conocer’ (González Cuenca 2004, III: 579). Y es que, en realidad, Baena ahonda en el descrédito de Agraz, que es total: ni siquiera sus amigos y familiares cercanos pueden dar fe de que hizo algún bien.

60 *Perverso*: ‘sumamente malo, depravado en las costumbres u obligaciones’ (Alonso 1986: s.v.). Juan Alfonso intensifica esta característica por medio de una hipérbole, a la que pretende dar credibilidad jurando su aseveración; en ella mantiene que Agraz es ‘el converso más perverso de medio universo’, un adjetivo que le aplica también cuando describe el epitafio de su tumba y lo tilda de «muy perversa criatura» (v. 298).

61 *Trenidad*: variante de *Trinidad*, de la que existe un buen número de ejemplos entre 1400 y 1470 (CORDE: s.v.). Se trata de un dogma teológico fundamental en la Edad Media, pues la afirmación de su creencia permitía distinguir a los auténticos cristianos de los falsos conversos (Caíño 2018: 369).

62 *Abad*: ‘cura’ (González Cuenca 2004, III: 580), utilizado de forma metonímica para referirse a la doctrina que predica la Iglesia.

63 En esta sextilla Juan Alfonso se sumerge en el terreno musical para referirse al aspecto de la cara de Agraz, que semeja una partitura llena de puntos y anotaciones o, si se prefiere, tan llena de agujeros que se puede hacer música a través de ellos (Tosar 2019: 1281-1282). *Por G*: a diferencia de otros editores, que no han acertado a descifrar el juego aquí encerrado, corrijo la *g* minúscula que figura en los dos testimonios en capital; y es que solo así la secuencia es inteligible, pues con la mayúscula se representa en la notación alfabética antigua la ‘clave de sol’ (Reese 1989: 186-189), que es como debemos interpretar esta letra para que este verso, al igual que los cinco siguientes, cobren sentido dentro de la metáfora musical de la que se vale Baena. *a, b, c*: notas de la escala musical equivalentes a las que conocemos como ‘la, si, do’. Estas letras representan la forma de notación musical establecida

- 55 solfear por sus carrillos
 los puntillos, menudillos
 y larguillos,
 que tiene, como sabés.
 Y no vos maravillés,
 60 si lo conocés,
 de le ver tan bien puntado:⁶⁴

por Guido d'Arezzo en torno a 1025, quien sustituyó el empleo de neumas sobre el tetragrama y facilitó el aprendizaje de este lenguaje: indicó las notas de la octava más baja con las letras mayúsculas del alfabeto latino, las de la octava superior con las correspondientes letras minúsculas y las más agudas con las mismas minúsculas duplicadas (Reese 1989: 186-190 y Esteve-Faubel 2009: 3-6). Descarto, por tanto, que aquí se haga referencia a 'cantar el abecedario' (Dutton & González Cuenca 1993: 783) o al 'abecedario' (González Cuenca 2004, III: 580). *Solfear*: aunque los dos testimonios del texto traen *solfar*, que podría ser variante formada a partir de *solfa*, 'combinación de las notas *sol* y *fa*' (DCECH: s.v. *solfa*), en el siglo XV la forma usualmente empleada es *solfear*; de hecho, *solfar* solo se documenta en este poema (CORDE: s.v.) y, además, convierte el verso en hipométrico. Por ello, a diferencia de los demás editores, que mantienen *solfar*, enmiendo la lección en *solfear*. *Puntillos*: 'anotaciones de una partitura musical' (González Cuenca 2004, III: 580); o, más bien, 'signos que acompañan a las notas', en concreto, se trata de un punto que hoy en día «se pone a la derecha de una nota y aumenta en la mitad su duración y valor» (DLE: s.v. *puntillo*). Pero el término hace referencia también a las marcas de golpes en la cara de Agraz, a las que se alude ya en los diálogos que con este mantiene Marmolejo; y es que esas cicatrices pueden tomarse como agujeros («tela de farnero / es tu cara fecha liñas», afirma Marmolejo en ID 1863, vv. 29-30), de ahí que, soplando a través de ellos, podría solfearse. *Menudillos y larguillos*: el sintagma, modificador de puntillos, semeja contradictorio, pero no lo es, pues son pequeños y largos al mismo tiempo; el baenense, con su habitual humor, describe los puntos que cubren la cara de Agraz, unos pequeños y otros más grandes, al tiempo que con el diminutivo *larguillos* alude al valor musical de alargamiento de la nota a la que acompaña este signo. Analizados los elementos léxicos anteriores, los seis primeros versos de esta estrofa («por *G a, b, c* podrás, / si vós querés / solfear por sus carrillos / los puntillos / menudillos y larguillos / que tiene, como sabés») han de ser interpretados así: 'por clave de sol (*G*) podréis tocar la, si, do (*a, b, c*) y solfear a través de sus carrillos las notas largas (*puntillos*)'.

64 Prolongando la imagen musical ofrecida en la sextilla anterior, amplía la superficie cubierta de puntos (*puntado*) de la cara a toda su piel (*cuero*), pero ahora es claro que habla de las huellas de los golpes que Agraz ha recibido y que han marcado su cuerpo. Con ello retoma las palabras que Marmolejo le dedicaba en ID 1865a cuando nos hacía partícipes de las *coçes* y *repelones* de que había sido objeto (v. 46). Los demás editores no dejan constancia de que tanto en 11CG como en 14*JA falta un tetrasílabo, que hemos de pensar desapareció en el proceso de transmisión del texto. Únicamente es posible reconstruir con garantías el vértice del verso, que se cerraría con la rima *-ado*. Solo así la estrofa cuenta con trece versos como el resto; sin aventurar una reconstrucción concreta, llama la atención el hecho de que el sentido del pasaje no parece resentirse por su falta: tal vez se tratase de una coordinación que ampliase ligeramente lo dicho en el v. 62, como sucede, por ejemplo, en el quebrado del v. 24 (cabría, entre otras posibilidades, «y marcado»).

itantas vezes golpeado
..... -ado
el cuero le hallarés!
65 Miraldo bien y verés.⁶⁵

VI
En la Ley Vieja adora,⁶⁶
qu'és la Tora,⁶⁷
do jamás quiere beber.⁶⁸
Siempre fue su presumir
70 de mal dezir⁶⁹
desde niño hasta agora;
y sabed que toda ora⁷⁰
él decora⁷¹
feas cosas desonradas,
75 por que le dan guchilladas⁷²

65 *Miraldo*: 'miradlo'; la metátesis no es infrecuente en esta forma verbal (CORDE: s.v.).

66 *Ley Vieja*: 'ley de Moisés', como en la actualidad (DLE: s.v.).

67 *Tora*: 'libro de la ley hebrea, Pentateuco' (González Cuenca 2004, III: 580). La última sílaba, usualmente tónica (*Torá*), no lo es, pues solo así se mantiene la consonancia con los otros términos de la estrofa: *adora* (v. 66), *agora* (v. 71), *ora* (v. 72) y *decora* (v. 73); por otra parte, en la Edad Media era frecuente la acentuación paroxítona de esta voz (Caíño 2018: 369).

68 *Jamás*: aquí con el significado de 'siempre', habitual en la Edad Media, valor que también le otorgan los demás editores.

69 *Mal dezir*: coexistió con *maldezir* entre los siglos XIII y XVI, como indica la gran cantidad de ejemplos que de ambas registra el CORDE (s.v. *mal dezir* y *maldezir*).

70 *Toda ora*: 'siempre, a todas horas' (DCECH: s.v. *hora*).

71 *Decora*: 'recita' (Dutton & González Cuenca 1993: 783) o 'recita de carrerilla' (González Cuenca 2004, III: 580).

72 *Por que*: aun cuando en los dos testimonios se lee *porque*, entiendo que estamos ante dos elementos átonos, la preposición *por* y el pronombre relativo *que*; así, el significado del verso es 'por lo que' o 'por las cuales', tomando como antecedente del relativo *feas cosas desonradas*. *Guchilladas*: 'cuchilladas'. Conservo esta lección (*cochilladas* en 14*JA), que los demás editores enmiendan en *cuchilladas*, pues en ciertas zonas de Andalucía todavía hoy se utilizan términos como *guchilla* o *guchillo* (TLHA: s.v. *guchilla*), que posiblemente provengan del que figura en el poema. De hecho, una de las acepciones de *guchillo* es 'cuchillo de punta aguda que se utiliza para dar muerte al cerdo' (TLHA: s.v.), significado que otorgaría al verso un carácter burlesco más acentuado si pensamos que el receptor de las cuchilladas es Juan Agraz, acusado de prácticas judaizantes. Baena retoma aquí el asunto presente en los versos 12-13 y 43-44 de ID 1865a: en ellos se escucha la voz de Marmolejo burlándose de Agraz por las cuchilladas que «bien vos sueltan por parejo» o por la cuchillada «que con vós bien se comparte».

travessadas:⁷³
aquel que nació en mal ora⁷⁴
siempre habla, por que llora.⁷⁵

VII

80 Tiene muchos combatientes
en las gentes
y más: el signo del gato,⁷⁶
que le pegan bien el pato⁷⁷

73 *Travessadas*: ‘cruzadas’ (González Cuenca 2004, III: 580; Caíño 2018: 370).

74 Obsérvese el uso de la perífrasis, como otras veces con carácter negativo, para referirse a Juan Agraz.

75 *Por que llora*: al igual que en el verso 75, pese a que en 11CG se lee *porque*, propongo otra segmentación al entender que estamos ante un pronombre relativo; la relación causa-consecuencia entre decir *feas cosas desonradas* (v. 74) y ser objeto de puñaladas encuentra ahora un correlato en ‘siempre habla, por lo que llora’. En esta misma línea anota González Cuenca ‘dice cosas que le causan problema’ (2004, III: 580); en cambio, en la edición de PN1, Dutton y González Cuenca ofrecían el interrogativo *por qué*, que solo cobraría sentido si transcribimos este último verso «siempre habla, ¿por qué llora?» (1993: 784). Es esta una opción también válida para rematar la estrofa, pues su significado no se aleja del que exige el texto: ‘si siempre habla (crítica a los demás), ¿de qué se queja?’, dando por sentada la lógica reacción violenta de aquellos que han sido objeto de su *mal dezir*.

76 *Más*: hay que contar con la «elipsis de *tiene* (i.e., “y tiene más...”)) que aparece dos versos más arriba» (González Cuenca 2004, III: 581). *Gato*: ‘judío’ (Dutton & González Cuenca 1993: 784); también ‘converso’ (Márquez Villanueva 1960: 54). A estos significados, posiblemente el poeta añade otros que la palabra *gato* conoció en la Edad Media y, que, sin duda, serían familiares para el destinatario de la pulla y para el público. El primero es el de ‘cobarde’, en tanto este animal se ve como opuesto al león, caracterizado por su bravura (Montero Curiel 2005: 108); también ‘hipócrita’ y ‘ladrón ratero’, según más tarde recoge Covarrubias (TLC: s.v. *gato*). Así, pues, las distintas acepciones (judío, converso y ratero) concuerdan con la calificación que Marmolejo aplica a Agraz en ID 1865a cuando, en una de sus intervenciones, se refiere a él como «confeso baratón» (v. 25); por otra parte, parece que en este verso Baena da voz a Marmolejo para devolver los golpes lingüísticos que Agraz le dedica en Rec-ID 1863 al decir «que nascistes en mal signo» (v. 2).

77 *Pegan*: pese a los problemas de sentido que entraña, opto por conservar este término, que es el que figura en 11CG y en 14*JA, ya que no veo que la enmienda *pagan* de otros editores sea la mejor solución. Además, aun aceptando que el autor quisiese recurrir a la expresión *pagan bien el pato*, cabría suponer que lo hiciese jugando con la voz *pegan*, muy cercana a *pagan*, pues no sería esta la primera vez que buscarse un doble sentido: aquí podría estar haciéndolo gracias a la proximidad entre *pagar* y *pegar*. Lo cierto es que *pegan* sería, así, uno más de los términos que Baena emplea para recrear el historial de palizas y golpes recibidos por Agraz, que, además, evocaría sin dificultad la expresión proverbial *pagar el pato*, si tal formulación existía en la época; y es que, como advierte Caíño,

cada rato.
 Dángelas, regaña dientes:⁷⁸
 85 ipégangelas tan valientes,⁷⁹

no es posible documentar «en ninguno de los corpus un uso similar para esta expresión» (2018:370). González Cuenca corrige esta lectura y ofrece *pagan* «aun a riesgo de caer en una trampa de *lectio faciliior*», pues considera que «le pegan bien el pato» carece de sentido. Con todo, trata de sortear los escollos que su enmienda plantea, para lo cual propone entender ‘le pagan’ como ‘le hacen pagar’ o eliminar del significado «el componente de injusticia» (2004, III: 627). *Pato*: en realidad, como explica el DCECH, el término no se refiere originariamente al animal, aunque así lo interpretasen los hablantes después, sino que la grafía de la expresión *pagar el patto*, de la que conservamos algunos ejemplos del siglo XVI (s.v. *pato*), sugiere que se trataba de *pacto*; sería, por tanto, este un ejemplo bastante anterior.

