

Los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía* (ID 0511 e ID 6005)¹

Antonia Martínez Pérez²

Recibido: 30 de mayo de 2019/ Aceptado: 15 de junio de 2019

Resumen. En el *Cancionero de Llavía* se incluyen dos *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina: “Dime quién eres tu grande Aníbal” [86* RL-19; ID 0511]; y “Por desconoscentia se perdió la luz” [86* RL-20; ID 6005], sobre los que no se ha llevado a cabo ningún estudio, al menos de carácter monográfico, constituyendo, pues, su análisis el objetivo primordial de este trabajo. El conocimiento de su obra poética se ha realizado casi tan solo a través del *Cancionero de Baena*, siendo pues imprescindible un estudio de estos dos *dezires*, que no se encuentran en él, y constituyen los dos únicos especímenes conocidos fuera del mismo. Asimismo, el análisis de su inserción en el *Cancionero de Llavía* muestra su perfecta integración de contenido y estructura, proporcionando datos fundamentales sobre los trazos poéticos distintivos de Gonzalo Martínez.

Palabras clave: poesía cancioneril impresa; *dezir*; poesía religiosa; poesía didáctico-moralizante.

[en] Gonzalo Martínez de Medina's *dezires* in the *Cancionero de Llavía* (ID 0511 and ID 6005)

Abstract. In the *Cancionero de Llavía* two *dezires* of Gonzalo Martínez de Medina are included: “Dime quién eres tu grande Aníbal” [86* RL-19; ID 0511]; and “Por desconoscentia se perdió la luz” [86* RL-20; ID 6005], on which no study has been carried out, at least of a monographic nature, thus constituting its analysis the primary objective of this work. The knowledge of this poetic work has been done almost only through the *Cancionero de Baena*, thus being essential a study of these two *dezires*, which is not in it, and that are the only two known specimens outside of the same. Likewise, his analysis in the *Cancionero de Llavía* shows his perfect integration in him, providing fundamental data on the distinctive poetic traits of Gonzalo Martínez.

Keywords: printed cancionero poetry; *dezir*; religious poetry; didactic-moralizing poetry.

Cómo citar: Martínez Pérez, A. (2020). Los *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Llavía*, en *Revista de Filología Románica* 37, 103-12.

La obra poética de Gonzalo Martínez de Medina, junto a la de su hermano Diego, se encuentra bien representada en el *Cancionero de Baena* (Dutton y González Cuenca 1993), muestra de la predilección del antólogo por ella y, sobre todo, del interés y la difusión que experimentaba en ese momento; y, sin embargo, apenas si está presente en otros cancioneros manuscritos o impresos³. Es, pues, a través de este *Cancionero de Baena* cómo se ha llevado a cabo el conocimiento de su poesía, así como los distintos estudios que versan sobre sus poemas, que, por otra parte, no son excesivamente abundantes⁴. E inexistentes, al menos de carácter monográfico, en torno a sus dos *dezires* insertos en el *Cancionero de Llavía* (Benítez Claros 1945), constituyendo, pues, su análisis el objetivo primordial de este trabajo. Imprescindible, por otra parte, en cuanto que en ellos se presentan los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra, y nos ofrecen, en compendio, las claves religioso-didácticas y de crítica social de su poesía.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, Romancero y Fuentes Impresas* del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (FFI2017-86313-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² Según las referencias de Dutton, fuera del *Cancionero de Baena*, de Gonzalo Martínez tan solo encontraríamos estos dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*; y el otro testimonio, que se incluye en el *Cancionero de San Román o Gallardo* (MH1), aparece en él atribuido a su hermano Diego.

³ Departamento de Filología Francesa, Románica, Italiana y Árabe
Universidad de Murcia
antonmar@um.es

⁴ De carácter monográfico, tan solo consta el estudio de M. Cándor Orduña (1986:315-349); y los dos de Ch. Fraker (1966a y 1966b), los únicos asimismo señalados en la reciente biografía sobre Gonzalo Martínez de Antonio Chas (2018:75-91). Por otro lado, tan solo el segundo artículo de Fraker incluye poemas del *Cancionero de Llavía*.

En su estudio, partimos del problema de la confusión de autoría que, con tanta insistencia, parece acompañar a la producción de los dos hermanos⁵, provocada por la tan frecuente homonimia –siempre presentados de manera sucesiva y analizados casi como pareja (Menéndez Pelayo 1944: 403)–; y al mismo tiempo por la escasez de información sobre ellos, aunque muy recientemente Antonio Chas Aguión acaba de publicar una biografía de ambos con la intención de subsanar tal deficiencia (2018: 75-91).

En el *Cancionero de Llavía* se incluyen, pues, dos *dezires* de Gonzalo Martínez de Medina: “Dime quién eres tu grande Aníbal” [86* RL-19; ID 0511]; y “Por desconoscentia se perdió la luz” [86* RL-20; ID 6005]⁶. El primero, anunciado con la rúbrica “Siguese un dezir de gonçalo martines de medina contra el mundo”, aparece atribuido a su hermano Diego en el MH1, *Cancionero de San Román*, y la autoría finalmente parece difícil de determinar, o tal vez, como afirma Dutton, “imposible” (1991: 392). El segundo *dezir* es un *unicum*, precedido con la rúbrica “Otro dezir del mesmo gonçalo martinez”, de tan solo tres coplas más la *finida*; frente al primero que consta de 8 coplas más una *conclusión*, en el *Cancionero de Llavía* evidentemente; puesto que la versión anterior de este *dezir* en el de *San Román* se ve reducida justo a la mitad, presentando, pues, cuatro coplas y una *finida*⁷. La adición de estas coplas en el *dezir* “Dime quién eres tu grande Aníbal” del *Cancionero de Llavía* no solo afecta a la amplitud del mismo, sino incluso a su propia configuración, al incluir elementos que lo dirigen hacia una estructuración de género diferente, con matices tipológicos distintivos, que abordaremos en un próximo estudio⁸.

En general, la estructura de ambos *dezires* en el *Cancionero de Llavía* solo hace confirmar, tanto en la temática como en la forma, los parámetros propios del género tal y como se configura en su conjunto en esta primera parte del siglo XV, especialmente en el *Cancionero de Baena*, en el que se inserta –excepto justo los dos *dezires* objeto de nuestro estudio, como ya he indicado– todo el *corpus* poético de sus *dezires*. Gonzalo Martínez de Medina es un muy buen representante de la preceptiva cuatrocentista en torno a la generación liderada por Francisco Imperial y las nuevas inspiraciones dantescas, “y más empapado en el espíritu de Dante que de su corteza”, como alaba Menéndez Pelayo (1944: 406). Forma parte de este grupo de poetas del *Cancionero de Baena* que se caracteriza especialmente por un cierto “intelectualismo” de directriz moralizante, como lo había anunciado el antólogo en su rúbrica, considerándolo “omne muy sutil e intrincado en muchas cosas e buscador de sotiles invençiones” (*Baena, Rúbrica*, 1993: 587). Desde el punto de vista formal, mantiene la preceptiva, cumpliendo los parámetros de su grupo con una práctica escolástica con agudeza, retorciendo conceptos y silogismos –con un estilismo próximo al de los *rhétoriqueurs* franceses, (Alborg 1975: 334)–; y cultivando géneros como este *dezir* de maestría mayor, que adquiere en estos poetas una configuración propia, con una finalidad específica, constituyendo el “prototipo de la poesía científica de cancionero” (Beltran 2016: 528-529); y sobre todo, con una maestría en el *dezir* didáctico inigualable, como bien subrayaba Menéndez Pelayo “Menos dado a la alegoría que otros poetas de su tiempo y de su escuela, más brioso y desembarazado en el decir, más rico, en suma, de vida poética propia” (1944: 406). La misma desenvoltura y técnica que muestra en sus dos *dezires* en el *Cancionero de Llavía*, injustificablemente no analizados hasta ahora.

