

El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (elSEMYR) anuncia la salida y convoca la suscripción de un nuevo volumen de sus publicaciones:

¶ El laborinto del duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León.  
¶ Compuesto por Juan de Padilla y publicado la primera vez en Sevilla en 1493. ¶ Ahora recuperado y editado con un estudio por Pedro M. Cátedra y Pedro Martín Baños.

El *Laborinto del Duque de Cádiz* es la primera obra conservada y publicada de Juan de Padilla, el Cartujano. Bibliógrafos e historiadores de la literatura han perseguido en vano un ejemplar durante siglos, pero el libro ha restado hasta ahora ilocalizable. 527 años después de su publicación en Sevilla, vuelve a ver la luz, en doble edición, facsímile –reproduciendo el único ejemplar conservado– y anotada, con unos capítulos de estudio que ponen de manifiesto el gran interés literario e historiográfico de este importante poema de finales del siglo XV.

- ¶ *Descripción material.* Tercera entrega de la serie «in Arcadia», constituye un cuidado volumen in-folio faltriquera (in-fol. agenda, o in-fol. vademécum) de 350 × 125 mm., de 400 páginas, impreso a dos tintas sobre papel verjurado blanco de 120 gramos; encuadernado a la rústica con cubiertas de papel bugra. Se adjunta una muestra en .pdf, que, desde luego, no hace justicia a la publicación impresa.
- ¶ *Tirada.* Como viene siendo habitual en el SEMYR, la tirada se ajustará, primordialmente, al número de suscriptores, no superando los 150 ejemplares. Los nombres de estos figurarán impresos a continuación de la justificación de la tirada, al final del volumen, siempre que no haya oposición explícita.
- ¶ *Suscripción y precio.* El precio de suscripción es de 75€, más gastos de envío; solo media docena de ejemplares se pondrá a la venta en librerías especializadas al PVP de 120€. El **día 29 de septiembre de 2017** finaliza el período de suscripción; aunque, en el caso de que se suscriban los ejemplares disponibles antes de esa fecha, se cerrará anticipadamente. La suscripción solo se considerará válida y en firme a la recepción del importe (79€ para envíos a España; 85€ para envíos a Europa; 89€ para el resto del mundo) por medio de transferencia o ingreso a nombre de SEMYR en la siguiente cuenta corriente del Banco de Santander:

IBAN ES16 0049 1550 71 2190055630      SWIFT/BIC: BSCHEM33

Se ruega hacer constar como objeto de la transferencia «Suscripción Padilla», junto con el nombre completo de la suscriptora o del suscriptor y la ciudad que deben figurar en la lista, enviando copia digitalizada del comprobante de ingreso y señas postales de envío del libro a [elsemyr@usal.es](mailto:elsemyr@usal.es). Los suscriptores de otros continentes tienen la posibilidad de hacer efectiva la suscripción por medio de Paypal con un pequeño recargo. Se ruega a los interesados en esta opción de pago que lo notifiquen a la mayor brevedad a [elsemyr@usal.es](mailto:elsemyr@usal.es).

---

---

JVAN DE PADILLA

---

*EL LABORINTO  
DEL DVQVE DE CÁDIZ  
DON RODRIGO PONCE DE LEÓN  
(SEVILLA, 1493)*



SALAMANCA

MMXVII

---

---

EL LABORINTO

¶ El laberinto del  
duque de Cádiz don  
Rodrigo Ponce de León

¶ Compuesto por Juan  
de Padilla ⁊ publicado  
la primera vez en Sevilla  
en 1493 🐉 🐉 🐉 🐉 🐉

¶ Ahora recuperado y  
editado con un estudio por  
Pedro M. Cátedra ⁊ Pedro  
Martín Baños 🐉 🐉 🐉 🐉



¶ Nuevamente impreso en la ciudad  
de Salamanca por el SEMYR en cola-  
boración científica con la Sociedad de  
Estudios Medievales y Renacentistas ⁊  
el IEMYR. Año MMXVII 🐉 🐉 🐉 🐉