78 *Dángelas*: aunque la construcción sintáctica se resiente por la falta de objeto directo, los versos que anteceden permiten sobreentender que le dan bofetadas, puñaladas..., voz que hemos de considerar implícita en el verbo, según apuntó González Cuenca. Vuelve a suceder en otras ocasiones en el poema, siempre con verbos transitivos que también implican la idea de ‘propinar golpes’, como, por ejemplo, ocurre en el verso siguiente o en «pégangelas a la espessa» (v. 134) y en «díerogenlos por tal son» (v. 220). *Regaña dientes*: puede entenderse como ‘enseña los dientes amenazante’. Me inclino por esta segmentación, a la que se aproxima la lectura *arregaña dientes* de 11CG (14*JA trae a *regañadientes*). A primera vista podríamos pensar que Baena se vale de la locución adverbial «a regañadientes»; sin embargo, el verso es hipermétrico y, además, el sentido de la frase ‘con repugnancia, a disgusto’ «no encaja en el contexto» (González Cuenca 2004, III: 627). Por ello, el editor de 11CG suprime la preposición para restituir el octosílabo y sugiere que *regañadientes* es sustantivo y actúa como sujeto de *dan*. Pienso, más bien, que *regaña* es forma de presente de *regañar* (Caíño 2018: 370), para la que hemos de sobreentender él —Agraz— como sujeto elíptico, y está seguida del sustantivo *dientes*. Lo cierto es que *regañar* se registra desde el siglo XIII (DCECH: s.v.) con el significado de ‘formar el perro cierto sonido en demostración de saña, sin luchar y mostrando los dientes’ (Alonso 1986: s.v.) y aparece asociado con *dientes* (*Libro de Alexandre*: «firién a dientes regañados»), *colmillos* («los colmillos regañando») y *boca* (*Libro de buen amor*: «boca regañada»). Estos ejemplos avalan la segmentación que propongo: *regaña dientes*, entendida la expresión como ‘él enseña los dientes amenazante, sin luchar y rugiendo’. Según Potvin (1989: 152), *regañar* es uno de los verbos «más empleados en los debates poéticos, caracterizados por el intercambio de ataques e insultos» y en la poesía de Baena se documentan dos ejemplos de *regañar* en esta acepción (Caíño 2018: 371). Como en ninguno de ellos aparece complementado por *dientes* u otra voz similar, opto por el significado que he indicado, considerando que estamos ante el predicado de una oración yuxtapuesta a *Dángelas*: entre ambas se establecería una relación antecedente-consecuente: ‘se las dan (le pegan), (él) enseña los dientes’.

79 *Valientes*: ‘fuertes’ (González Cuenca 2004, III: 581; Caíño 2018: 371). Podemos entender que *valiente* alude a la fuerza con la que pegaban a Agraz, aunque tampoco hemos de descartar que el adjetivo conserve su sentido usual y sea predicativo del sujeto de *pegan*: sus atacantes procederían, así, con innecesaria valentía, ya que él, según vimos, no se defiende. En tal caso, sería preciso retocar la puntuación: «pégangelas, tan valientes, / retiñentes / desde...».

retiñentes⁸⁰
desde el pie hasta el oído!
De todos es aborrido⁸¹
y escopido:⁸²
90 hasta dentro a sus parientes
le vienen los accidentes.⁸³

VIII
Vínole un accidente⁸⁴
por la puente
desde Triana a Sevilla:
95 ya que era tardezilla,⁸⁵
por la villa

80 *Retiñentes*: ‘resonantes’ (González Cuenca 2004, III: 581; Caíño 2018: 371), lo que supone que lo agreden con mucha fuerza. De hecho, este término, empleado desde el siglo XIV, confiere a los golpes que describe cierto carácter hiperbólico, pues no solo ‘suenan una vez’, sino que ‘resuenan’ en todo el cuerpo de la víctima, desde el pie hasta el oído; no en vano, *retiñir* todavía se usa aplicado a las campanas y otros metales, y también está relacionado con el eco en alguna otra lengua romance (DCECH: s.v. *retiñir*).

81 *Aborrido*: ‘aborrecido’ (DCECH: s.v. *aburrir*), es decir, ‘odiado, detestado’.

82 *Escopido*: en el empleo de este verbo se ve la contundencia del desprecio que despierta Agraz, como apunta algún otro ejemplo en que el comendador Román responde a Antón de Montoro: «vil escopido marrano» (ID 3017 «Con pura malencolía», v. 80). Además de adjetivos como ‘abyecto, ignominioso, infame...’, en el texto de Montoro *escopido* incide sobre *marrano*, condición que también se aplica a Agraz en esta y en otras composiciones.

83 Sin duda, el remate de la estrofa redondea el odio que todos, incluidos sus familiares, sienten por Agraz. Cabría preguntarse si la preposición *a*, que no es la esperable, puede ser fruto de una mala lectura de una *e* con tilde de nasalidad, pues parece más usual «dentro en» que «dentro a»; en este supuesto, podría entenderse «dentro en» como ‘hasta entre sus parientes’, al igual que sucede en el v. 3. Ahora bien, dado que, en último término, el sentido no se pierde, he preferido no intervenir. *Accidentes*: aquí empleado en la acepción ‘complicación, incidencia’ (Alonso 1986: s.v.) con el valor de ‘no prevenido, ni pensado’ (Caíño 2018: 371).

84 El autor va a narrar un accidente de los sufridos por Agraz, que tiene lugar entre Sevilla y Triana, hoy barrio de la primera situado en la orilla oeste del río Guadalquivir; en concreto, el accidentado se halla en el puente de barcas, el más antiguo de los que atravesaba este río (Ladero Quesada 1989: 92).

85 Desde el v. 95 se precisan las circunstancias en que se produce el percance anunciado en el v. 92, por lo que introduzco este pasaje con dos puntos. Lo cierto es que Baena proporciona detalles con los que crea cierta intriga y tensión sobre el desenlace de Agraz (al atardecer, cuando no había mucha gente...), del que sabemos en la siguiente estrofa.

[233'] no andava mucha gente,
tomáronle gentilmente⁸⁶
unos veinte,
100 y, a él, muerto y amarillo,⁸⁷
diéronle del colodrillo⁸⁸
al tovillo
de palos un remanente:⁸⁹
y, tal, cayó en la creciente.⁹⁰

86 *Gentilmente*: adverbio empleado con ironía para describir el modo en que asaltan a Agraz; la cantidad de los atacantes, veinte contra uno, no deja ninguna duda sobre esa gentileza.

87 *Y, a él*: aun cuando las dos fuentes ofrecen *ya él*, considero que estamos ante una desacertada segmentación de dos elementos átonos (la conjunción y la preposición), que habitualmente carece de consecuencias pero que aquí altera el período sintáctico. Y es que la coordinación entre *tomáronle* y *diéronle*, que resulta clara, se trunca al convertir *y a* en *ya*; al tiempo, la trabazón de la estrofa también se pierde. *Muerto y amarillo*: sin duda Agraz no está muerto, aun cuando sí lo estaría de miedo; interesa, por ello, la coordinación entre los dos adjetivos. Y es que el color amarillo, característico de la tez del difunto, simboliza aquí el terror, como claramente se percibe en un poema incluido por Usoz en su edición de 190B que comienza «Pese a tal, reniego de tal»; en él un rufián llamado Mendoza amenaza con pegar a otro, de nombre Pardo, y le dice «por ende, ponte amarillo / de mi miedo» (Jauralde & Bellón 1974: 273, vv. 17 y 18). Pero *amarillo* también hace referencia, en sentido literal, al color del cuerpo magullado y exangüe, como sucede con el de Cristo, que en ID 2758 «La sesta se çelebró» aparece descrito en la cruz: «quien lo vido y bevir pudo / *amarillo*, ronco y mudo / blasfemado de sobervios» (vv. 8-10, cursiva mía). Así, pues, debemos ver a Agraz en esta imagen ‘amarillo a causa de los golpes’ y, al mismo tiempo, ‘amarillo por el miedo’.

88 *Colodrillo*: ‘cogote’ (González Cuenca 2004, III: 581), voz ya utilizada a mediados del siglo XIII (DCECH: s.v. *colodra*).

89 *Remanente*: a partir de ‘lo que queda’ pasa a significar ‘una buena porción’; se trata del participio de *remaner* (DCECH: s.v. *manido*), que aquí aparece como sustantivo, uso del que el CORDE ofrece dos ejemplos anteriores (s.v.). Su posición en el vértice del verso causando un ligero hipérbaton se explica por necesidades de rima.

90 *Tal*: ‘así’ (González Cuenca 2004, III: 581), incluyendo en su significado ‘muerto, amarillo y apaleado’. *Creciente*: ‘la corriente del río’ (González Cuenca 2004, III: 581; Caíño 2018: 371) o, más concretamente, ‘la crecida del río’. Por un lado, son frecuentes y conocidas las *crecientes* de este río a su paso por Sevilla, causa de inundaciones y motivo de alarma en la ciudad y aun en otros lugares; por otro lado, pienso que es posible que la idea de ‘crecida’ pudo pesar en la elección más adelante del verbo *recrescieron* (véase nota al v. 107). En cualquier caso, Juan Alfonso imprime cierta tensión al relato del accidente, pues nos deja en suspenso hasta que en la estrofa siguiente lo encontramos vivo, aunque mojado y apaleado.

IX

- 105 Ya él bien apalaeado
y mojado,⁹¹
recrescieron muchos luego,⁹²
encendidos como fuego,
con gran ruego⁹³
- 110 que fuesse apedreado:
«¡Él, que no es castigado
por cruzado,⁹⁴
lleguémoslo a la fin;
mataremos un malsín,⁹⁵

91 *Mojado*: participio que se aplica a Agraz, que había sido arrastrado por el río; además, sutilmente Baena contrapone su condición a la de quienes lo apalean, «encendidos como fuego» (v. 108).

92 *Recrescieron*: ‘volvieron a crecer’ (DCECH: s.v. *crecer*) o, como indica González Cuenca, ‘aumentaron en número’, en relación a los *muchos* que se unieron para continuar la paliza (2004, III: 581). Como en el verso anterior, de nuevo Juan Alfonso se vale del juego verbal y de este verbo para rentabilizar la asociación con la *cresciente* de la estrofa previa: la crecida del río no mata a Juan Agraz, pero esta recrecida de enemigos amenaza con hacerlo.

93 He aquí el siguiente castigo que piden para Agraz, el cual solía aplicarse tanto a conversos sospechosos de actitudes judaizantes como a aquellos acusados de falsedad: ser sentenciado al apedreamiento, usual todavía a finales del siglo XV (Rica Amrán 1996: 257-275). Más allá de su finalidad punible, esta costumbre de lapidar a los judíos parece remontarse a tiempos anteriores a Jaime I de Aragón, quien en 1268 prohibió la tradición de apedrear las ventanas de sus viviendas en Viernes Santo (Atienza 1985: 74).

94 *Cruzado*: ‘el que tomaba la insignia de la cruz alistándose para alguna cruzada’ (Alonso 1986: s.v.), es decir, para hacer la guerra contra los infieles, entendidos estos como enemigos de Dios. Tal y como se presenta la secuencia, este sustantivo forma parte del complemento agente (*por cruzado*) de la oración pasiva que comienza en el v. 111, lo que lleva a interpretar estos versos así: ‘Agraz (Él, como infiel) no muere («que no es castigado») a manos de ningún cruzado, de modo que hemos de encargarnos nosotros («lleguémoslo a la fin»)’. Y es que el poeta, vituperado y golpeado por su condición de converso judaizante, según hemos visto, pasaría a ser identificado con los musulmanes como enemigo del cristianismo. Descarto «‘marcado por cruz en aspa’, que se colocaba en el sambenito de los judaizantes y herejes en general condenados por la Inquisición» (González Cuenca 2004, III: 582), ya que tal costumbre es posterior al momento de composición de la pieza. Para una mejor interpretación de toda la secuencia consigno entre comillas y exclamaciones los vv. 111-115: en ellos Baena parece reproducir las palabras de los perseguidores de Agraz, que, con énfasis de arenga militar, animan a acabar con la vida del acosado.