Suele mostrarse precisamente a Gonzalo Martínez como poeta representativo de los dodecasílabos en octavas propios de la poesía didáctica, adoptados en ambos *dezires*. En “Dime quién eres tu grande Aníbal” ofrece ocho octavas ABAB: BCCB y una *conclusión* ABBA (dodecasílabos); y “Por desconoscentia se perdió la luz” 3 octavas con idéntica combinación ABAB: BCCB y una *finida* ABBA (dodecasílabos); siguiendo pues el segundo esquema predominante en la época (Navarro Tomás, 1972: 122-123). Sin lugar a dudas en el *dezir* es donde más se manifiesta la capacidad combinatoria de la copla de 8 versos; y la combinación aquí presentada por Gonzalo Martínez es la segunda que dominó las coplas de arte mayor ABAB: BCCB 12 –una estrofa con estructura abrazada y con una notable propensión a que las estrofas se entrelacen por las rimas– (Navarro Tomás 1972:123; Beltran 2016: 519 y 529).

En cuanto a los contenidos, continúa la práctica intelectualista del grupo con la misma directriz moralizante, en una vasta y variada fenomenología de intercambio intertextual, que ocupa un lugar significativo en la estructuración del poema. Estamos ante poetas que, ejercitando una base filosófica y meditativa, mantienen un claro propósito religioso, didáctico, moralizante y satírico; sobre temas teológicos o meditativos, sobre la fugacidad de las cosas o la inconstancia de fortuna, etc. En general, temas cuatrocentistas encuadrados en el marco

⁵ Como anécdota de esta confusión, indicamos cómo en la obra de Le Gentil (reed.1981), en el primer índice de autores (p. 608) se señalan cuatro páginas concernientes a Diego Martínez de Medina, y, sin embargo, dos de ellas corresponden a Gonzalo Martínez de Medina (pp. 355 y 415); y, por el contrario, en el segundo índice (p. 496) se indica el nombre de Gonzalo y, por el contrario, las páginas señaladas se corresponden con la obra de Diego (p. 93 y 165). Y son innumerables los casos en los que se indica tan solo el apellido, sin el nombre, y es difícil aclarar a cuál de los dos hermanos se hace referencia.

⁶ Como ya se ha indicado, el primero de atribución dudosa porque en el MH1, *Cancionero de San Román*, aparece asignado a su hermano Diego. Los textos y los cancioneros están citados de acuerdo a las convenciones de Dutton (1990-1991); para las citas de fragmentos de textos del *Cancionero de Llavía* seguimos la edición de Benítez Claros (1945); y para el *Cancionero de Baena* utilizamos la edición de Dutton y González Cuenca (1993). En cuanto al *Cancionero de San Roman*, seguimos la edición on-line de la Real Academia de la Historia: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=67> (febrero 2019).

⁷ Se amplía con las coplas segunda, tercera, cuarta y sexta, siendo por tanto concomitantes las coplas primera, quinta, séptima y octava del *dezir* en *Llavía*.

⁸ La diferencia de los dos testimonios de este *dezir* condiciona su propio significado, avalada esta intención por su forma externa, de modo que se generan en las coplas presentes solo en *Llavía* fórmulas que lo canalizan hacia un género con matices tipológicos distintivos.

de la literatura didáctico-moral y religiosa, con los que se podía persuadir de manera contundente y exitosa en la línea prevista. Resuenan –entre otros– los ecos aciagos sobre la implacable tiranía de la muerte, la brevedad de la vida y la vanidad de los goces mundanos, que suscitan tantas quejas “contra el mundo y sus vanas maneras”, tema objeto de estudio que Gonzalo Martínez ejercita prácticamente en todos sus *dezires* del *Cancionero de Baena* (332, 333, 336, 337, 338, 339, 340)⁹, indicándolo, bien directamente a través de la rúbrica, o indirectamente. Y, en el *Cancionero de Llavía* –objeto de nuestro análisis–, constituye el núcleo temático de su primer *dezir*, bien explicitado en la rúbrica “Siguese un dezir de Gonçalo Martines de Medina contra el mundo”. Y en el segundo *dezir*, “Por desconoscentia se perdió la luz”, se encuentran concentradas las directrices básicas de su poesía didáctico-religiosa; ofreciendo un contraste extremo entre la gran cantidad de reflexión religiosa en el menor número de estrofas, como si la concentración del contenido dotase al poema de mayor profundidad.

El primer *dezir* en el *Cancionero de Llavía* responde a un amplio *intertexto* en torno a la muerte y su poder igualador ante los poderosos, en clave cuatrocentista. Obviamente los poetas del *Cancionero de Baena* habían tratado el tema de la muerte en diversas composiciones panegíricas escritas en honor de un difunto importante de la corte; y también se habían interrogado sobre el mismo tema en textos más o menos largos escritos “contra el mundo y sus vanas maneras”, constituyendo un subgrupo temático común entre ellos, con desarrollo general en torno al tema de la muerte, con el que se podía persuadir de manera contundente y exitosa, siguiendo el adoctrinamiento de la predicación medieval, aunque con desarrollos temático-formales más influenciados por la retórica. Colocados los textos al servicio de una poética de la atrición, obtenían los más fructíferos resultados con una Muerte que era en sí misma de lo más amenazante e irreparable, dotando de una fuerza religioso-moralizante extrema al discurso, en la línea de Gonzalo Martínez y de estos poetas del *Cancionero de Baena* que, como los mismos sermonarios, ponen en práctica esta “retórica del temor”, recurriendo a todo tipo de argumentos y a todos los registros de la sensibilidad. En todo ello puede sentirse involucrado, en la exhortación a la conversión del corazón por la penitencia, recordando de alguna manera al pecador la perspectiva de la muerte o del destino *post mortem*. El tema no se desarrolla de modo monolítico, sino que se ejercita teniendo en cuenta los parámetros propios de esta tradición subyacente, acompañándose de los *topoi* afines, con todas las significaciones y simbología de la que la Muerte está dotada en esta etapa; y contribuyendo este grupo de subtemas literarios a representar en cierto modo los puntos clave de la cosmovisión medieval del tema.