PUBLICACIONES DEL SEMYR

*in Arcadia*

3

*dirección*

Pedro M. Cátedra

*coordinación*

Eva B. Carro

*Consejo científico*

<https://goo.gl/MA1iot>

*Anastasio Rojo Vega (1954-2017) &*

*Giuseppe Mazzocchi (1960-2017)*

*in memoriam*

© *diseño Pedro M. Cátedra*

© *texto Pedro Martín Baños & Pedro M. Cátedra*

ISBN: 978-84-944855-9-6

D.L.: S. 20-2017

*composición, Jáser Proyectos Editoriales*

*impresión, Nueva Graficesa, S. L.*

---

## ¶ Registro de materias, empezando con unos capítulos de estudio

- ¶ Primero. Presentación de este libro y sumario de «El laborinto del Duque de Cádiz» ..... 15-29
- ¶ Segundo. De bibliografía y tipobibliografía en torno a un incunable único .. 31-65
- ¶ Tercero. Apuntes biográficos, con algunas consideraciones sobre fecha de composición y edición del «Laborinto», con una elucubración especulativa sobre el linaje de Juan de Padilla. .... 67-108
- ¶ Cuarto. El «Laborinto», encomio funeral del siglo XV ..... 109-206

## ¶ Síguense las ediciones

- ¶ Una nota sobre las mismas ..... 209-210
- ¶ Reproducción facsímil de «El laborinto del Duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León» (Sevilla, 1493) ..... 213-248
- ¶ Edición anotada. .... 249-342

¶ Conclúyese con el habitual  
remate de

¶ la bibliografía citada ..... 345-365

¶ la nómina ..... 367-385

¶ la justificación de la tirada y elenco  
de asociados ..... 387-390

¶ y el colofón ..... 391

¶ ESTVDIO

---

## ¶ Capítulo primero. Presentación de este libro y sumario de «El laborinto del duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León»

Ue más o menos a finales de noviembre del año pasado cuando uno de los autores de este libro, Pedro Martín Baños, comunicó al otro que, a la caza de cierto incunable sevillano, se había topado en un catálogo colectivo con una entrada referida a la obra que ahora se publica en este volumen. Muchos han sido los que hemos perseguido con variados intereses, desde los tiempos más niños de la historiografía y la bibliografía literarias españolas hasta ahora mismo, este que uno de nosotros, ya lamentablemente ausente, calificó de «uno de los impresos más raros y deseables de la literatura incunable» [Infantes 1989, 89].

La sorpresa de Martín Baños, y después de Cátedra, les llevó a desconfiar del catálogo colectivo de incunables de Austria, que no era otro el que ofrecía la estupenda noticia, a pesar de que facilitaba los datos esenciales del autor, título y notas tipográficas, así como también la localización del ejemplar, en la Biblioteca Universitaria de Innsbruck. En estos tiempos no son pocas las bases de datos que se aprovechan de otras fuentes bibliográficas, yuxtaponiendo noticias a partir del avatar de una coincidencia de título o de un menos significativo dato: siempre cabía la posibilidad de una confusión con otro más

---

## ¶ Capítulo segundo. De bibliografía y tipobibliografía en torno a un incunable único

Unientos veinticuatro años han pasado desde que se imprimió *El laborinto del duque de Cádiz* en Sevilla. La historia de esta obra ha sido al menos desde el siglo XVIII la meramente bibliográfica, pues quienes tuvieron la suerte de tener el libro en sus manos al examinarlo en su paradero de entonces no se interesaron por otros aspectos que no fueran la descripción del raro incunable. Es por ello por lo que nos ha parecido conveniente mantener este orden natural en estas notas introductorias a la edición y empezar precisamente con las circunstancias externas, enumerando en primer lugar las referencias o entradas bibliográficas que atañen al *Laborinto*, intentando dilucidar su relación y siguiendo un orden cronológico, para continuar, en segundo lugar, con una descripción tipobibliográfica del único ejemplar que consta hasta ahora conservado, añadiendo algunas notas sobre aspectos relacionados con su contexto y particularidades materiales. Otros asientos no puramente bibliográficos que se refieren a la obra habrán de comparecer en los capítulos siguientes, en el curso de las notas biográficas e histórico-literarias. Para mayor comodidad de la consulta hemos decidido numerar entre corchetes las referencias siguiendo el orden cronológico de

su comparecencia y al hilo de nuestros propios comentarios.