95 *Malsín*: ‘soplón, chismoso’ (Dutton & González Cuenca 1993: 784) o ‘maldiciente, chismoso, enredador’ (González Cuenca 2004, III: 582; Caíño 2018: 371). Según el DCECH (s.v.), este término se aplicaba a los «judíos que vivían de denunciar a correligionarios suyos»; de hecho, los malsines llegaron

115 el más ruin⁹⁶
y peor acostumbrado
que en el mundo fue hallado!».

X

Y por la Cal de la Mar⁹⁷
se fue a lançar,
120 y por Cal de Plazentines;⁹⁸

a convertirse en una especie de casta de «denunciante semiprofesionales de la actividad de la aljama y de sus miembros, cotillas a sueldo —o a premio— de la falsedad de unas conversiones impuestas que, lógicamente, no eran sinceras porque estaba por medio la supervivencia» (Atienza 1985: 76). Esta acusación, que aúna aspectos como la traición, la falsedad, el engaño..., y que Baena pone en boca de los atacantes de Agraz, supone un motivo de escarnio ya utilizado por Marmolejo contra él cuando le dice «cohechas al cavallero» (ID 1863, v. 33), o cuando lo describe como «confeso baratón» (ID 1865a, v. 25).

96 No contento con acusarlo de traidor, Juan Alfonso se vale de esta aposición integrada por dos superlativos coordinados, también pronunciada por sus perseguidores, para presentarlo como el peor *malsín* del mundo (vv. 115-117).

97 *Cal de la Mar*: antiguo nombre de una calle sevillana situada entre la catedral y el Arenal, hoy denominada García de Vinuesa y localizada en el casco antiguo de la ciudad (Collantes de Terán 1993: s.v. *García de Vinuesa*). En ella tenían posesiones los Marmolejo y otros personajes ilustres de Sevilla.

98 *Cal de Plazentines*: calle sevillana que todavía en la actualidad conserva este nombre de origen medieval; cerca, como la anterior de la catedral, va de la calle de los Francos a la de los Alemanes y en ella se hallaba la lonja de comerciantes oriundos de Piacenza (ciudad italiana llamada Placencia en castellano) y de Milán (Collantes de Terán 1993: s.v. *Placentines*). El baenense nos presenta a un Agraz fugitivo, que, como puede, escapa de la lapidación y de sus atacantes, pero lo hace por lugares poco convenientes, en los que estaba asentado el vituperado Marmolejo y su familia; la descripción que ofrece de esta huida nos hace pensar, además, en un desfile encabezado por Agraz, a quien, en lugar de devotos de alguna cofradía, acompañan otro tipo de seguidores o, mejor dicho, perseguidores, nada deseables. No obstante, no hay solemnidad ni lentitud en esta procesión, sino que Agraz se lanza «[...] por la Cal de la Mar» (v. 118) «y él fuye a más andar» (v. 124). Y lo cierto es que, por Placentines, cuyas primeras transformaciones urbanísticas se realizan en el siglo xv para permitir el paso de las cruces y los pendones (el real y el de Sevilla), pasan todas las procesiones, tanto las de carácter anual —el Corpus Christi y las de Semana Santa (la Macarena, el Gran Poder, el Silencio, el Cristo de la Buena Muerte y un largo etc.)—, como las de carácter ocasional —rogativas por sequías y epidemias, en acción de gracias por abundantes cosechas, nacimientos de infantes, entronizaciones, éxitos en la batalla, canonizaciones, jubileos, etc.— (Collantes de Terán 1993: s.v. *Placentines*). También la *cal* de la Mar, próxima a la catedral, forma parte de este núcleo de vías del centro urbano en las que tienen lugar ceremonias y actos, tanto religiosos como regios.

tras él todos los ruines⁹⁹
con bacines¹⁰⁰
y gritos y repicar.¹⁰¹
Y él fuye a más andar,
125 por escapar,
por calles y por callejas:
repicávanle las viejas¹⁰²
con las tejas,¹⁰³
y no hallava lugar¹⁰⁴
130 do se pudiesse encerrar.

XI

Él no cura de casquete¹⁰⁵
ni de almete

99 *Ruines*: adjetivo, aquí sustantivado, con el que Baena caracteriza a aquellos que siguen a Agraz por las calles, presentación paralela a la vista en los vv. 114-116 para Agraz.

100 *Bacines*: ‘palanganas de metal’ (Caíño 2018: 372). Estos recipientes pueden tener distintos usos o servir para contener líquidos varios, entre los que se halla la orina (DCECH: s.v. *bacia*): aun cuando el texto no ofrece información, no parece descabellado interpretar la escena como un grupo de personas de baja condición que, orinales en mano, corren tras Agraz por las calles de Sevilla.

101 *Repicar*: el verbo alude al sonar de las campanas, pero aquí se aplica al ruido que los seguidores de Agraz producen al golpear los orinales que llevan consigo, motivo burlesco que completa la escena ya descrita.

102 *Repicávanle*: Dutton y González Cuenca nos informan de que el enclítico de tercera persona del singular *le* falta en 14*JA (1993: 785), mas figura tanto en esta fuente como en 11CG.

103 *Tejas*: ‘trozos de teja’ o ‘pequeñas piedras’ que tiraban las viejas a Agraz y hacían ruido (*repicávanle*; v. 127), por lo que parece cumplirse la petición de «que fúesse apedreado» (v. 110).

104 El fugitivo no encuentra cobijo donde guarecerse, idea posiblemente conocida por el público, consciente de que el recorrido de la huida pasaba por los dominios de Juan Marmolejo, infamado por Agraz.

105 Esta estrofa continúa con el tormento de que es objeto el personaje denostado en el poema, que parece atravesar el centro de Sevilla sin poder siquiera cubrir la cabeza para protegerla de los golpes; Juan Alfonso parece evocar aquí los muchos que, según Marmolejo en ID 1865a, recibe. *Cura*: ‘se preocupa’, significado corriente en el siglo xv (Alonso 1986: s.v. *curar*). El complemento preposicional de este verbo está integrado por dos elementos coordinados que aluden a sendas armas defensivas: el *casquete*, ‘pieza de armadura que cubre la cabeza’ (DCECH: s.v. *casco*) o ‘casco’ y el *almete*, ‘tipo de casco para proteger la cabeza’ o ‘yelmo’ (DCECH: s.v. *yelmo*). Esta última voz es hermana de *elmete*, empleada por Caltraviesa en el v. 77 de ID 1856 «Poderoso rey d’España» (Tato 2013: 109 y 122): se trata de una protección creada alrededor de 1414, en un momento en que parecen renovarse las armas que cubren la cabeza (Riquer 1968: 314).

que le guarde la traviessa:¹⁰⁶
pégangelas a la espessa,¹⁰⁷
135 muy apriessa,
desde la barva al copete.¹⁰⁸
Y a otros más de siete
[233'] se somete
a fuero de muchas caldas¹⁰⁹
140 —tiene de color de gualdas¹¹⁰
las espaldas—
y también por alcahuete,¹¹¹
que de todo se entremete.

106 *Traviessa*: ‘travesía’ (Dutton & González Cuenca 1993: 785) o ‘paso’ (González Cuenca, III: 582).

107 *A la espessa*: ‘mucho, abundantemente’, como consignan los demás editores, en relación a la cantidad de golpes que Agraz recibe (Dutton & González Cuenca 1993 785; González Cuenca 2004, III: 582; Caíño 2018: 372). Para *pégangelas* véase v. 83.

108 *Copete*: puede entenderse como ‘parte superior de la cabeza’, sentido al que es posible llegar considerando las acepciones que el DCECH (s.v. *copa*) ofrece: ‘mechón de crin del caballo, moño, cresta de halcón’. Sería esta la primera documentación de la palabra con este significado. Con todo, también *copete* designa en la Edad Media «el flequillo en forma de bucle o de ricitos» que seguía la moda francogótica (Bernis 1956: 25). Al no llevar ningún tipo de protección (ni *casquete* ni *almete*), Agraz recibe multitud de golpes en toda la cabeza; algo parecido sucedía al ser apaleado su rostro por los *tiçones* en ID 1865a, v. 47.

109 *A fuero de muchas caldas*: ‘ley muy severa’. Este significado proviene de la combinación de *a fuero*, ‘ley, derecho, justicia’ (Alonso 1986: s.v.), y *caldas*, término que equivale a ‘acto de poner candente el hierro’ o ‘calor intenso’, pero también a ‘reprensión severa’ (DCECH: s.v. *caldo*); la aplicación de la ley o derecho a que se somete Agraz entrañaría un castigo físico importante, que podemos ligar a los golpes que enrojecen su espalda. Se explica así el verso y completa la interpretación que ofrecen las demás ediciones, que conectan la expresión con la idea de ‘calentamientos, palizas, golpes’ (Dutton & González Cuenca 1993 785; González Cuenca 2004, III: 582; Caíño 2018: 372).

110 *Gualdas*: ‘amarillo’. La palabra toma su significado de una planta del mismo nombre (*gualda*) cuyas flores son de este color; pervive, con el mismo sentido, en la actualidad (DLE: s.v. *gualda*). El poeta nos informa de la tonalidad de la piel de la espalda de Agraz tras el castigo que le imponen, como hacía en el v. 100 («y, a él, muerto y amarillo») cuando describía el color de su magullado cuerpo. Entiendo, pues, estos versos como el inciso en el que se precisan las consecuencias de las *caldas* aplicadas.

111 *Alcahuete*: ‘mentiroso, embaucador, intrigante’, al igual que en la actualidad (DLE: s.v.). El CORDE ofrece varios ejemplos en los que se aprecia el tinte peyorativo de la voz (s.v.) y, en alguno de ellos, esta se asocia a distintos sustantivos, entre otros, *falsedat*, o a adverbios como *deshonestamente*; especial interés entraña la definición que allí se recoge para esta figura: «vellacos malos que guardan las putas y estan publicamente en la puteria tomando su parte de lo que ganan», pues, en cierto modo, anticipa la condición de *rufián* que Baena le atribuye en el v. 167, así como la deplorable actitud que sostiene

XII

- Presume de muy ufano
145 palanciano:¹¹²
quando va por el camino
come berças con tocino,¹¹³
el mezquino,
por parescer a cristiano.
150 Mete en su boca la mano¹¹⁴
por ser sano
del dolor de la cabeça.
Haze Úbeda y Baeça¹¹⁵

en la estrofa *xxi*: al igual que siglos después Lázaro de Tormes, es cornudo a sabiendas, pues consiente la relación que su mujer mantiene con un arcipreste en tanto le reporta beneficios. A mi juicio, el octosílabo, introducido por la conjunción *y*, se coordina con «a fuero de muchas caldas», de modo que se integra en el predicado «a otros más de siete / se somete / a fuero de muchas caldas [...] / y también por alcahuete». Es decir, se somete a juicio también por embaucador.

112 *Palanciano*: ‘palaciego, cortesano’ (DCECH: *s.v.*). Dutton y González Cuenca dan sentido a estos versos recordando que Agraz fue «criado del conde de Niebla» (1993: 785), lo cual permite, además, explicar el adjetivo *ufano*, ‘vanidoso’ (DCECH: *s.v.*) o ‘arrogante’, que actúa como modificador del sustantivo: en realidad, presume de ser miembro de una corte nobiliaria.