Hay que invocar constantemente, tanto a pequeños como a los grandes de la tierra, para recordarles rudamente todo su poderío y, al mismo tiempo, la fragilidad de sus cuerpos y de sus bienes; y subrayar el carácter omnipresente, ineluctable e imperecedero de la Muerte, insistiendo en su poder nivelador y mostrando la vanidad de todo bien terrenal que siempre perece. Partiendo de un *contemptus mundi* generalizado, se nos exhorta a este continuo “desprecio del mundo” y sus placeres terrenales que nos apartan de Dios, revelando la necesidad de conversión que todo ello implica. En la estructuración de tal discurso se muestra la obsesión por la *hora mortis*, momento en el que todos tenemos que rendir cuentas ante Dios; o el *memento mori*, el recordatorio *sempiterno* de que tenemos que morir, ante la presencia inexorable de la Muerte, así como día terrible del *Juicio Final* en el que todos deberemos dar cuentas ante Dios. A los *topoi* señalados, es de subrayar variantes –aquí protagonistas– como el *ubi sunt*, que pone de relieve que la muerte ha ganado ante cualquier poder humano y terrenal, entroncando ideológicamente con las Danzas de la muerte, en el sentido de entender que, al finalizar la vida, la muerte es un mecanismo igualador. Gonzalo Martínez de Medina no había obviado nada en este proceso al recordar en sus *dezires* del *Cancionero de Baena* las calamidades del infierno, pintando sus penas y horrores; y el terror del juicio final (presentes en 332, 333, 336, 337, 338 y 340).

Sus *dezires* entran en un marco intertextual muy amplio y casi indeterminado, recordemos tan solo a modo de ejemplo, en el *Cancionero de Baena*, el *dezir* de Talavera –evocado por aparecer los dos poetas juntos en el *Cancionero de Llavía*–, “Por Dios, señores, quitemos el velo” [*Baena* 530; ID 1658], compuesto a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, y que había sido considerado como un antecedente, entre otros de las *Coplas* de Jorge Manrique. Entre esos otros más de los que habla Menéndez Pelayo, señala Benítez que la lista puede ser perfectamente ampliada por Gonzalo Martínez: “una muestra más que añadir a los precedentes que Menéndez Pelayo citó para las *Coplas* de Jorge Manrique”, apostillando que “el mismo dijo también, por otra parte, que eran fácilmente ampliables” (1944: XXIII-XXIV). Especialmente remite a esa esplendorosa exposición en las *Coplas* de un *ubi sunt* en torno al ¿dónde están? los poderosos que tuvieron una vida llenos de gloria y potestad (Menéndez y Pelayo 1944: 383). Concluye que “La semejanza no puede ser más directa” (1944: 384), tras citar tiradas de versos en los que abundan las concomitancias; así como en otros poetas del *Cancionero* que tratan el tema de la muerte. Importante para nuestro análisis es que lo mismo sucede con el tema de de las *vanas maneras del mundo*, que el mismo Talavera retomará más adelante –531 y 532 [*Baena*, ID 1659 e ID 1660]–, dirigiéndose, como consta en el epígrafe, “al mundo e a sus vanas maneras, maravillándose cómo los que mueren nunca tornan acá para dezir lo que allá passan”.

Pues bien, centrándonos en sus *dezires* “Dime quién eres tu grande Aníbal” y “Por desconoscentia se perdió la luz” del *Cancionero de Llavía*, objeto de nuestro análisis, se observan los rasgos temáticos y formales más

⁹ *Dezires* 332 [ID 1418], 333 [ID 1419], 336 [ID 1462], 337 [ID 1463], 338 [ID 1464], 339 [ID 1465], 340 [ID 1466] (de atribución dudosa y no considerado por Dutton, p.392). De hecho Dutton [ID 1466] lo incluye como anónimo en el *Cancionero de Baena* y lo atribuye a Juan de Mena en MN16.

característicos de su obra. En el primero desarrolla ante todo el tema “contra el mundo y sus vanas maneras”, como subgrupo temático común entre los poetas cuatrocentistas, pero que en él constituye su mayor e importante fuente de inspiración, como subraya Menéndez y Pelayo, infundiéndole “acentos de inspiración sombría, de estoica entereza o de cristiana resignación, que parecen vago y lejano prelude de la poesía filosófica de Quevedo y del autor de la *Epístola a Fabio*” (1944: 405). Y además versiona este tema con unos recursos que, en parte tomados de un *intertexto* general, son proyectados con una intensidad o matices específicos que a su vez confluyen en el mismo caudal *intertextual* sobre el tema, que se convierte en fuente de inspiración venidera. Cabría señalar su especial tratamiento de las intensas listas ejemplares de personajes antiguos, el recurso al “sueño”, la presencia de una muerte “parlante”, su habilidad en el tratamiento del *dezir*, etc.; al mismo tiempo que se conceptualizan en ambos *dezires*, perfectamente definidos y explícitos, los perfiles de un adoctrinamiento sociopolítico y religioso propio de Medina, a través del manejo de los más importantes recursos literarios, sometidos a su interés didáctico-moral; e incluso a su intencionalidad política, como se ha llegado a interpretar (Fraker 1966a y 1966b; Córdor Orduña 1986).

Ciertamente Gonzalo Martínez maneja el *dezir* con una gran maestría, que lo habría afamado en este sentido, situándose en palabras de Menéndez y Pelayo por delante de Diego, puesto que lo considera “Muy superior como poeta a su hermano” –con quien ya hemos señalado su confusión en la autoría de algunos poemas–, y superando “quizá a todos los discípulos de Imperial (salvo Ruy Páez de Ribera)” (Menéndez y Pelayo, 1944: 403). Cabe resaltar en este sentido la dimensión que obtuvo con su famoso *dezir* sobre un tema jurídico tan contundente, el “Decyr que fue fecho sobre la justicia et pleitos...”, en el que Gonzalo se nos mostraba con la mordacidad y la contundencia moralista que nos adelantaba Baena –“muy ardiente e suelto de lengua”–, en la rúbrica a sus *dezires* (1993: 587). Pero es de resaltar, sobre todo, que en tal *dezir* no obvia el tema objeto de nuestro estudio, y finaliza el título con la apostilla “e de la gran vanidad d’ este mundo” (ID 1466), a la que evidentemente hace culpable de todas las desdichas y agravios. En él marca ya su estilo incisivo y nos muestra una corte decadente, llena de malicia y pereza, en la que se engaña al pueblo (las “ovejas”) vilmente¹⁰. Poema en el que, en palabras de Menéndez Pelayo, “execra, zahiere y lamenta la prevaricación de los jueces, la simonía de los prelados, la venalidad de los oficiales públicos, la tiranía y desvanecimiento de los favoritos, a quienes un soplo de la fortuna encumbra y otro derriba” (1944: 404). Arremetiendo no solo contra alguaciles, alcaldes, notarios y oidores, o señores del Consejo, sino contra los más altos estamentos eclesiásticos y de diversa índole administrativa. Parece, pues, vislumbrarse el pensamiento de Medina entre el estado lamentable de una sociedad y las exigencias de la ley del Evangelio, aproximándose en este sentido a Pero López de Ayala en su *Rimado de Palacio*, en el que mostraba el contraste entre las actividades de los cortesanos interesados, los predicadores fatuos y demás...; y las demandas de Dios expresadas a través de la Iglesia y la Biblia (Fraker 1966b: 199). Incluso algunas críticas van más allá, considerando que en Medina se ha evidenciado que, a través de la crítica de los males morales, en realidad se ataca a quienes se oponen al monarca y su sistema sociopolítico, buscando el desorden institucional en esta rebeldía (Córdor Orduña 1986: 94 y ss.).

Es evidente que examinar las pompas de este mundo y detectar que en ellas no se cumple el plan divino es primordial en ambos autores. Y tal vez por ello, prácticamente en cualquiera de los *dezires* de Gonzalo Martínez en el *Cancionero de Baena*, estará presente, aunque sea apostillando al tema central, esta vanidad del mundo que lo destruye. De manera general hace su planteamiento en el *dezir* 336, puesto que el problema son esos “males e pecados que son en el mundo”, pero que, como al mismo tiempo el mundo es una creación de Dios, y la acción de la Providencia supera nuestra razón, tendrá que preguntarle a Dios el porqué:

¡Oh incomparable la tu Deidad!,
¿cómo consiente tanta corrupción (...?)(vv. 1-2).