¶ Historia bibliográfica del «Laborinto». [§1] La primera descripción material del librito de Juan de Padilla se encuentra, como tantas otras, en los catálogos de Hernando Colón. Por fortuna, llegó a entrar en el *Regestrum B*, donde se consigna su localización topográfica en la «biblioteca Fernandina» y figura la ficha o descripción completa del libro, en tanto que en el *Abecedarium B* y en otros registros comparecen sus componentes separadamente [1]. Volvemos a transcribir esta entrada del primero de los dos repertorios, leyéndola en la preciosa edición facsímil de Archer M. Huntington, resolviendo las abreviaturas y completando entre corchetes los términos técnicos o descriptivos que se usan habitualmente a lo largo del catálogo:

[3847]. O+289.915 | El laborinto del duque de caliz en copla[es] españolas con | puestas por Juan de padilla. prohe[mio] J[ncipit] No sufre razon | Jten aliud J[ncipit] No se marauillen. opus J[ncipit] oyd las nuevas | D[esinit] al sefo y al bocablo diuiditur en 150 coplas et quilibet | habet suum titulum epitho[me] [2] cofto en alcala de henares | anno 1511 9 maxavedies Jmp[reso] en seujlla anno 1493 ef en 4º. 2 Col. [Huntington 1905, n.º. 3847].

Como es habitual en el *Regestrum B*, y según sabemos por la *Memoria* del bachiller Juan Pérez, la descripción de los libros está precedida por unas cifras y unos signos; la primera era el

---

[1] Por desgracia, el *Laborinto* no ha tenido la suerte de poder incorporarse al *Catálogo concordado dela Biblioteca Colombina* (Marín Martínez & Ruiz Asencio & Wagner 1993-1995), interrumpido en su segundo volumen, después de la falta de su ánimo, el llorado maestro Klaus Wagner.

[2] Se entiende el sentido de esta referencia a tenor de lo que el bibliotecario de Colón, Juan Pérez, consigna en su *Memoria*: «Digo epitomáticos cuando dizen en breve lo que en el capítulo se contiene», es decir cuando los títulos de las distintas partes de una obra resumen su contenido correspondiente (Martín Martínez 1970, 63).

número de orden en este catálogo, que coincidía con su signatura topográfica en la biblioteca. Sigue después un signo convencional que combina formato del libro y grosor o número de cuadernillos de que se compone, siendo en nuestro caso O+, que identifica una obra «de ultrapica que es de más de un pliego y que no llega a cinco» [3], lo que se corresponde con nuestro libro, que se estructura en tres pliegos. Las otras dos cifras, aquí «289.915», tendrían que remitir a las columnas del otro repertorio esencial de la antigua biblioteca Colombina, el *Abecedarium B* o índice general alfabético, concretamente en nuestro caso las cols. 289 y 915. En vano buscaremos presencia del volumen de Padilla en la primera de las dos [4]. En la col. 915 sí figura el asiento por autor y obras del mismo que poseía don Hernando:

Jo. de padilla laborintho del duque de cadiz en español. 3847|2967|3536  
retablo de la vida de Christo en español

Las tres cifras, que suelen figurar al final de la entrada o, si hay varias referidas al mismo autor, tras de la primera de estas, subrayadas o enmarcadas como se puede ver en nuestra cita tienen un significado bibliotecario y remiten a la presencia del autor o de los dos títulos mencionados en otros tantos índices que, además de los que venimos señalando, habían sido diseñados por Hernando Colón con sus colaboradores para un manejo productivo, biblioteconómico incluso, en virtud de una suerte de ‘hiperenlaces’ o base de datos relacionada *avant la lettre*. En este caso concreto, el primero es el número que el libro tiene en el *Regestrum B*, como hemos visto;

---

[3] Marín Martínez 1970, 61. Esto cuadra bien en nuestro caso, pero no en todos, como pone de manifiesto el mismo autor en págs. 579-580.

[4] No sabemos si se trata de un error de asiento, pues en la col. 289 se consigna el íncipit de otra obra que lleva el número 3947, que quizá se confundió con el nuestro 3847. Otra posibilidad es que estuviera previsto incorporar el íncipit del encabezamiento de la obra («Ciento y cincuenta del Laborinto») y que al fin no se hiciera, bien que correspondería asentararlo en la col. 288.

nº. 27] [12]; [§12] y la de Martín Abad & Moyano Andrés [2002, 109, nº. 27].