113 Juan Alfonso se despacha a gusto con Agraz, a quien convierte en la diana de sus dardos, nuevamente con el tema del converso judaizante. *Berças*: ‘verduras’, significado genérico a partir del étimo latino *VIRIDIA* (DCECH: *s.v. berza*). Se alude aquí a una de las bases de la alimentación de los judíos, cuya dieta no incluía la grasa animal, pero sí las *berças* y, según precisa Caíño, otras verduras de hoja verde (2018: 372). Lo cierto es que los hábitos alimenticios son elemento diferenciador entre judíos y cristianos, y de ellos sabía la población en el siglo *xv*; de ahí que la carne de cerdo, vetada por la religión judía —también por la musulmana— sea utilizada frecuentemente para evocar tanto al judío por no ingerirla, como al converso judaizante por ingerirla para aparentar. De las partes del cerdo, el tocino es la que está sujeta a la interdicción más severa de la dieta judía (y musulmana), a la que se alude constantemente en poemas burlescos y satíricos (véase Ciceri 1993: 2002 y Campos Souto 2006: 286-287); sirvan de ejemplo los vv. 103-108 de ID 3017 «Con pura malenconía», en los que Román, dirigiéndose al converso Antón de Montoro en tono de burla, le dice: «Yo que os sé la condición, / os haré comer de boda / por vezino / adafina d’ansarón, / que cozió la noche toda / sen *tocino*» (Ciceri 1993: 194, cursiva mía). En el caso que nos ocupa, Agraz disimula y toma tocino para guardar las apariencias, de modo que hemos de entender este pasaje así: ‘en público, cuando está a la vista de todos (en *el camino*, v. 146), toma carne de cerdo (*tocino*, v. 147), el miserable (*mezquino*, v. 148), para parecer *cristiano* (v. 149)’.

114 Tras la ingesta de la grasa de cerdo, fuerza el vómito introduciendo su mano en la boca (González Cuenca 2004, III; 583), pues provoca en él un sentimiento de mala conciencia (Caíño 2018: 372).

115 *Haze*: ‘va por’ (Dutton & González Cuenca 1993: 785) o ‘llega, anda por’ (González Cuenca 2004,

y tropieça
155 en medio del suelo llano:
ja él todos, que es marrano!¹¹⁶

XIII

Pónenle sahumaduras¹¹⁷
y oluras
porque huele a moruno.¹¹⁸
160 Nunca le falleisce uno¹¹⁹
muy borruno¹²⁰

III: 585). *Úbeda y Baeça*: poblaciones próximas de la actual provincia de Jaén, cuyo camino recorre Agraz. La expresión puede hacer referencia al dicho «vase por los cerros de Úbeda» (Dutton & González Cuenca 1993: 785), que Correas explica como ‘el que en sus razones va fuera de propósito’ (Combet 2000: 1100); en mi opinión, cabe pensar, además, en el refrán «de Úbeda a Baeza, una legua», que todavía hoy se utiliza para hacer referencia a la escasa distancia entre las dos localidades (Sánchez Salas 2002: 10). Baena sugeriría, de este modo, que el aludido no es capaz de recorrer un trayecto corto y fácil sin problemas, pues *tropieça* (v. 154) en *suelo llano* (v. 155) y cae, lo que permite caracterizarlo como torpe.

116 *Marrano*: ‘converso judaizante’ (González Cuenca 2004, III: 583), aquí en la acepción ‘cristiano nuevo’, que, según explica el DCECH (s.v.), es «aplicación figurada de *marrano* ‘cerdo’, vituperio aplicado con sarcasmo a los judíos y moros convertidos, a causa de la repugnancia que mostraban por la carne de este animal».

117 *Sahumaduras*: sustantivo formado a partir de *sahumar*, que también conocía las formas *sahumo* y cultamente *sufumigación* (DCECH: s.v. *humo*). El verbo significaba ‘ahumar’, posiblemente con plantas aromáticas (González Cuenca 2004, III: 583); Cejador registra «*safumar* la barba» (1990: s.v. *sahumar*).

118 *Moruno*: de *moro*. Es palabra poco documentada en textos medievales; el CORDE apenas ofrece en este período dos ejemplos (s.v.): el del texto y otro en femenino singular en una pieza de Antón de Montoro, en tanto el DCECH solo lo registra en Nebrija (s.v.).

119 *Falleisce*: ‘falta’ (Dutton & González Cuenca 1993: 785; González Cuenca 2004, III: 583).

120 *Borruno*: ‘pesado, chabacano’, lección que aporta 14*JA, pues 11CG trae *boruno*. Según explica Combet en su edición del vocabulario de Correas, es creación léxica que tiene su origen en mosén Borra, bufón de Alfonso V de Aragón (2000: 457). No la registra el DCECH y existe poca documentación en el CORDE y en el CDH, apenas cinco ocurrencias (tres en femenino y dos en masculino); interesa destacar que, además, dos de las muestras se localizan en el diccionario de Correas (2000: 457) y tres se deben a Baena (ID 1395 «Señor, pocas veces yogue», v. 25; ID 1584 «Mi señor Martín Gonçales», v. 39; e ID 1585 «Muy discreto, bien criado», v. 22). La voz que ahora nos ocupa, por la que se habían decantado Dutton y González Cuenca (1993: 785), y más tarde Caíño, quien lo entiende como ‘torpe, desmañado’ (2018: 373), no fue tomada en consideración en los *corpora* lexicográficos, de modo que hemos de añadirla a las consignadas atribuyéndola también a Baena, lo que refuerza la autoría de este poeta para el texto. González Cuenca deja la lección *boruno* y sugiere que el término que debía de

- que-l sane las mataduras.¹²¹
¡Usa de tantas figuras
de locuras!
165 una vez anda galán
y después hecho albardán¹²²
o rufián,¹²³
buscando sus aventuras,
guarnescido de costuras.¹²⁴
- XIV
- 170 Siempre fue buen adalid¹²⁵
en tener lid;
buscando sus días malos,
diéronle cincüenta palos
no muy ralos¹²⁶
- 175 a las puertas de Madrid:
«Sarmiento de mala vid¹²⁷

figurar en el original era *berruno*, del latín *VERRES*, ‘cerdo, verraco’ (2004, III: 627).

121 *Mataduras*: ‘llagas o heridas que se hace la bestia por ludirle el aparejo’ (Alonso 1986: s.v. *matadura*). No es esta la primera vez que se recurre a la metáfora animal para vejar a Agraz en relación a las consecuencias de las palizas recibidas; si aquí se alude a la bestia de carga, para Marmolejo su cara sufría las espuelas de un jinete (ID 1863, v. 28).

122 *Albardán*: ‘bufón’ (Dutton & González Cuenca 1993: 785) o ‘payaso, personaje grotesco’ (González Cuenca 2004, III: 583). El término aparece con frecuencia asociado a palabras de la familia léxica de *locura*, tal y como muestra el texto, en el que se combinan ambos elementos (vv. 164 y 166); de hecho, el *Libro de buen amor* recoge la expresión *locos albardanes* en la cuaderna 269 (Joset 1990: 175).

123 *Rufián*: ‘alcahuete’ (Alonso 1986: s.v. *rufianar*); véase también el v. 142.

124 *Guarnescido de costuras*: ‘adornado de cicatrices’ (González Cuenca 2004, III: 585; Caíño 2018: 373).

125 *Adalid*: ‘jefe, caudillo’ (González Cuenca 2004, III: 585). Aquí se indica (vv. 170-171) que Agraz sobresale por su inclinación a la pelea, de ahí que sea presentado como *adalid*; quizás, eso explique que le propinen cincuenta palos en sus días malos, cuando no está alerta para la lucha.

126 *Ralos*: ‘raros, escasos’. Se trata de una variante disimilada de *raro* que el DCECH (s.v. *raro*) registra en Nebrija; sin embargo, el CORDE ofrece ejemplos desde 1250 (s.v. *ralo*). La lítote *no muy ralos* causa cierta comicidad, pues el sentido del verso es el contrario: fue golpeado de manera continuada y sin descanso.

127 *Sarmiento de mala vid*: se trata de una perífrasis en función de vocativo con la que lo interpelan quienes lo golpean; quizás destacaban así su inutilidad, pues, según Covarrubias, «los sarmientos cortados de la vid, para ninguna otra cosa sirven que para el fuego» —si la planta de la que proceden es mala, servirían aún para menos— (TLC: s.v. *sarmiento*).

—dixeron—, id,
trabajad por otros tantos;¹²⁸
estos son los vuestros mantos¹²⁹
180 por disantos.
Luego d'aquí os partid
y, si más querés, venid».

XV
Pues de todos es contrallo,¹³⁰
no dexallo
185 dondequier que acaezca:
él haze por que merezca¹³¹
y padezca
dar tras él hasta matallo.
Bien corrido como gallo¹³²
190 yo lo hallo,
buena cuchillada presta,¹³³
que siempre tiene reqüesta:¹³⁴

128 *Trabajad*: en 14*JA se lee *trabaja*, que ha de considerarse, al igual que en 11CG, forma de imperativo (*trabajá*), en consonancia con *id*, primer miembro de la secuencia yuxtapuesta. En cuanto al complemento *por otros tantos*, hemos de sobreentender 'por otros tantos palos'.

129 *Mantos*: 'prendas destinadas a ser llevadas encima de los otros vestidos', frecuentemente usadas por los hombres (Bernis 1956: 40). Durante el cuatrocientos se convierten en ropajes casi exclusivamente de uso ceremonial (Morán Cabanas 2001: 174-175); y lo cierto es que en el verso siguiente se precisa *por disantos*, 'días de fiesta' (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 584; Caíño 2018: 373). A partir de aquí, podemos entender la secuencia así: 'estos son los palos que habéis recibido como premio', confiriendo a *mantos* el sentido metafórico de *palos*, pues, como la prenda de ropa, envuelven el cuerpo de Agraz, y a *disantos* el de premio.

130 *Contrallo*: 'contrario' (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 584; Caíño 2018: 373). Se aplica a Agraz para destacar su inclinación a la contienda: se opone a todos.

131 Baena insta al auditorio a acabar con Agraz, pues este hace que valga la pena dar con él y matarlo (v. 188).

132 El poeta recurre al refrán ID 8666 «Corrido como gallo» (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 584; Caíño 2018: 373). La forma verbal *corrido* equivale a 'perseguido' (DCECH: s.v. *correr*). Parece que era costumbre festiva correr los gallos en determinadas fechas (Jauralde y Bellón 1974: 247), de modo que el símil nos lleva a imaginar al personaje corriendo de un lado a otro para huir de sus perseguidores, que lo azuzarían para que corriese aún más.

133 *Presta*: 'dispuesta' (DCECH: s.v. *prestar*) o 'rápida' (González Cuenca 2004, III: 584).

134 *Reqüesta*: aun cuando el significado 'petición, demanda' es el más usual, en este caso puede significar 'pendencia' (González Cuenca 2004, III: 584). Lo cierto es que la plurisignificación de la palabra

¿qué le cuesta¹³⁵
quando tiene luego dallo?
195 ¡Él es causa de hallallo!¹³⁶

XVI
El ramal del alvanega,¹³⁷
que le plega¹³⁸
do no le cubre el cabello¹³⁹
—yo no sé quién fue en ello,¹⁴⁰
200 en dar sello—, ¹⁴¹

alcanza incluso a los diálogos que comienzan con una recuesta, en una parte de los cuales se reconoce la existencia de un claro ataque a otros trovadores (Chas Aguión 2001: 67); es decir, el enfrentamiento, sea verbal o físico, parece elemento esencial en esta voz. Así, pues, este sería el significado de los versos: ‘con una cuchillada lista, porque siempre tiene alguna pendencia’.

135 Es difícil desentrañar el sentido de este pasaje, pero la lección de 11CG y 14*JA es clara («que le cuesta»). De hecho, González Cuenca se pregunta si los versos (193-194) estarán estragados (2004, III: 627); sin excluir tal posibilidad, he tratado de darles una explicación, lo que me ha llevado a entender que estamos ante una oración interrogativa que se refiere a la actitud de Agraz: ‘¿qué le cuesta [a él] / quando tiene [listo el golpe] luego [enseguida] darlo?’. Y, ciertamente, el pasaje, así puntuado, no está falto de significado.

136 Encierra tanto peligro, que en sí mismo es causa de hallarlo (aun cuando nada haga), lo que plantea de otro modo la idea expuesta en los vv. 186-188.

137 *Ramal*: ‘cada uno de los cabos de que se componen las cuerdas, sogas, pleitas o trenzas’ (Alonso 1986: s.v.); en este caso hace referencia a uno de los extremos con que se ajusta el *alvanega*, ‘cofia o redecilla para el pelo’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 584). Es preciso explicar que en el siglo xv las *cofias* y *alvanegas* eran prendas de mujeres, además de «tocados propios de pastores y campesinos» (Bernis 1956: 43), características que sirven para ridiculizar aún más a Agraz y conseguir la comicidad a través de esta descripción. Por su parte, Caíño, a partir de una glosa que Mal Lara hace del refrán «¿de adónde Haxa con albanega?», concluye que esta prenda alude a la condición conversa de Agraz (2018: 374).