A lo que se responderá dándole la palabra a la misma Muerte, con el recurso a su figura parlante de gran efectividad¹¹:

Yo espero a todos fasta la su fin
por que conoscan mi grand señorío;
assí al flaco como al palaçin
di para salvarse egual alvedrío;

¹⁰ En la su corte es ya tanta malicia
que non podría por mí ser contada;
qualquier oveja que vien’ desarrada
aquí la acometen por diversas partes
çient mill engaños, malicias e artes
fasta que la fazen ir bien trasquilada (*Baena*, 340, vv.3-8).

¹¹ De los primeros ejemplos en las literaturas románicas, tenemos muestras en el conjunto textual de *Les Vers de la Mort* (Martínez Pérez 2016: 35). Sobre esta respuesta ha habido alguna interpretación distinta, como la de Gentil indicando que es Dios quien responde (1981, reed., I: 416). Pero consideramos que es inequívoca la caracterización de la Muerte, siempre presentada como compañera constante de todo ser humano, pegada al mismo, cuyo señorío se evidencia claramente al final de su vida, momento en que se igualan, ante ella, absolutamente todos.

el muy poderoso por su poderío
 non será tenido nin más reservado
 que el pobrezillo, si fuere culpado,
 nin el más letrado qu'el neçio sandío (vv. 49-56).

La conclusión dada en la finida será siempre la misma, la responsabilidad de los propios actos:

Segund lo fizieres avrás la soldada,
 e assí virtudes como los pecados
 Te serán presentes e todos mostrados
 Quando mi sentençia ovriere a ser dada” (vv. 65-68).

Y, sobre todo –siguiendo a Pérez de Ayala–, con la convicción de que la justicia divina es incomprensible para el hombre, debemos tener fe ciega en su bondad y en ella misma; y el deseo de Dios de nuestra salvación; y no solo eso sino que, después de las distintas respuestas, la conclusión es que, ante la duda y la ignorancia, hay que tener fe en las disposiciones de la Iglesia y acatar con humildad los designios de Dios. En realidad lo ya emitido por la respuesta de López de Ayala, que sigue fielmente la *Epístola* de San Pablo a los romanos (II, 1-18), y que resuelve airoosamente tal cuestión.

A partir de ahí, los grandes y recurrentes temas como, entre otros, la Fortuna o la Trinidad¹², serán abordados por Medina y con gran profundidad, pero, subrayo, llevando la mayoría tal estribillo. Así en el *Dezir* 337 la rúbrica nos anuncia que después “fabla en las glorias mundanas d'este mundo”, como también lo señala Le Gentil, Gonzalo Martínez añade “quelques réflexions morales sur la fragilité des gloires mondaines et sur la nécessité pour l'homme d'amender sa vie, afin d'éviter les peines de d'enfer” (Le Gentil 1981, reed., I: 355).

En este *dezir* presenta uno de sus recursos más frecuentes, la misma lista de grandes personajes y héroes de la historia que veremos reproducido en el *dezir* de *Llavia*. En Gonzalo será un rasgo muy característico por su intensidad, se trata de las recurrentes listas de “casos ejemplares”, que aparecen de forma conspicua en la obra de Medina, y cuya fuente fundamental –señalada por el mismo en su *dezir* 338¹³ y puesta de relieve por Menéndez Pelayo (1944: 403)– es *De Casibus Principum* de Boccaccio. Un apoyo en estos casos del pasado –tanto históricos como mitológicos y, de estos, tanto clásicos como bíblicos– para justificar y dar validez a temores para el futuro. Por ello, a continuación Medina exhorta a sus contemporáneos a despreocuparse de las glorias de este mundo y a preocuparse por las del otro. Estas listas tan intensivas, como sabemos, estaban dotadas de una gran autoridad moral, puesto que, en sus inicios, integradas por tan grandes personajes, vienen asociadas a principios morales –representados en los Vicios y Virtudes– que impregnan el pensamiento medieval y conforman su conducta. De ellas forman parte en un principio los nueve valientes o paladines –Héctor, Alejandro, Julio César, José, David, Judas Macabeo, el rey Arturo, Godofredo de Bouillon y Carlomagno– que configuran tal ideal, representado por la corte y la nobleza (Huizinga 1971: 101-116)¹⁴; cuyo número y significado va evolucionando. Pero lo importante es su significación en Gonzalo Martínez que, tanto en el *Cancionero de Baena* como en el de *Llavia*, es, –como en el de la futilidad de las cosas mundanas y por tanto el desprecio del mundo y sus bienes–, el de mostrar que, a pesar de las hazañas de los grandes personajes existentes, todo es caduco; y exhortar a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, seguros y durables.

En este sentido Gonzalo Martínez de Medina viene a presentar ya en sus *dezires* en *Baena* a los más grandes personajes de modo inoperante, ante la nimiedad de las cosas mundanas porque todo perece, como ellos mismos, por muy grandes que hayan sido “Viste en el mundo omnes abundantes /.../ en polvo e çeniza del todo tornado” (vv. 65 y 73). Recurso ejemplarizante, por muy grande que haya sido el estatus alcanzado, son vencidos por la muerte (337, 339, 338, y centrados en los contemporáneos en el 340). Retomamos una vez más el *dezir* 337 en cuanto que presenta, en bloque, la misma lista de grandes personajes y héroes de la historia que veremos reproducido en el *dezir* de *Llavia*, y señalada la misma fuente de inspiración “los libros que leo”:

Mira qué fue del grande greçiano
 Alixandre, Julio e Dario e Pompeo,
 Hércules, Archiles, don Éctor troyano,
 Príamo e Mino e Judas Macabeo,
 Dándolo, Trabo, Suero e Tolomeo,

¹² Otro tema frecuente que recibe ambos tratamientos, es decir, moral y especulativo, es el de la Trinidad. Así, en la poesía moralizante el dogma no se somete a discusión, formulándose como verdad de la fe que debe creerse para el bien del alma. En este *dezir* 337 (ID1463), “La Deidad es un ser infinito”, Gonzalo Martínez de Medina proclama el misterio de la Trinidad con el fin de despertar el temor de Dios, presentándolo como un ser de naturaleza inescrutable para el entendimiento finito, a cuya bondad y misericordia conviene encomendarse.

¹³ “Desde Luçifer fasta el Papa Juan / podedes leer estrañas caídas, / segund las estorias vos lo contarán / e por Juan Vocaçio vos son repetidas” (vv. 41-44).

¹⁴ En un principio se parte de nueve héroes, formados por tres paganos, tres judíos y tres cristianos son Héctor, César, Alejandro; Josué, David, Judas Macabeo, Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillon. Se va consolidando un conjunto que reúne a héroes bíblicos, históricos y legendarios; formando, entre otros, el grupo de los Nueve valientes o Nueve paladines.

Membrot, Golías, el fuerte Sansón,
Vergilio, Aristóteles, el grand Gedeón,
e todos los otros que en los libros leo (vv. 73-80).