138 *Plega*: ‘llega’ (González Cuenca 2004, III: 584), es variante de *llegar*, ya utilizada por Berceo.

139 *Do no le cubre el cabello*: la prenda envuelve toda su cabeza, porque llega hasta donde no le cubre el pelo.

140 *Yo no sé quién fue en ello*: ‘¿a quién se le ocurrió?’ (González Cuenca 2004, III: 584).

141 *Dar sello*: ‘sellar’, es decir, precintar con un sello de plomo, cera, etc.; solía hacerse con documentos oficiales, como puede comprobarse en los numerosos ejemplos registrados por el CORDE (s.v. *sellar*). De ahí que el baenense, en el siguiente verso, dude de si será posible despegar la cofia de su cabeza; y es que la lleva tan ajustada que parecen habérsela pegado. Desecho, así, las opciones de otros editores, para quienes la única solución es *dársello* aunque pronunciando la palabra como paroxítona para no romper la rima (González Cuenca 2004, III: 584; Caíño 2018: 374).

dudo si se le despega.
Páganle la martiniega¹⁴²
y reniega,¹⁴³
malquisto de las mujeres.¹⁴⁴
205 Estos son los sus aferes¹⁴⁵
y plazeres
que su fortuna le llega,¹⁴⁶
y no siento a quién desplega.¹⁴⁷

XVII

Él tiene una ración¹⁴⁸

142 *Martiniega*: ‘tributo que se pagaba el día de San Martín’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 584; Caíño 2018: 374). Junto a los yantares, escribanías y portazgos, las *martiniegas* constituían los conocidos como «derechos ciertos o pechos», es decir, unas contribuciones que habían alcanzado su fijación en el siglo XIV y que, en el XV, eran recuerdos de otras épocas de la Hacienda regia castellana (Ladero Quesada 2001: 15-16; Clemente Ramos 1992: 767-784). En realidad, estamos ante una referencia a la condición judaizante de Agraz, pues muchos de estos tributos se cobraban a judíos y moriscos todavía en 1430, como puede comprobarse en los documentos analizados por Ladero Quesada. Así, Agraz queda presentado como ‘señor de los judíos y moros’ a quien todos los de su culto pagan tributo; además, no descarto que Baena juegue, una vez más, con una anfibología a partir de las voces *pagar-pegar* (v. 82), pues este tributo, quizás, se lo pagaban a palos.

143 *Reniega*: ‘protesta con malos modos’, quizás valiéndose de palabras malsonantes.

144 *Malquisto*: formado a partir del participio *quisto* (DCECH: s.v. *querer*), de modo que puede entenderse como ‘no querido’ (González Cuenca 2004, III: 585) o ‘aborrecido’ (Caíño 2018: 375). Hemos de interpretar que las mujeres no estarían contentas con el pago del tributo, o bien, si se lo pagaban a palos, demostrarían su mal querer propinándole duros golpes.

145 *Aferes*: ‘asuntos’, del antiguo *a fer* ‘por hacer’ (DCECH: s.v. *hacer*).

146 *Fortuna*: ‘suerte, azar’ (DCECH: s.v.). González Cuenca anota ‘desgracia’ (2004, III: 585), pero Corominas y Pascual rechazan que, para esta voz, pueda partirse de esta idea, pues «está poco extendida y en parte es tardía entre los representantes romances del vocablo». *Llega*: tal vez en el sentido de ‘trae’, equivalente a *allega*, derivado de *llegar* (DCECH: s.v. *llegar*). Aun cuando tanto 11CG como 14*JA ofrecen esta forma verbal, González Cuenca transcribe *niega* (2004, III: 585), lo que probablemente explique la acepción ‘desgracia’ que daba al término *fortuna*.

147 *Siento*: desde ‘oigo’ o ‘veo’, que es el significado propio del verbo (véase v. 44), cabe también, dado el contexto, ‘conozco’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 585). *Desplega*: forma del subjuntivo de *desplacer* (Salvador Miguel 1987: 53), de uso muy frecuente en textos cuatrocentistas (CORDE: s.v.), con la que podemos otorgar al verso el significado de ‘no veo a quién le disguste’. Es preciso recordar que se vale también de la forma *plégaos*, de *placer*, en el v. 7.

148 *Ración*: es duplicado culto de *razón* y significa ‘participación, porción’ (DCECH: s.v. *razón*). Son varios los ejemplos en que Berceo y Juan Ruiz emplean la palabra en la acepción de ‘limosna’ (Joset

- 210 y quitación¹⁴⁹
en Sevilla cada un año:
por la cara un rascaño¹⁵⁰
muy estraño
que le llega al coraçón.
215 Él, andando muy garçón¹⁵¹
tras un cantón,¹⁵²
de noche por una calle
— ¡plazer fuera de miralle!—,¹⁵³

1990: 678-679 y 688-689), aunque dada la coordinación con *quitación*, no puede descartarse que, según entienden González Cuenca y Caíño, signifique ‘pago del salario en especie’.

149 *Quitación*: ‘paga’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786) o, para diferenciarla de la anterior, ‘pago en dinero’ (González Cuenca 2004, III: 585). Lo cierto es que *ración* y *quitación* son términos del mismo ámbito que conviven a lo largo del siglo xv y que mantienen relación de complementariedad, como puede comprobarse en un cuaderno de alcabalas de Enrique II que especifica: «otros qualesquier maravedis de merçed de por vida a *rraçon* o *quitacion* o en otra qualquier manera a precio de dos mill maravedis cada milla» (CORDE: s.v. *quitación*, cursiva mía). En el texto hemos de entender que se refiere a los palos que recibía en la ciudad, que precisa a continuación; de ahí, que me valga de los dos puntos en el verso siguiente. Tampoco ha de descartarse la referencia a su paga como criado del conde de Niebla, pues en el verso siguiente se indica que recibe esa paga en Sevilla, ciudad de donde era originario el linaje de los Guzmanes (Caíño 2018: 375).

150 *Rascaño*: ‘rasguño, arañazo’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 585). También existe *rascuño*, voz sinónima que aparecerá en boca de Pármeno al describir la cara de Celestina, pues un «bálsamo tenía ella en una redomilla que guardaba para aquel *rascuño* que tiene por las narices», y para el que la nota explicativa de los editores nos informa de las distintas interpretaciones de esta señal facial: una marca del diablo, la secuela de una enfermedad venérea o la cicatriz de una cuchillada en el rostro, frecuentes en el mundo de la delincuencia (Lobera *et al.* 2011: 60). A estas alturas resulta inevitable asociar el *rascaño* de este verso a la última acepción de *rascuño* propuesta en *La Celestina*, pues el binomio *cara de Agraz-cuchillada* está bien asentado en las distintas fases de la serie (ID 1683, v. 30; ID 1865a, vv. 9-12 y 43-44), así como en esta pieza de Baena (vv. 39, 75, 84-87, 101, 134-136, 191-192 y 233-234). Por otra parte, no ha de olvidarse tampoco la longitud del corte, que se dice le llega al corazón.

151 *Garçón*: ‘joven disoluto’ o ‘joven mancebo’ DCECH (s.v. *garzón*). Aun cuando también es ‘frívolo’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786), interesa conservar la idea de ‘joven’ (González Cuenca 2004, III: 585), pues, a los ojos de Juan Alfonso, probablemente Agraz lo sería.

152 *Cantón*: ‘esquina’ (Dutton & González Cuenca 1993: 786; González Cuenca 2004, III: 585). Literalmente el sintagma significa ‘detrás de una esquina’, mas pienso cabe interpretar ‘al doblar la esquina’.

153 Sigo a González Cuenca (2004, III: 585) y Caíño (2018: 363) en cuanto al uso de las exclamaciones, porque entiendo que el anhelo corresponde al portavoz poético, ya que los atacantes de Agraz, sin

[233^v] 220 y, al pegalle,¹⁵⁴
diérongelos por tal son¹⁵⁵
hasta quebralle un bastón.

XVIII

Un tiempo fue su oficio
ladronico,¹⁵⁶
y no los tiene olvidados:¹⁵⁷
225 por espaldas y costados
bien pegados,
dozientos a su servicio.
No lo tomó él por vicio
el tal bollicio,¹⁵⁸
230 después vino a la tierra,¹⁵⁹

duda, pudieron verlo.

154 Al tópico de la cicatriz que una cuchillada dejó en su rostro se añade, una vez más, el motivo de la paliza y Baena podría jugar nuevamente con los significados de *pega-paga* (vv. 82 y 202); de hecho, aun cuando conservo la lección *pegalle* de 11CG, en 14*JA se registra *pagalle*, explicable, quizás, desde los palos con que ‘le pagan’.

155 *Por tal son*: ‘de tal modo’ (González Cuenca 2004, III: 585). De los cinco ejemplos registrados entre 1400 y 1500 en las fuentes poéticas, tres son de poetas andaluces: además de Baena, Juan de Mena (ID 2329 «Más clara que non la luna», v. 22) y Antón de Montoro (ID 1930 «De palabra verdadera», v. 139) utilizan este mismo sintagma y, curiosamente, en composiciones que contienen quebrados; esto hace pensar que puede tratarse de una expresión común en el sur peninsular, posible antecedente de la locución *en son de*, existente aún en castellano actual (Tato 2004: 205).

156 *Ladronico*: forma semipopular creada a partir de *ladrón*, pues *latrocinio*, la solución que triunfó, proviene del latín *LATROCINIUM* (DCECH: s.v. *ladrón*); de hecho, la que aparece en el texto es poco usual en el siglo xv (CORDE: s.v.).

157 *Y no los tiene olvidados*: la discordancia del pronombre *los*, que ha de referirse a *ladronico*, se resuelve a partir del sentido: en realidad, ese *los* sustituiría al sustantivo «golpes», o «azotes» (Dutton & González Cuenca 1993: 787), implícito, como otras veces, al igual que sucede en el v. 227 con el numeral *dozientos*. Y es que hace referencia a los dos centenares de azotes o palos que habría recibido como castigo por los hurtos cometidos (Caíño 2018: 375). Lo cierto es que «en la Baja Edad Media se aplicaban azotes para los delitos de blasfemia, hurto, bigamia, adulterio y prostitución» (Zambrana 2010: 12). Finalmente, es preciso notar que esos golpes los tiene «por espalda y costados / bien pegados»: al igual que en otras ocasiones, el autor puede jugar con la dilogía o el equívoco, pues *pegados* significa ‘adheridos’ (Alonso 1986: s.v. *pegar*) pero también ‘golpeados’.

158 *Bollicio*: ‘lío’ (González Cuenca 2004, III: 585). El sentido de estos versos podría ser ‘no le gustó la experiencia del *ladronico*’.

159 *Tierra*: ha de interpretarse como ‘zona’ o ‘comarca’; se trata, sin duda, de un área que hemos

do nunca le falta guerra:
porque yerra,¹⁶⁰
y diéronle por oficio¹⁶¹
en su cara aquel resquicio.¹⁶²

XIX

235 Y hazen con él juguetes
a bofetes,¹⁶³
repelón y bofetada.¹⁶⁴
Ya le han dado con cuajada¹⁶⁵

de ubicar en Andalucía, presumiblemente en alguna de las localidades en que Baena reside, tal vez Córdoba o Sevilla. El portavoz poético nos informa aquí de un cambio cronológico (*un tiempo*, v. 222) y locativo (*después vino a la tierra*) en la vida de Agraz: tras ejercer como *ladrón* (v. 223) en algún lugar —o en varios— y sufrir condena por ello (azotes), vuelve a su antigua localidad.

160 *Yerra*: ‘vagabundea’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787) o, más bien, ‘se porta mal’ (González Cuenca 2004, III: 585).

161 *Y*: ‘allí’; se trata del adverbio pronominal procedente del latín *ibi* (DCECH: s.v.). *Por oficio*: ‘oficialmente’ (González Cuenca 2004, III: 585). Puede establecerse un paralelismo, en forma y fondo, entre este *por oficio* y la expresión empleada por Marmolejo en ID 1865a cuando alude a un castigo vejatorio en el que la cara de Agraz resulta rajada (*abre y çierra*, v. 9) en un lugar público (*por conçejo*, v. 10).

162 *Resquicio*: ‘grieta, rendija’ (DCECH: s.v. *quicio*), metáfora de la cicatriz que adorna su cara.

163 *Juguetes a bofetes*: a partir del significado de los dos términos (‘chistes, chanzas’ y ‘bofetadas’; DCECH: s.v. *juego* y *bofetada*), podemos entender las bromas que debe soportar Agraz: siempre con golpes de por medio. También encaja en el contexto la idea de que Agraz sea un juguete en manos de sus enemigos (Caíño 2018: 375).

164 *Repelón*: ‘tirón de pelo’. No es un término infrecuente en poetas como Juan Alfonso de Baena («avrá *repelones*», ID 1519 «Muy alto Rey digno»), Alfonso Álvarez de Villasandino («si a poder de *repelones*», ID 1245 «Señor, más floxo que bledo») o Juan de Valladolid («bofetones y *repelones*», ID 3025 «Podéis llamarme enemigo»; cursiva mía). Son estos los ejemplos registrados en textos poéticos del siglo xv (CORDE: s.v. *repelones* y *repelón*) y aparecen en composiciones dirigidas a otros personajes o escritores con los que se establece un diálogo, sea debate o diatriba, como el caso que nos ocupa.

165 *Cuajada*: de *cuajar*, verbo que en algunas zonas de Andalucía significa ‘cerner la uva’ (TLHA: s.v.); ello me lleva a pensar que, tal vez, pueda entenderse *cuajada* como sinónimo de ‘colador’, tanto más cuanto que en el verso siguiente aparece *cernada*, voz igualmente andaluza que hace referencia a un ‘colador’ o ‘cedazo’. Juan Alfonso retoma la imagen del rostro de Agraz descrito como un harnero (a consecuencia de las múltiples cuchilladas), empleada por Marmolejo en ID 1865a: si en este texto se identifica la *cara fecha liñas* de Agraz con una *tela de farnero*, es decir, una criba (vv. 29 y 30), el baenense se vale, con el mismo propósito, de la *cernada* o colador. Por su parte, González Cuenca otorga a *cernada* el significado de ‘emplasto hecho con ceniza’ (2004, III: 586), que, según Caíño, taponaría los

- y con cernada
240 por medio de los cachetes,¹⁶⁶
ya le han dado con agetes,
ravanetes,
la cuchar con verengena,¹⁶⁷
y danle la mala estrena¹⁶⁸
245 y mala cena,
por que trae los tapetes¹⁶⁹
labrados a gañivetes.¹⁷⁰

surcos de las cicatrices en el rostro de Agraz (2018: 375).

166 *Cachetes*: ‘carrillos’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787; González Cuenca 2004, III: 586), derivado de *cacha*, ‘cada una de las dos piezas que forman el mango de las navajas’. En cuanto al significado, *cachete* tuvo primero el sentido de ‘nalga’, de donde pasó a ‘carrillo abultado’, ‘espesor de carne en cualquier parte del cuerpo’ (DCECH: s.v.). Es esta la primera documentación del término en esta acepción, pues los ejemplos que registra el CORDE (s.v.) nos llevan al siglo xvi.

167 Las verduras mencionadas (*agetes*, *ravanetes* y *verengenas*) son empleadas como armas para pegar a Agraz, pero cumplen, además, una función metafórica: es una forma de llamarle nuevamente judío (Almeida 2014: 217-228).

168 *Estrena*: ‘regalo’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787; González Cuenca 2004, III: 586; Caíño 2018: 375) que, según el DCECH (s.v.), se hace en día festivo para que sirva de buen augurio.

169 *Tapetes*: significa ‘clase de paño de vestir’ (DCECH: s.v. *tapiz*) y, desde esa acepción, es fácil explicar que designe aquí la prenda de ropa confeccionada con tal tela; de hecho, el ejemplo que recogen Corominas y Pascual permite suponerlo: se trata de un breve texto que habla de un jubón de paño negro con «collar de tapet negro» —sería posible, por metonimia, designar ese cuello como *tapet*—. También entendida como ‘paño de vestir’, la palabra es empleada por Rodrigo de Arana en ID 1558 «Nin todos non vistes tapetes velludos», poema con el que responde a ID 1554 «A todos aquellos que son muy agudos», de Juan Alfonso, que designa una ‘tela de terciopelo’ (Dutton & González Cuenca 1993: 694 y 927). Con todo, esta voz conoció también el sentido de ‘tapiz’ y ‘alfombra’ (DCECH: s.v. *tapiz*), que es en los que se basa Caíño, a partir de la información del DA, para explicar que se trata de una ‘alfombra pequeña y manual o cosa parecida a ella’, que Agraz lleva para la cena (2018: 376). Por otra parte, tampoco parecen ajustarse al contexto las acepciones ‘mesas de juego’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787) y ‘paño para cubrir la mesa’ (González Cuenca 2004, III: 586); de hecho, ninguna de ellas satisface a este último editor.

170 *Labrados a gañivetes*: ‘tallados con navajas’. La segunda voz es ‘el cuchillo pequeño que se pone junto al puñal en vaina pegada a la suya, para que esté a mano y se pueda cortar con él lo que se ofrezca. En algunas partes le llaman *cañivete*, y en lo antiguo así se decía’ (González Cuenca 2004, III: 586); esta definición, que el DA ofrece bajo la entrada *cañavete*, ha de completarse con el lema del TLHA, según el cual, en algunas zonas de Andalucía este utensilio es una ‘navaja de punta curva’ e, incluso, una ‘navaja curvada propia para castrar cerdos’ (s.v. *gañivete*). Y es que esta última acepción, hermana de la voz *guchilladas* (v. 74), me lleva a sugerir que puede tratarse de una nueva identificación del poeta con el

XX
Él es tanto de gentil¹⁷¹
que más de mil
250 le cobdician dar la prissa¹⁷²
y labrarle la camisa¹⁷³
por tal guisa
que le rompan un quadril.¹⁷⁴
Ya le han dado con badil¹⁷⁵
255 y con candil¹⁷⁶
por medio de las quixadas,¹⁷⁷
y corrido por las gradas¹⁷⁸

animal mencionado, es decir, una alusión más a su condición de converso.

171 *Gentil*: aquí puede entenderse ‘pagano’ (DCECH: s.v. *gente*). Ha de interpretarse como una nueva indirecta a la filiación conversa de Agraz, ofensa que podría justificarse a partir de la oposición de este a abrazar el cristianismo de manera definitiva.

172 *Prissa*: ‘mal rato, pelea’ (González Cuenca 2004, III: 586), es decir, ‘aprieto, trance apurado’, significado con que se usaba ya en tiempos de Berceo (DCECH: s.v. *prisa*).

173 *Labrarle la camisa*: se trata de un eufemismo por ‘darle una paliza’ (González Cuenca 2004, III: 586) o ‘coser a golpes’ (Caíño 2018: 376). Es esta una expresión paralela a la «*tapetes labrados a gañivetes*» de los vv. 246-247, y también recuerda los cincuenta palos que Agraz recibió en los vv. 179-180 («estos son los vuestros mantos / por disantos»); en cierto modo, viene a ser otra metáfora para *paliza*.

174 *Quadril*: ‘hueso del anca’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787; González Cuenca 2004, III: 586; Caíño 2018: 376), aquí interpretado como ‘cadera’. El uso de este vocablo resulta cómico, no solo por la acepción que alude a la rana, sino porque la voz «se ha aplicado y se aplica preferentemente a los animales» (DCECH: s.v. *cuadril*). Corominas y Pascual lo documentan por primera vez en Juan Ruiz, pero el CORDE (s.v.) ofrece un ejemplo anterior a 1284 en el que la palabra se aplica a un hombre para indicar el modo en que debe transportar leña: «quanto pudiere omne leuar so el braço & abraçar fasta que las manos ponga en el *quadril*» (cursiva mía).

175 *Badil*: ‘hierro para mover la lumbré’ (Dutton & González Cuenca 1993: 787; González Cuenca 2004, III: 586; Caíño 2018: 376).

176 *Candil*: como *badil*, es instrumento utilizado para propinar golpes; quizás existiese entonces una frase semejante a la que hoy se registra como «arrear o arrimar candela» en el sentido de ‘dar palos’ (DLE: s.v. *candela*). El significado recto y origen de la expresión es, en realidad, parejo al de *badil*, pues por *candela* se entiende, sobre todo en Andalucía, la ‘brasa de la lumbré’ (DA: s.v.); de ahí que *dar candela* se refiera a ‘avivar el fuego’.

177 *Quixadas*: ‘mandíbulas’; en ellas propinan los golpes a Agraz. Se completa de nuevo el motivo recurrente de las palizas, especificando los elementos utilizados y la parte del cuerpo que sufre las heridas: esta escena es hermana de la presentada en ID 1865a, en la que, por boca de Marmolejo, vemos cómo el rostro de Agraz recibe los golpes dados con *tiçones* (v. 47).

178 *Gradas*: ‘peldaños’ (DCECH: s.v. *grada*); en este caso, ‘escaleras’.

a pedradas.
¡No se halla ombre más vil
260 nel linaje confesil!¹⁷⁹

XXI
Él ya bive con el nudo
de cornudo:¹⁸⁰
su muger da quanto tiene¹⁸¹
a un fraile que mantiene,
265 que le viene
a sobrevienta de fudo;¹⁸²

179 *Nel*: enmiendo la lectura *en el*, que figura en los dos testimonios, para favorecer la isometría, pues, según he podido comprobar, existen numerosos casos de esta amalgama en documentos medievales hasta 1440 (CORDE: s.v.). González Cuenca recuerda que la compensación silábica es recurso frecuente en las coplas de pie quebrado, en las que, en efecto, el verso corto pentasílabo puede compensar la última sílaba con el octosílabo que lo precede siempre que este acabe en palabra aguda —se convierte, así, en tetrasílabo— (2004, III: 586); no obstante, el fenómeno, al igual que ocurre con la sinafía, se da entre versos cortos o entre versos cortos y largos, pues se explica por la «falta de autonomía total del verso corto» (Domínguez Caparrós 2016: s.v. *compensación*). González Cuenca, sin embargo, aplica también este principio para compensar dos octosílabos y, por ello, pese a reconocer la hipermetría, respeta la lección *en el* (2004, III: 627: 627). *Linaje confesil*: sintagma que sirve al poeta para insultar a Agraz y evidenciar sus prácticas no cristianas (Campos Souto 2006: 284). La derivación por razones de rima (*confesil* del étimo *confesso*) es procedimiento muy habitual en este autor (Caíño 2018: 376).

180 *Nudo*: ‘atadura, vínculo’ en sentido burlesco, pues evoca la expresión ‘nudo de matrimonio’ o ‘nudo de amor’ cuando a lo que está realmente unido este personaje es a su cornamenta, es decir, a su condición de cornudo. Juan Alfonso utiliza este insulto por primera vez en el poema, pero lo toma de Marmolejo, que hace uso de él en varias ocasiones para burlarse de Agraz valiéndose de los términos *cornatillo* (ID 1865a, v. 15), *cornudo* y *cornezuelo* (*ibidem*, vv. 27 y 30).

181 *Da*: nótese el claro sentido sexual del verbo *dar* en el verso, cuyo objeto directo es el cuerpo de la mujer de Agraz (*quanto tiene*) y el indirecto el cura (*fraile*, v. 264) que se beneficia de sus favores carnales.

182 *Sobrevienta*: al igual que los demás editores, he corregido la lección *sobreventa*, solo documentada en este texto (CORDE: s.v.), y he optado por *sobrevienta*, ‘sorpresa’, formada a partir de *venir* (DCECH: s.v. *venir*). Aquí nos encontramos con la locución *a sobrevienta*, que significa ‘por sorpresa’ o ‘de repente’, y se localiza en otras ocho fuentes medievales datables entre 1400 y 1500 (CORDE: s.v.). No descarto, sin embargo, las acepciones de ‘furia’ (Dutton y González Cuenca 1993: 788), ‘sobresalto’ (González Cuenca 2004, III: 587) o ‘ímpetu’ (Caíño 2018: 376), como tampoco la de ‘peligro’, presente en un poema de Juan de Mena (Salvador Miguel 1987: 640), pues, como se desprende del sentido del verso, todas hacen referencia al modo en que el fraile se presenta para fornicar con la mujer de Agraz. *Fudo*: voz que el CORDE solo registra en este texto y que no se recoge en otras fuentes léxicas consultadas; hemos de relacionarlo con ‘joder’ a partir de FUTERE (González Cuenca 2004, III: 587; Caíño 2018: 376).

y quanto más ganar pudo
por menudo,¹⁸³
tanto anda por mal cabo¹⁸⁴
270 remesciendo ella el rabo.¹⁸⁵
Yo lo alabo¹⁸⁶
a Juan Agraz por sesudo,
que por esto no es sañado.