Exactamente el mismo recurso repetitivo de reproducción compacta de estos grandes personajes y héroes de la historia, pasada y contemporánea, o la mitología antigua, y las referencias bíblicas. Con ellos se atestigua en *auctoritas* el destino final del hombre que Fortuna le reserva. En alguna ocasión se hace evidente que los personajes antiguos o mitológicos sirven principalmente de fondo a los contemporáneos, aquellos cuya conducta y suerte afectaría más al poeta y a sus lectores. Así en este mismo *dezir* 337, tras una *estancia* compuesta casi exclusivamente por nombres de personajes antiguos, más o menos históricos; y de otra dedicada a la mención más pausada de tres más recientes, la tercera y última está aludiendo a dos personajes de su propio entorno histórico, muertos pocos años antes, con lo que Medina puede utilizar el recurso literario como instrumento de crítica política (Fraker 1966a: 92-93):

Mira el d'Estuñiga e el de Velasco,
que ayer estavan en muy grand potencia (vv. 89-90).

El esquema se repite, la instigación al desprecio de las vanidades aparece inmediatamente después de la lista, con una expresión que parece anticipar los barrocos de Quevedo, puesto que será la presencia de un “sueño” que disuelve toda realidad y muestra cómo todo poder puede ser ficticio:

Mira qué fue de los que imperaron
en esta presente gloria mundana;
mira qué fue de los que alcançaron
aver la Fortuna así como hermana:
así como sueño e cosa muy vana
pasó el roçio de su vanagloria,
e de todo ello non finca memoria
que para sus almas pudiese ser sana (vv. 97-104).

Es fácil deducir tal destino con la ecuación aquí planteada, es decir, articulada a través de la práctica de las fórmulas repetitivas del *ubi sunt*, sobre lo que es ahora, en este momento, o el dónde se encuentra. De modo que el intenso y extenso recurso, –tanto en *Baena*, como veremos más adelante en *Llavia*– a la evocación de ejemplos de muertes pasadas, queda excepcionalmente reforzado con este motivo, que recuerda cómo el pecado ha precipitado a los héroes más grandes a la muerte. Se establece una relación entre lo trágico de su caída y su conducta anterior; así estas muertes o caídas ejemplares aumentan el clima de miedo que rodea al pecador. Las respuestas a las fórmulas repetitivas del *ubi sunt* (¿Adónde se han ido? ¿Qué se hizo de ellos? ¿De qué les sirvió su valor?) tienen siempre la misma conclusión: una existencia que no les ha llevado a ningún sitio, sino al infierno en ciertos casos; las riquezas y las victorias no les han dado nada, sino que antes es “en polvo e çeniza todo tornado” (v. 72); el hombre se ve reducido al estado de “gusano de tierra de poco valer” (v. 176), cortado de sí mismo y de la representación de su propia muerte; puesto que el símbolo de la caída remite metafóricamente al pecado original y al juicio final.

Adoctrinado en el tema, Gonzalo Martínez en su *dezir* 339, del *Cancionero de Baena*, había llevado a cabo la más amplia convocatoria de grandes héroes y personajes de la antigüedad, en una extensa composición de 22 coplas en octavas más una *finida*, otra muestra más de versatilidad y maestría en el tema. De modo que no solo nos encontramos con los mismos personajes históricos, y otros muchos más, –que a modo de listas coinciden con los que nos encontraremos en “Dime quién eres tu grande Aníbal”, en *Llavia*; y en la misma línea de un *ubi sunt* intensivo y contundente–, sino que el aumento de los versos está destinado a hablar de ellos, sus hazañas, sus grandes logros, en una *amplificatio* del tema. En este poema, en líneas generales se le dedica una copla a cada personaje, narrando sus hazañas y los grandes hechos históricos: al “grand Aníbal” (“que tan verilmente / vençió quinze lides en Roma campanales, / el qual destruyó infinita gente /... e por que non fuesse a Roma entregado / resçibió ponçoñas e yervas mortales”, vv. 73-75 y 79-80); a Pompeio (“que en Oriente nin en Oçidente / e en Merediön non dexó lugar / que a Roma por él non fuesse obediente”, vv. 90- 92); al “gran Julio Çésar” (“que aseñoreó / a todo el mundo e fue el tan preçiado / e al gran Pompeio assí guerreó / fasta que lo fizo morir tribulado”, vv. 97-100); a Alixandre (“que fizo traer / todo el mundo a su obediencia / e todas las gentes le obedesçer / en Babilonia con tanta exçelencia, vv. 105-108); etc. –por mencionar personajes presentes en ambos *dezires*–; y “d’ello trae en memoria muchos de los grandes señores passados” (Baena, *Rúbrica*, 339).

Con la misma reproducción de estos recursos se organiza el *dezir* “Dime quién eres tu grande Aníbal” [ID 0511] de Gonzalo Martínez en el *Cancionero de Llavia*. Se trata de una pieza más de estas caídas de las figuras ejemplares, seguida de reflexiones sobre la vida moral y el asombroso poder de Dios. Se abre el poema, pues,

con la extensa presentación de grandes personajes, que de forma interrogativa son invocados, y citados en las mismas fuentes de información:

Dime quién eres tú, grande Aníbal,
Alexandre, Julio, Darío e Pompeyo,
Hércules, Archilles, Pirrus, Asdrúbal,
Príamo, Héctor, Judas Machabeo,
Dándalo, Thauro, el gran Zebedeo,
Catho, Gulies, otrosí Jasón,
Salamón, Vergilio, e otros que son
en las historias pintadas que leo (vv. 1-8).

Y después, ni de ellos, ni de ningún otro personaje histórico, se nos hablará más a lo largo de todo el poema, que se dirige más hacia las *preguntas y respuestas*.

Los personajes están restringidos tan solo a la primera copla, las dos siguientes –que no están presentes en la versión del *Cancionero de San Román* y, por lo tanto no atribuidas a Diego Martínez de Medina– no los contienen. En ellas se continúa con las fórmulas repetitivas del *ubi sunt*, rememoran una edad de oro ida; no obstante, echan una luz sobre una situación presente: ¿A dónde se han ido?:

Do son los vuestros muy altos estados
e excellencias tan altas c'ovistes,
e los imperios que a vuestros mandados,
e señorías que assí posseístes?
¿Do son las perlas e joyas que distes,
palacios, riquezas e maravillas?
¿Do son los triumphos e las ricas sillas
que mientras durastes assí posseístes? (vv. 9-16).

¿Qué se hizo de ellos?, ¿de qué les sirvió su valor?:

¿Do es el vuestro ser palanciano,
e vuestros dezires tan lindos, gratiosos?
¿do es el alto imperio romano
en que algunos fuestes gloriosos?
¿Do son vuestros fechos notables, famosos,
e las vuestras muy altas fazañas?
¿Qué se fizieron las vuestras compañías
con que durastes e fuestes honrosos? (vv. 17-24).

Curiosamente en la tercera copla del *Cancionero de Llavía* –ausente igualmente en el de *San Román*–, se alude a ese amigo que supuestamente ha formulado todas estas preguntas, dirigiendo el poema –como ya he señalado– hacia el género de las *preguntas y respuestas*, será ese anónimo “amigo” al que se interpela:

Amigo, ¿qué dizes? Que la tu pregunta
si bien cathares se viene juzgada,
la cosa funda e que poco multa
no deve ser en tanto preciada;
todo es sueño e cosa pesada,
de tierra somos, a tierra tornamos,
los bienes e males que obramos, llevamos
haquesta tan breve e corta jornada (vv. 25-32).

Estrofa en la que nos encontramos con la tan citada alusión al “sueño”; también presente en la siguiente estrofa, la quinta que, ha sido mencionada en numerosas ocasiones por sus propias peculiaridades en torno a la incursión del “sueño”; particularidades que le han sido atribuidas directamente a Gonzalo Martínez, y cuyas huellas se dejan sentir hasta el barroco. En este sentido es citado por Lapesa (1957: 230), sobre unos versos del Marqués de Santillana en los que, hablando de glorias mundanas caducas, como destino común de los hombres, introduce la comparación con un “sueño”:

Así como sombra o sueño
son nuestros días contados...

...quanto vistes, queanto vi,
fantasmas fueron e antojos

Subraya Lapesa (1957: 230) cómo esta comparación ya se encuentra en los versos de Gonzalo Martínez en este *dezir* “Dime quién eres tu grande Aníbal” del *Cancionero de Llavía*:

todos los imperios e glorías que ovimos
[son] como sueño e sombra que passa, (vv. 37-38).

A continuación Lapesa (1957: 230) cambia al *Cancionero de Baena*, para seguir mostrando la incidencia sobre este tema. Señala su famoso *dezir* 340 –al que ya hemos aludido–, para seguir ilustrando sobre la presencia del sueño en sus textos:

quanto más avemos tenemos más poco,
assí como sueño e sombra de luna; (vv. 187-188).

Las respuestas son siempre las mismas, nada ha quedado, todo ha desaparecido: “Sabe que somos de tierra fundados / e los nuestros cuerpos a la tierra dimos” (vv. 33-34), es la quinta estrofa en el *Cancionero de Llavía* y la segunda en el *Cancionero de San Román*. Como señala Menéndez Pelayo, y lo que aporta una cierta variación es que “todo es sueño”, pero como en los demás “de tierra somos, a tierra tornamos” (v.30); por lo tanto siempre se llega al mismo sitio por muy elevada la condición social, nuestras riquezas, o nuestras hazañas incluso.

En la estrofa sexta, (ausente en la versión de *San Román*) una invocación más a ese “Amigo”, que interrogaba anteriormente para darle la *respuesta* adecuada, “no somos los reyes que oiste, / antes somos nada e cosa caída” (vv. 41-42). Esos “reyes” o grandes personajes, que insistentemente se anunciaban en la larga lista de la primera estrofa, y que no existen ya.

En la séptima se nos recuerda nuestra condición humana, y por lo tanto nuestra mortandad, “Que no es vi-viente el que ha de morir, / ni es poderoso el que no ha poder / e su voluntad no se puede cumplir” (vv. 49-51). Contundencia del poder de Dios que se intensifica en la octava estrofa con el tratamiento de la Santísima Trinidad, como unidad: “El Rey es uno en unidad, / vivifica e vive en el gloriente, e la Unidad con la Trinidad” (vv. 57-59). Redirige el *dezir* hacia los temas que tanto le preocupan, con un tono en el que se manifiesta claramente su adoctrinamiento moral y religioso. El dogma no debe someterse a discusión, formulándose como verdad de la fe que debe creerse para el bien del alma; así ya lo manifestó en el citado *dezir* 337 del *Cancionero de Baena*, “La Deidad es un ser infinito”, proclamando el misterio de la Trinidad con el fin de despertar el temor de Dios, presentándolo como un ser de naturaleza inescrutable para el entendimiento finito, a cuya bondad y misericordia conviene encomendarse.

Continúa la estrofa conectando la soberanía absoluta de Dios con el tema de la Predestinación, puesto que Dios es completamente libre respecto a sus criaturas y actúa con total gratuidad en su salvación, noción vinculada a la teología nominalista. Voluntad soberana expresada en los versos siguientes:

cada que quier cumple su talante,
faze e desfaze, cria e descria,
salva e condena, da vida e desvía,
e es todos tiempos jamás triumphante (vv. 61-64).

Y, como colofón en la *Conclusión*, en compendio como corresponde, llevará a cabo una recopilación total del nuevo rumbo religioso:

Jerónimo, amigo, el predicante,
Bernardo, Francisco en la su mongía,
cree que viven en más alegría
sin temor de llamas e fuego quemante (vv. 65-68).

Conclusión citada precisamente por Fraker, para señalar que, con esta mención de los tres máximos representantes de la vida contemplativa, Martínez Medina ofrece su punto de vista religioso, estrechamente vinculado a su visión crítica del estado de la sociedad de su tiempo, es en realidad una alabanza a la vida monástica, en una nueva sensibilidad. Por lo tanto, frente a la vanidad de las glorias mundanas, lo más recomendable es la vida monástica, incluso mejor la contemplativa. El mismo recurso de las caídas de figuras ejemplares, con las que se abría el poema, es interpretado por Fraker como una manera de oponerse a la vida de la gloria mundana con una forma de vida más excelente:

Medina's interest in prophecy itself leaves open the possibility that he knew and held certain Joachite ideas. Joachim is, after all, one of the great mediaeval prophets, along with “Merlin”, the “Sibyls” and certain others. One poem of his, however, drops us an even stronger hint. This is one more falls piece: the list of exemplary figures

opens the poem, followed by reflections on the moral life and the awesome power of God. In conclusion, the poet opposes to the life of worldly glory a more excellent form of life (1966b: 200).

Se sitúa pues a Medina en una religiosidad cercana a la marcada por la corriente de la *devotio moderna*, basada en el esfuerzo por reanimar a los laicos y al clero con la vitalidad espiritual, extraída con los antiguas enseñanzas de los padres latinos; subrayando la impotencia de la mente humana y la necesidad de una fe simple (Fraker, 206-207). Y es de destacar en Medina –en este nuevo sentido político-religioso–, la desconfianza en la razón, en una fortuna astralmente determinada, para sustituirla por la idea de la absoluta soberanía de Dios en su creación, pero ello también implica que los males del mudo sobrevienen y existen con permiso de dicha providencia.

Crítica exacerbada y condicionamiento teológico que toma mayor contundencia –pese a su mayor brevedad– en el segundo *dezir* de Gonzalo Martínez en *Llavia*, sigue “Otro dezir del mesmo gonçalo martinez”, que continúa la estructura del primero en una copla de Arte Mayor, constituida por dos semiestrofas con rimas abrazadas y encadenadas, tal y como se imponía asimismo en la poesía de especulación de la colectánea baenense. Pese a su brevedad, en el *dezir* se aglutina la mayor cantidad de ciencia teológica; o tal vez la negación de la práctica de la misma. Puesto que en cierta medida queda censurado el deseo indagatorio, en estos textos de pretensiones científicas, con los que se pretenden satisfacer una curiosidad intelectual, y también demostrar su habilidad artística, y se les insta a dejar tal actuación, que puede pecar de soberbia. Lo explican con total claridad los primeros versos del *dezir*, ese desconocimiento o más bien “desprecio” de la medida, guiado por la soberbia de querer saber más, sumió al hombre en la oscuridad:

Por desconoscentia se perdió la luz
e la tiniebla nos fué demostrada,
e por adorar derecho a la cruz
la gloria divina nos es otorgada; (vv. 1-4).