XXII

275 La su vida es mezquina,
de rapina,¹⁸⁷
con todos trae barata:¹⁸⁸

Así, podemos interpretar ‘el fraile se presenta para joder con ella por sorpresa’.

183 *Por menudo*: es locución adverbial bien documentada desde el siglo XIII (CORDE: s.v.), que significa ‘detalladamente’. Dado que aquí se aplica a *ganar*, tal vez podamos entender, al modo en que se emplea *por menor*, que ‘ganaba negociando al por menor’, quizás refiriéndose a un negocio particular y, quizás, poco legal (tal vez en alusión a la prostitución). En este sentido se manifiesta Caíño: Agraz pudo haberse ganado la vida como criado, pero prefirió dedicarse al mundo marginal de la delincuencia (2018: 376-377).

184 *Por mal cabo*: ‘por mal fin’ o ‘por mal camino’ (González Cuenca 2004, III: 587).

185 *Remesciendo*: ‘meneando, sacudiendo’ (DCECH: s.v. *mecer*). Con este verso el autor nos regala una estrofa plurisignificativa: por un lado, podemos ver la imagen de un perro moviendo la cola como metáfora de la alegría (González Cuenca 2004, III: 587; Caíño 2018: 377); por otro, siguiendo con el contenido sexual de los versos anteriores, a la mujer de Agraz meneando el falo de su cliente. Esta segunda lectura cobra fuerza si atendemos al complemento *rabo*, un término más plebeyo que el sinónimo *cola* y, sobre todo, empleado «hablando del de los animales o como término pintoresco aplicado al hombre» (DCECH: s.v. *rabo*).

186 La alabanza que el portavoz poético hace de Agraz está cargada de ironía. Así, contra toda lógica y moral, lo tilda de *sesudo*, ‘prudente, discreto’ (DCECH: s.v. *seso*), por la simple razón de que la circunstancia de ser marido cornudo no despierta su saña («no es sañado»). En realidad, la actitud transigente de Agraz ha de ser entendida como un elemento cómico más del poema, interpretación que también ofrece Caíño (2018: 377).

187 *Rapina*: ‘robo’ (González Cuenca 2004, III: 587; Caíño 2018: 377). No regularizo la nasal en palatal porque la rima exige la alveolar: las demás palabras de la estrofa acaban en *-ina*. Aunque acabó por imponerse *rapiña*, la forma primitiva *rapina* se utilizó durante todo el siglo XV (DCECH: s.v. *rapiña*); de hecho, son varios los ejemplos que, en posición de rima, pueden encontrarse en algún poema de Juan de Andújar y de Juan de Tapia (Salvador Miguel 1987: 165 y 366 respectivamente).

188 *Barata*: dado el contexto, ha de tomarse en la acepción ‘fraude’ (DCECH: s.v. *baratar*) o ‘engaño’ (Caíño 2018: 377), pese a que los demás editores se decantan por ‘pelea’ (Dutton & González Cuenca 1993: 788; González Cuenca 2004, III: 587). Entendiendo así la palabra, no solo cobra sentido el verso

troca sortija de plata,
que rescata,¹⁸⁹
por otra d'oro más fina.
280 ¿No es cierto de tal mina,¹⁹⁰
que malsina,¹⁹¹
que le flocan —ya sabéis¹⁹²

siguiente, en el que se describe uno de los engaños practicados por nuestro personaje, sino que el término conecta el texto con el v. 25 de ID 1865a, en el que Marmolejo acusa a Agraz de tramposo valiéndose de una voz de la misma familia, *baratón*.

189 *Que rescata*: 'con la que se hace'; es forma de *rescatar*, derivado de *catar*, que ya en Hernando del Pulgar significa 'obtener mercancías (esp. metales) por trueque' y desde ahí adquiere el sentido general de 'proporcionarse, hacerse con algo' (DCECH: s.v. *catar*), que conviene en el poema. Así, pues, cabe entender que Agraz ofrece en trueque una sortija de plata por otra de oro, pero recupera la primera de forma tramposa, con lo cual, a la postre, se queda con las dos: no hay trueque. En realidad, el sentido es 'roba' (González Cuenca 2004, III: 587).

190 *Mina*: 'fuente de generosidad' (Alonso 1986: s.v.) y, como se entiende en algunas partes de Andalucía, 'manantial' (TLHA: s.v.); es perífrasis para Agraz cargada una vez más de ironía, pues lo que este produce no es nada bueno, según se nos ha explicado en los versos previos, sin descartar que ya en esta época la palabra *mina* conociese una acepción similar a la que hoy día posee aplicada a 'persona o cosa que abunda en cualidades dignas de aprecio, o de las que puede sacarse provecho' (DEL: s.v.). Sigo, por tanto, la línea de González Cuenca, que anota 'cosa preciosa' en el sentido de 'personaje' y equipara la expresión «tal mina» del texto a la actual «tal alhaja», es decir, 'tan mala persona' (2004, III: 587). Comienza en este verso la segunda parte de la estrofa, que consiste en una gran interrogación retórica dirigida al público, con un inciso en el que el propio autor implica, con complicidad, al auditorio tratando de suscitar su animadversión hacia Agraz.

191 *Malsina*: forma del paradigma de *malsinar*, verbo derivado de *malsín*, 'delator, cizañero' (DCECH: s.v. *malsín*). Baena no haría aquí sino recuperar el insulto *malsín*, ya utilizado en el v. 114. También caben 'calumnia' (Dutton & González Cuenca 1993: 788) y 'anda chismorreando' (González Cuenca 2004, III: 587), pues contribuyen a entender la secuencia como oración de relativo explicativa en la que, tras el falso trueque narrado antes, se justifica, en parte, la suerte que se busca este personaje, que engaña, calumnia y es, en suma, capaz de hacer maldades.

192 *Flocan*: del verbo *flocar* que, antes de 1500, el CORDE registra únicamente en Baena, y Corominas y Pascual en Juan del Encina con el significado de 'lanzar, tirar (algo a alguien)'. Más ejemplos hay, en este período, del sustantivo *flocadura*, la mayoría de la segunda mitad del siglo xv; no obstante, interesa destacar que de los tres de los que da cuenta el CORDE, dos se deben a Juan Alfonso de Baena, lo cual, una vez más, sirve de argumento para asentar su autoría. Ahora bien, no cabe aquí el sentido de 'tirar, lanzar', por lo cual es útil acudir al sustantivo, que significa 'guarnición' (Alonso 1986: s.v. *flocadura*) o 'fleco' (Cejador 1990: s.v.); podemos entender, así, que de Agraz 'sobresalen como si fuesen flecos' los trapos que cubren su cara (v. 286). Conviene también, por ello, la opción 'adornan' propuesta por González Cuenca (2004, III: 587) y Caíño (2018: 377).

que muy gran plazer avréis
si lo veréis—
285 su cara hecha cecina¹⁹³
con trapos de melezina?

*Cabo*¹⁹⁴
Él tiene una sepultura
en el altura
del corral de San Bernardo,¹⁹⁵

193 He aquí el adorno anunciado en el v. 282, que consiste, como explica González Cuenca, en «trapos de melezina» o ‘vendajes’, que cubren la cara maltratada por los golpes sufridos (2004: III: 587); de ahí que esté «hecha cecina», en alusión al color que adquiere la piel cuando está llena de cardenales o, según Caiño, como metáfora de las múltiples heridas (2018: 377). Con esta estrofa se clausura el ciclo de las palizas descritas a lo largo del poema; de hecho, la imagen de su rostro vendado anticipa un previsible final para Agraz, del que se nos informa en el *cabo*.

194 *Cabo*: ‘fin’; es uno de los términos utilizados, junto con *fin* y *finida*, para la última estrofa de los decires, cuya presencia no era obligatoria, aunque sí frecuente. No obstante, lo usual es que presentase la mitad de versos que las demás coplas de la composición y que recuperase parte de las rimas de la última (Chas Aguión & Álvarez Ledo 2016: 662). En este caso nos encontramos con un cabo poco común: su extensión es igual a la de las estrofas previas y no comparte rimas con la que le antecede. Sin descartar que se trate de un añadido editorial, no ha de olvidarse que hay otras finidas similares en el *Cancionero de Baena* y todavía alguna se da en el de *Palacio* (Tato 2016: 732).

195 *Corral*: utiliza este término, de origen incierto y cuyo significado es el de ‘recinto para pelear o para encerrar el ganado’, ‘sitio cerrado y descubierto junto a una casa o dentro de ella’ (DCECH: s.v.) para referirse al cementerio existente en la zona, como afirma González Cuenca. Baena puede hacer referencia a dos necrópolis de la época: o bien se trata del cementerio hebreo que estaba al exterior de la Puerta de la Judería, después denominada Puerta de la Carne, que daba acceso al arrabal de San Bernardo, mencionado en este mismo verso (Peláez Barranco 1996: 210); o bien habla de un corral extramuros situado junto a la ermita de San Bernardo en donde solían enterrarse los conversos (Collantes de Terán 1977: 447). De hecho, según este historiador, parece que dicha ermita «contaba con una cofradía que poseía su propio cementerio, *por lo menos*, desde mediados del xv» (1977: 99-100, cursiva mía), lo cual implica que su origen es anterior; de ser así, podría remontarse al tiempo en que Baena compone ID 6787. Cualquiera que fuese el lugar de la sepultura de Agraz, el *cabo* de nuevo tilda a este de judaizante, pues, como tal, ha de enterrarse en los cementerios habilitados para los judíos. *San Bernardo*: antigua calle ‘Ancha de San Bernardo’, que da nombre a todo el barrio, caracterizado por su marginalidad. Según Collantes de Terán, esta «viene determinada históricamente por su situación extramuros de la ciudad junto al río Tagarete, que provocaba frecuentes inundaciones» (1993: s.v. *San Bernardo*). Juan Alfonso había de conocer esa circunstancia, pues es posible relacionar las crecidas de este arroyo con las anteriormente referidas del río Guadalquivir (v. 104): el Tagarete desemboca en el gran río sevillano relativamente cerca del puente de Triana, en donde el autor sitúa a Agraz cruzando hacia Sevilla (v. 94), es decir, de camino hacia la zona céntrica de la Mar y *Plazentines*, en la que recibía

- 290 y vestirle han un tавardo¹⁹⁶
de un pardo¹⁹⁷
que le llegue a la cintura.¹⁹⁸
Y dirá la su escriptura¹⁹⁹
y letura
- 295 del sepulchro en derredor:
«Aquí yaze un gran traidor,
rebolvedor,²⁰⁰
muy perversa criatura,²⁰¹
que murió por su locura».

palizas (vv. 118 y 120). He de prescindir de otras referencias que González Cuenca toma de Collantes de Terán, como aquella en que adjudica a la calle de la Mar, en que vivían los Marmolejo y otras familias que gozaban de una buena posición social (véanse las notas a los vv. 118-120), la condición de mala nota que parece poseer la de San Bernardo (2004, III: 587); asimismo, tampoco tengo en cuenta su justificación de la marginalidad del barrio a partir de la presencia del matadero, pues este fue construido en la época de los Reyes Católicos (Vera Aranda 1988: 110), momento que Baena, fallecido antes de 1435, no llegó a vivir, como tampoco Agraz ni Marmolejo.

196 *Tavardo*: ‘ropón de abrigo’; es voz frecuente hasta el siglo XVI (DCECH: s.v. *tabardo*). Durante el siglo XV fue prenda muy utilizada, que podía presentar aspectos variados, aunque «sus dos grandes mangas transformadas en tiras pendientes de los hombros» era característica común a todos (Bernis 1956: 40). Junto a otros elementos de la vestimenta como el *gramaya* o el *capirote*, en la poesía medieval, el tabardo era considerado como típicamente judío (Caíño 2018: 377).

197 *Pardo*: ‘vestido humilde’, al igual que en épocas posteriores (TLC: s.v.) o ‘pañó hosco’ (González Cuenca 2004, III: 588). Es posible, también que el adjetivo sustantivado *pardo* no aluda a un tipo de tela basta, sino al tono rojizo de la prenda, evocando, así, «las señales de color rojo que debían llevar los judíos como signo distintivo» (Caíño 2018: 377; véase *supra* nota 24 de la introducción).