Este es uno de los temas más importantes en el pensamiento de Medina, la desconfianza de la especulación, el deseo de limitar el alcance de la razón al confrontar los datos de la revelación, que en cierto modo también está presente en el *Cancionero de Baena*:

E como sea mirable e oscura
la interpretación del misterio santo,
e fecho tan alto que memoria impura
no es abondable a comprehender tanto,
e todos los sabios reçiben espanto;
por ende, yo tomo la fe por escudo
e en toda ella yo punto non dudo,
e con Jhesu Christo mi espíritu levanto (337, vv.25-32).

Uno de los ataques más frecuentes y virulentos es, una vez más, la soberbia; poder y riqueza no son más que una consecuencia, tanto más insegura cuanto que depende de la mudable fortuna. Se intenta persuadir al buen cristiano para que no pierda su alma contaminado por ella, pues ha sido la causa de los mayores males y las penas del infierno. El acento sobre la soberbia –en su tradicional caracterización más extrema, el intento de igualarse a Dios– se pone de manifiesto en las menciones de Lucifer –como la de los versos anteriormente citados y la que encabeza la larga lista de casos del poema 339: “El grand Luçifer, ángel ilustrado” (vv. 33). El hombre debe actuar solo pensando en Dios y dejarse de otras cuestiones si quiere alcanzar la gloria:

Un Dios e un Rey sea en su memoria,
desvíe e aparte otros accidentes,
e no le será dudosa la gloria (vv. 9-11).

Para no acabar como Lucifer: “el grand Lucifer en llamas ardientes” (v.16).

Por ello, los dogmas no se cuestionan, simplemente hay que mantener en la memoria Un Dios y un Rey, y que Lucifer es el que está en el fuego infernal, por lo demás hay que saber escoger el camino recto para que el alma no termine turbada –aquél que sepa discernir debe escoger la “derecha vía” (v.7), para salvar el alma. No se debe pues entrar en cuestionamientos dogmáticos, en esa “grande espesura” (v.21), y ese trabajo será estéril, pues no llevará a ningún lado, y tan solo le proporcionará “dolor e grande amargura” (v.24). Para ello la mejor manera consiste en recordarle constantemente su mortalidad. Así, el recuerdo del juicio final, la enumeración de los signos precursores del fin del mundo y finalmente, la evocación del infierno, tienen esencialmente ese objetivo: una llamada a la corrección de las costumbres

y al menosprecio del mundo. Por ello en este segundo *dezir* de Medina en el *Cancionero de Llavía* nos exhortará a seguir el camino recto, el de la adoración a la cruz y las santas escrituras, por las que no es otorgada la gloria; y no cuestionar los dogmas.

El autor una vez más insta a una *devota ignorancia*, convencido de que el ser humano no tiene respuesta sobre aquello que más le inquieta, considera todo ejercicio de indagación racional como una actividad vana¹⁵, los contenidos, en este caso, no se someten a juicio alguno, sino que se da por supuesta su verdad, tan solo habría que acatar las *Santas Escrituras*. (“Segund las estorias e alta scriptura”, v.25). Como siempre, la *Finida* dará de forma resumida la solución o postura a adoptar:

Segund las estorias e alta scriptura
quien dexa'l camino claro, feroso,
e busca sendero estrecho, pedroso,
dudosa le viene la buena ventura (vv. 25-28).

Y, por supuesto, Gonzalo Martínez bebe con profusión de las fuentes bíblicas, a las que cita como “auctoritas sagradas”; presenta en sus propios versos palabras, expresiones o frases vinculadas a los textos sagrados, como una continua fuente de aprovisionamiento intelectual. El modelo de vida a seguir está tomado de la senda recta, la *semita recta*, como condición de vida para llegar al paraíso, instando al pecador a tomar la “derecha vía” (v.7), con el sentido bíblico del camino como regla de vida, que el buen cristiano debe llevar. Así es expresado (*Isaías 26:7*): *La senda del justo es rectitud; tú, que eres recto, allana el sendero del justo*; el mismo señalará su fuente “Segund las estorias e alta scriptura” (v.25).

Es evidente que se trata de un *dezir* tan corto pero a la vez tan contundente contra la razón en la cuestión religiosa; deja muy claro aquí –como en la mayor parte de su obra– que el razonamiento intelectual no resuelve tales cuestiones, como la ininteligibilidad de los misterios y la incapacidad de la razón para efectuar cualquier escrutinio. No será esta el instrumento de conocimiento, sino la fe y las escrituras; y por lo tanto insta finalmente a acatar la inescrutabilidad de los misterios de la religión. En cierta medida se ha querido ver una dirección hacia lo bíblico, en la medida que se soslayaba lo especulativo, de acuerdo con las últimas tendencias religiosas. De modo que, a través de estos poemas, se puede vislumbrar el pensamiento teológico de Medina cercano a la nueva tendencia religiosa de la *devotio moderna*, que en cierta manera viene a cumplir los ideales nominalistas, como subraya Fraker: la docta ignorancia, el biblicismo, la libertad de Dios ante sus criaturas (1966b: 217); y al mismo tiempo lo ejercita en el plano político.

En estos dos *dezires* insertos en *Llavía* se evidencian los perfiles de adoctrinamiento religioso y sociopolítico propios de Medina. Se ha puesto de relieve, en los muy escasos estudios sobre el poeta, el manejo de los más importantes recursos literarios en pro de su interés didáctico moral e incluso de su intencionalidad política. El inmovilismo que persigue se ha evidenciado en el hecho de que, a través de la crítica de los males morales, en realidad se ataca a quienes se oponen al monarca y su sistema sociopolítico, buscando en la rebeldía al rey la causa del desorden institucional. En este sentido las vanidades de las cosas mundanas, y por tanto el desprecio del mundo y sus bienes, puede asimismo querer incidir en la inutilidad de todo esfuerzo por querer ascender o cambiar de papel social, y el interés de que todo quede en su estado actual. Su misma recurrencia al sueño, tan presente en el barroco, mostraría la inutilidad de querer cambiar nada, puesto que como todo es aparente, transitorio –como el mismo sueño– no merece la pena el esfuerzo para intentar transformarlo, la muerte lo igualaría todo y por lo tanto se busca el inmovilismo total. Y otro recurso tan peculiar de sus *dezires*, como las listas de los casos ejemplares tendrían también una función evidente, en relación con su postura sociopolítica, en cuanto que se exhorta a abandonar las falsas glorias de este mundo y perseguir los bienes del otro, los otros seguros y durables.

En cierta medida, como nos encontramos en otros poetas del *Cancionero de Baena*, el discurso religioso aparentemente dominante en el texto se transforma en discurso ideológico, al servicio de un poder establecido, y a los intereses del poder y de la corte (Córdor Orduña 1986: 344-345). Se inculca el miedo de la muerte y del infierno en nombre de la salvación de su alma y de la vida eterna; pero más tarde, se ejerce una censura implacable con tintes políticos. La amenaza de la muerte y del juicio final con el argumento de la fragilidad o vanidad de los bienes terrenales y la futilidad de esta existencia, para realmente combatir con contundencia el amor del poder, de las riquezas. En definitiva con unos versos de gran belleza y casi irreales, por la ficción del sueño, el discurso sobre la vanidad del mundo parece querer alcanzar a los ricos y a los poderosos, para tornarse a todos los hombres que quisieran enriquecerse o mejorar su situación (Fraker 1966a: 95).