198 El hecho de que la prenda le llegue solo a la cintura puede ser otra imagen cómica para recrearse en la humillación de Agraz: tan miserable es que ni siquiera su ropa, de baja calidad, es lo suficientemente larga para cubrir su cadáver por completo.

199 El poeta anuncia el final de su *reparo* valiéndose de una fórmula parecida a la que Agraz utiliza contra Marmolejo en ID 1865a: si allí el primero escribe el «mote del pethafío» del segundo («el mayor borracho çafío / de Castilla y de Aragón»; vv. 23-24), aquí Baena procede de manera semejante, pues avanza «la su escriptura» (v. 293) del *sepulchro* (v. 295) en los versos finales, que viene a ser el epitafio.

200 *Rebolvedor*: ‘cizañero, chismoso, pendenciero’ (DCECH: s.v. *volver*).

201 *Perversa*: el baenense recupera este adjetivo, cuyo significado ‘sumamente malo, depravado’ había ya aplicado con anterioridad (v. 50). Es posible que aquí, además, tenga el sentido de ‘trastornada’ (DCECH: s.v. *verter*); y es que la locura por la que Agraz muere corre pareja a la perversidad de que Baena lo acusa en el verso anterior. Conviene recordar que el significado de *locura* es ‘insensatez, necedad’, es decir, lo contrario de *sabiduría* (Bizzarri 2012: 132), de modo que Agraz queda caracterizado como ‘tonto, estulto, imprudente’ (DCECH: s.v. *loco*).

0. Reparó y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz por Juan Alfonso de Vaena] Reparó y satisfacción de Juan Marmolejo contra Juan Agraz JA*JA || 9. se puso] supuso 11CG || 23. hazelle han] hazell'an 14*JA || 53. Por G a, b, c] por g a b c 11CG, 14*JA || 55. solfear] solfar 11CG, 14*JA || 61. tan bien] también 14*JA || 63. ...-ado] *omit.* 11CG 14*JA || 75. por que] porque 14*JA; guchilladas] cochilladas 14*JA || 78. por que] porque 14*JA || 84. regaña dientes] arregaña dientes 11CG, a regañadientes 14*JA || 100. y a él] ya él 11CG 14*JA || 161. borruno] boruno 11CG || 178. trabajad] trabaja 14*JA || 219. pegalle] pagalle 14*JA || 246. por que] porque 11CG, 14*JA || 256. quixadas] quexadas 14*JA || 260. nel] en el 11CG, 14*JA || 266. sobrevienta] sobreventa 11CG, 14*JA.

39. cara] casa Dutton & González Cuenca || 48. Por G a, b, c] Por que a. b. c. Dutton & González Cuenca, Caíño, Porque abecé González Cuenca || 55. solfear] solfar Dutton & González Cuenca, González Cuenca, Caíño || 63. ---ado] *omit.* Dutton & González Cuenca, González Cuenca, Caíño || 75. por que] porque Dutton & González Cuenca, Caíño || 78. por que] por qué Dutton & González Cuenca, porque Caíño || 82. pegan] pagan González Cuenca, Caíño || 100. y a él] ya él Dutton & González Cuenca, González Cuenca, Caíño || 207. llega] niega González Cuenca || 246. por que] porque Dutton & González Cuenca, González Cuenca, Caíño || 260. nel] en el González Cuenca, Caíño.

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 Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío Barros Roel, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 217-228.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2000), *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco/Libros [TLHA].
- AMRÁN, Rica (1996), «Judíos y conversos en las crónicas de los Reyes de Castilla (desde finales del siglo XIV hasta la expulsión)», *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia medieval*, 9, pp. 257-275.
- ASKINS, Arthur L-F y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI de Antonio Rodríguez-Moñino)*, ed. Laura Puerto Moro, Vigo, Academia del Hispanismo.
- ATIENZA, Juan G. (1985), «Los judíos en la España medieval. Vida cotidiana», *Cuadernos Historia* 16, 38, pp. 21-31.
- BERNIS MADRAZO, Carmen (1956), *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto “Diego Velázquez” del CSIC.
- BIZZARRI, Hugo O. (ed.) (2012), *Pero López de Ayala, Rimado de Palacio*, Madrid, Real Academia Española.
- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes (1995), «La viña en Andalucía durante la Baja Edad Media», en *Historia y cultura del vino en Andalucía*, coord. Juan José Iglesias Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 33-62.
- CAÍÑO CARBALLO, Ana (2018), *La poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena: edición y estudio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CAMPOS SOUTO, 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.
- CARRIAZO, Juan de Mata (ed.) (1943), *Fernando del Pulgar, Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1990), *Vocabulario medieval castellano*, Madrid, Visor.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (1996), «La sección de preguntas y respuestas en el *Cancionero general* de 1511», *Atalaya*, VII, pp. 153-169.

- CHAS AGUIÓN, Antonio (2000), *Amor y corte: la materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo xv*, A Coruña, Toxosoutos.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2001), *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Biblioteca Baenense.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2017a), *La poesía de Álvaro de Cañizares*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2017b), «E ávido el pleito ya por concluso, rezó la sentencia en esta manera». De jueces y juicios poéticos en los inicios de la poesía de cancionero», en *De lagrymas fasiendo tinta... Memorias, identidades y territorios cancioneriles*, ed. Virginie Dumanoir, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 57-70.
- CHAS AGUIÓN, Antonio, & Sandra Álvarez Ledo (2016), «Poesía cortesana: los decires», en *Historia de la métrica medieval casteallana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 649-667.
- CICERI, Marcella, & Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (ed.) (1991), Antón de Montoro, *Cancionero*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CLEMENTE RAMOS, Julián (1992), «Fiscalidad real y renta feudal. La martiniega, la fonsadera y el yantar a mediados del siglo xiv en la Castilla de las merindades», *Anuario de Estudios Medievales*, 22, CSIC, pp. 767-784.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio (1977), *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, et al. (1993), *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes y Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- COMBET, Louis (ed.) (2000), Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Castalia.
- COROMINAS, Juan, & José Antonio PASCUAL (1980-1991), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., [DCECH]
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez [ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Pamplona, Iberoamericana-Vervuert y Universidad de Navarra, 2006], [TLC].
- CUERVO, Rufino José (1994) *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo [1ª ed.: 1886-1893], [DCR].
- CUMMINS, John G. (1965), «The survival in Spanish Cancioneros of the form and themes of Provençal and old French poetic debates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, pp. 9-17.

- DEYERMOND, Alan (2005), «Las relaciones literarias en el siglo xv», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica»*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, pp. 73-79.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2016), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza.
- DUTTON, Brian (1990-1991), *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv - Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian, & Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (ed.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- ESTEVE-FAUBEL, José María, et al. (2009), *Lenguaje musical o solfeo. Elementos esenciales y su origen histórico*, Alicante, Universidad de Alicante.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco/Libros, 2 vols.
- GAGO JOVER, Francisco, *Biblioteca Digital de Textos del Español Antiguo. Textos Poéticos Españoles* [BDTEA], Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies. <http://www.hispanicseminary.org/textconc-es.htm> [consulta: 03/07/2019].
- GÓMEZ-BRAVO, Ana María (1998), *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Castalia, 5 vols.
- JAURALDE POU, Pablo, & Juan Alfredo BELLÓN CAZABÁN (eds.) (1974), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Akal.
- JOSET, Jacques (ed.) (1990), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Taurus.
- KERKHOF, Maxim P. A. M., & Ángel GÓMEZ MORENO (eds.) (2003), Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid, Castalia.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1989), *Historia de Sevilla: la ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2001), «Derechos de oficiales y derechos ciertos en la Hacienda real de Castilla (año 1430)», *Mayurqa*, 27, pp. 11-24.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952), *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Philon.
- LOBERA, Francisco J., et al. (eds.) (2011), Fernando de Rojas, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Real Academia Española.

- MARQUES ANTUNES, Maria Helena (2012), «As ajudas ao serviço da sátira no *Cancioneiro Geral*», en *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende: Um Livro à Luz da História*, ed. Cristina Almeida Ribeiro y Sara Rodrigues de Sousa, Lisboa, Húmus, pp. 51-59.
- MARQUES ANTUNES, Maria Helena (2017), *Modalidades de interlocução na poesia peninsular e francesa do século xv*, Tesis doctoral, Universidade de Lisboa.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1960), *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato*, Anejos del BRAE, IV, Madrid.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (2017), *Poetas del «Cancionero de Palacio» (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Padilla. Edición y estudio de su poesía*, Tesis doctoral inédita, A Coruña, Universidade da Coruña.
- MONSALVO ANTÓN, José María (1988), «Cortes de Castilla y León y minorías», en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media: Actas de la primera etapa del Congreso Científico sobre la Historia de las Cortes de Castilla y León*, 2, Burgos, 30 de septiembre a 3 de octubre de 1986, pp. 143-192.
- MONTERO CUIEL, Pilar, & María Luisa (2005), *El léxico animal en el Cancionero de Baena*, Madrid, Iberoamericana.
- MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (2004), «Judíos y mudéjares», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, pp. 241-274.
- MORÁN CABANAS, María Isabel (2001), *Traje, gentileza e poesia. Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1995), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (1982), «Juan Alfonso de Baena y su cancionero: nueva aportación histórica», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba*, 52, pp. 35-57.
- NIETO SORIA, José Manuel (1993), *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea.
- POTVIN, Claudine (1989), *Illusion et pouvoir: la poétique du Cancionero de Baena*, Montreal, Bellarmin.
- PROIA, Isabella (2018), «Tras las huellas del discor castellano tardomedieval: una tentativa de clasificación tipológica», en *Tradiciones, modelos e intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos xv-xvii*, coord. Isabella Tomassetti, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 43-67.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de Autoridades* [DA], Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro [ed. facs.: Madrid, Gredos, 1963].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus del nuevo diccionario histórico del español* [CNDHE]. <http://web.frl.es/CNDHE/view/inicioExterno.view> [consulta: 03/07/2019].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español* [CORDE]. <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [consulta: 03/07/2019].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [DLE]. <http://dle.rae.es/?w=diccionario> [consulta: 03/07/2019].
- REESE, Gustave (1989), *La música en la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- RIQUER, Martín de (1968), *L'arnès du cavaller: armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, La Magrana.
- RODADO RUIZ, Ana (2014), «Del manuscrito al impreso: variantes de imprenta entre SA10b y el *Cancionero general*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, pp. 815-827.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1958), *Cancionero general*, Madrid, Real Academia Española.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (ed.) (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SÁNCHEZ SALAS, Gaspar (2002), «Primera incursión dictadológico-tópica en la provincia de Jaén: los decires populares desde el alma del propio pueblo», *Revista de Folklore*, 255, pp. 1-13.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (1987), «Las milicias concejiles y su actuación exterior: Sevilla y la guerra de Granada (1430-1439)», *En la España Medieval*, 10, pp. 393-415.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael (2009), *Las élites políticas bajo los Trastámara. Poder y sociedad en la Sevilla del siglo XIV*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- TATO, Cleofé (2004), *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- TATO, Cleofé (2013), *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- TATO, Cleofé (2016), «La métrica del *Cancionero de Palacio*», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla, Cilengua-Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 699-743.
- TATO, Cleofé (2018), «Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros», en *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, ed. Antonio Chas Aguión, Berlin, Peter Lang, pp. 25-52.
- TOSAR, Javier (2013), «La contienda poética entre Juan Agraz y Juan Marmolejo en SA10b», en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 405-416.

- TOSAR, Javier (2014), «Mosén Juan Marmolejo: una figura desconocida del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Rocío Barros Roel, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 445-451.
- TOSAR, Javier (2019), «Juan Agraz a través de los textos», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, ed. R. Alviti, A. Garribba, M. Marini, M. Nogués, I. Turull y D. Vaccari, San Millán de la Cogolla, Fundación San Millán de la Cogolla-Cilengua, pp. 1271-1282.
- VERA ARANDA, Ángel L. (1988), «El barrio de San Bernardo (Sevilla)», *Revista de Estudios Andaluces*, 10, pp. 109-136.
- ZAMBRANA MORAL, Patricia (2010), «Tipología de penas corporales en la Edad Media», *Quadernos de Criminología: Revista de Criminología y Ciencias Forenses*, 11, pp. 6-11.