¹⁵ Las preguntas y respuestas teológicas en el *Cancionero de Baena* hacen referencia a diversos elementos clave en la investigación de esta ciencia: se diserta en torno a los principios fundamentales de la fe (el más importante es, sin lugar a dudas, el de la Trinidad, la conciliación de Padre, Hijo y Espíritu Santo en una sola esencia divina), se discute también sobre la interpretación de textos de contenido espiritual (las *Sagradas Escrituras* o los relatos miraculosos de las historias hagiográficas) y se abordan importantes cuestiones mariológicas, como la Inmaculada Concepción. El elemento que puede ayudar a determinar y unificar el corpus de temas propiamente teológicos es el hecho de la Revelación, pues la teología sitúa sus primeros principios en verdades reveladas, algunas de las cuales escapan a la razón natural, precisamente, los contenidos que son materia de discusión en la poesía clasificada, dentro de este conjunto son aquellos no susceptibles de comprensión racional, su aceptación nace de un acto de fe.

En definitiva, los dos *dezires*, “Dime quién eres tu grande Aníbal” y “Por desconocencia se perdió la luz” insertos en el *Cancionero de Llavía*, constituyen el prototipo más representativo del autor, tanto formal como en cuanto a los temas y recursos literarios empleados, cuya maestría en los mismos había mostrado ampliamente el autor en el *Cancionero de Baena*. Pero es más, la elección de estos dos *dezires* de Gonzalo no solo está en plena concordancia con lo más representativo del conjunto de su producción poética, sino con el conjunto textual global del *Cancionero de Llavía*.

En los *dezires* de Gonzalo Martínez se generaría un “microcosmos intertextual”, del que se abastece y que a la vez contribuye a expandir su creatividad y expansión. Recordemos el tratamiento del *ubi sunt*, en el mismo universo *intertextual* del que beben las *Coplas* de Jorge Manrique–; así como sus particularidades sobre el sueño, cuyas huellas se dejan sentir en el barroco, o la incursión en las listas nominativas ejemplares, su gran habilidad en la construcción del *dezir* y su estilismo, inmerso en la profundización teológica y la crítica social. Y al mismo tiempo se produce un traspaso de una *intertextualidad* temática a una *interdiscursividad* antológica. Es decir, la transferencia directa de motivos y formas se amplía al objetivo general de inclusión de toda una serie de textos afines. Nos encontramos en el *Cancionero de Llavía* con un impreso religioso, que se abastecía básicamente de un corpus reiterativo y limitado de poemas; con una continuidad temática y formal –llevada a la práctica por un grupo de autores concomitantes–, contribuyendo a la gran coherencia doctrinal del mismo. La estructuración es global, a modo de ejemplo, vemos cómo las listas ejemplarizantes, entre otros elementos, que enlazan toda una serie de héroes y personajes históricos –intrínsecamente conectados a Las Virtudes y los Valientes–, pululan por todo el *Cancionero de Llavía*. De hecho, se inicia justamente con la obra de Fernán Pérez, COBLAS FECHAS POR FERNAN PEREZ DE GUZMAN DE VICIOS E VIRTUDES E CIERTOS IMNOS DE NUESTRA SENYORA (Benítez, 1949: 5-110), en los que se pueden extraer los nombres de los distintos personajes que suelen componer estas listas: Aníbal Africano, el grant Pompeo (p. 33); Alexandre el Macedonio y Julio César que “reportaron deste mundo / honor e fama excelente” (p. 36); como ejemplo de personajes opuestos a los vicios. David en sus *Salmodias*, en los *Misterios de Nuestro Senyor* (Benítez, 1949: 38). Es una práctica que se extiende casi a lo largo de todos los poemas incluidos en el *Cancionero de Llavía*, de inicio a final. En la CONFESION RIMADA, también de Fernán Pérez (Benítez 1949: 180-185), mencionará a Alexandre que “se fizo adorar” (p. 180); a Pompeo en “la su alta silla” (p. 181); a César (p. 185), etc.; e igualmente en la CORONACION DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES, del mismo Fernán Pérez de Guzmán (Benítez, 1949: 278-292). Los mismos personajes en LA MUY EXCELLENTE OBRA LLAMADA LA FLACA BARQUILLA (Benítez 1949: 272-277); etc., etc. Y, por supuesto, las largas listas de personajes en Gonzalo Martínez, como han sido citados. Unas relaciones *interdiscursivas* entre los poemas de la obra, que responden todos ellos al principio de ser recopilados para constituir un cancionero didáctico-religioso, formando parte de unos grupos textuales que se nutrían prácticamente de los mismos materiales (Benítez 1945: IX y ss.); y las obras que aparecen aquí responden al conjunto textual que se va reproduciendo en los primeros impresos, y en las tablas de los incunables zamoranos (Benítez 1945: XXII).

En definitiva, tan solo dos *dezires* insertos en el *Cancionero de Llavía* han sido suficientes para presentar de modo contundente los rasgos temáticos y formales más característicos de su obra; y ofrecernos, en compendio, las claves religioso-didácticas y de crítica social de su poesía, siendo su estudio imprescindible y fructífero. Especialmente en cuando que permite un análisis del mismo, tomando como base un corpus no presente en el *Cancionero de Baena*; y la explicación y justificación de su presencia en este importante cancionero religioso impreso, que, como sus coetáneos, solían componerse con una estructuración global. Dos *dezires* que proporcionan datos fundamentales sobre los trazos poéticos distintivos de Gonzalo Martínez, y con cuyo análisis tal vez se pueda contribuir a poner un granito de arena en el deseo expresado por Menéndez y Pelayo (1944: 406), de que era necesario sacar del olvido a este “buen ingenio, en que comúnmente se le tiene”.

Bibliografía

- Alborg, Juan Luís (1975): *Historia de la Literatura española*, T. I, Madrid, Gredos.
- Beltrán, Viçenc (1916): “Poesía hagiográfica y didáctica, siglos XIII-XV”, *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, (Coord. Fernando Gómez Redondo), Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp.397-443.
- Benítez Claros, Rafael (ed.) (1945): *El Cancionero de Ramón de Llavía*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Cancionero de San Román*, ed. on-line de la Real Academia de la Historia: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=67> (febrero 2019).
- Cóndor Orduña, María (1986): “La obra de Gonzalo Martínez de Medina en el *Cancionero de Baena*”, en *Revista de Literatura*, XLVIII, pp.315-349.
- Chas Aguión, Antonio, (2016): “Las preguntas y respuestas”, *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, (Coord. Fernando Gómez Redondo), Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 632-648.
- (2018): “Diego y Gonzalo Martínez de Medina. Escollos biográficos”, en *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 75-94.
- Dutton, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, 9 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- Dutton, Brian y González Cuenca, Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.

- Fraker, Charles (1966a): "Prophecy in Gonçalo Martínez de Medina", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, pp.81-97.
- (1966b): "Gonçalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the Devotio Moderna", *Hispanic review*, XXXIV-3, pp.197-217.
- Huizinga, Johan (1988): *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de vida y el espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (8ª edición, primera edición española 1930), Madrid, Alianza editorial.
- Lapesa, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- Le Gentil, Pierre (1981): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Genève-Paris, Slatkine [reimpresión ed. de Rennes 1949-1953].
- Martínez Pérez, Antonia (2016): *Los Versos de la Muerte. Robert Le Clerc d'Arras, Adam de la Halle*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, T. I, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Navarro Tomás, Tomás, (1972): *Métrica Española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama [1ª ed. 1956].