[§13] La más antigua descripción del libro, la del *Registrum B* –y del *Abecedarium B*– de Hernando Colón que hemos transcrito en primer lugar, pasa a circular gracias a Antonio Rodríguez-Moñino, quien en su fundamental *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* la reproduce, con algunos errorcillos en la transcripción, el más llamativo el del título, que sigue consolidado inevitablemente como *Laberinto*. De otro lado, aunque de las palabras de don Antonio parece deducirse que para la elaboración de su entrada se ha valido de Denis, la que transcribe es en realidad la ‘interpretación’ que Haebler hace a partir del austríaco y Hain. El primer verso de la obra, que en la descripción del *Registrum* figura incompleto *Oyd las nuevas* es completado por Rodríguez Moñino entre corchetes [*que digo*], no por conocer la descripción de Grass, sino a partir del *Abecedarium B*, que, sin embargo, no cita [13], [§14] lo que sí hacen los beneméritos colaboradores de Rodríguez-Moñino al publicar el *Nuevo diccionario* [14]. [§15] Uno de ellos, el llorado Víctor Infantes, ya había considerado también pliego suelto poético la edición del poema culto de Padilla, arriesgando una estructura de cuadernillos a4-b5, otro modo de señalar la misma de Haebler [1989, 89, 92, 96, nº. IX]. Y, en fin, con los mismos mimbres mencionados hace acto de presencia nuestro librito en repertorios generales más modernos, como el de [§16] Brian Dutton [1991, VII, 14, nº. 93PL] o [§17]

---

[12] Sosa 1980 no se refiere a la obra de Padilla en su relación de impresos de Ungut & Polono, seguramente porque excluye las ediciones sin ejemplar existente o localizado.

[13] Rodríguez-Moñino 1970, 297, nº. 417. Véase también Rodríguez-Moñino 1976, 117, nº. 226. Quizá don Antonio se valía de alguno de los vaciados del *Abecedarium* que se hicieron en el paso del siglo XIX al XX.

[14] Rodríguez-Moñino & Askins & Infantes 1998, 398, nº. 417. A partir del *Nuevo diccionario* se elenca también la obra en listas que tienen como principal objetivo ser la base de un estudio histórico-literario, como es el caso de Beltrán 2005, 83, 108, nº. 8.

el meritorio repertorio electrónico creado y animado por Charles Faulhaber [15].

¶ Descripción tipobibliográfica. Así las cosas por lo que a la historia bibliográfica se refiere, seguimos ahora con una descripción tipobibliográfica del ejemplar único hasta ahora conservado:

[a1r]: *Portada*:

¶ El laborinto del duque de ca/ | diz don Rodrigo ponce de leon.

[a1v]: *Encabezamiento o rúbrica*:

¶ Las ciêto y cinquêta ðl laborinto ðl duq̃ ð Cadiz don | Rodrigo pōce ð leon ð gl'iofa memoria. Cōpueftas por | fray juã de padilla cartuxo âtes q̃ religioso fueffe. Jntitu | la toda la obra laborïto: q̃ñi q̃ tiene trabajo dêtro vaDi | rigido ala muy magnifica z muy virtuofa señora doña | beatriz pacheco duquesa de arcos fegũd en el figuiente | argumento fe propone.

[a1v]-[a2r]: *Proemio / dedicatoria y argumento*:

¶ Prohemio y argumento de toda la obra. | [N<sup>4</sup>] O fufre razõ muy magnifica señora callar la | poca firmeza z grãd crueldad ð fortuna: ma | [...]

[a2r]: *Regla para los lectores*:

¶ Regla para los letores. | ¶ No se marauillê los letores fy ã algũas cofas he q̃ fido | imitar el eftilo de los ântiguos poetas: mayor mête en el | [...]

[a2v] col. a - [c5r] col. b: *Texto*

¶ Comiêça el p̃mero li | bro dela fama | exortan | do a los feuillanos. | O<sup>5</sup>yd las nuevas | que digo | o fijos de cefar | rina. [...]

[c5r] col. b. *Final y colofón*:

¶ Aqui fe acaban las ci | ento y cinquenta coplas | del laborinto del muy | famofo cauallero don | Rodrigo ponce de leõ | duque de cadiz conpue | ftas por fray Juã de pa | dilla cartuxo professo | delas cueuas de seuilla. | ¶ Impreffas en feuilla enel a | ño de mill z quatrocientos | z nouenta ytres.

4º. 177 × 130 mm. Sign. a<sub>8</sub>, b<sub>4</sub>, c<sub>6</sub> (falta la indicación impresa correspondiente a a2, c2 y c3). Sin foliación. Falta la última hoja c6 que seguramente

---

[15] *Philobiblon* (<https://goo.gl/HyZc0g> [consulta el 15-12-2016]). Hemos señalado la localización del ejemplar a su director, al objeto de que se incorpore en este importante recurso.

estaría en blanco. Tipografía: 95G para el texto, los caracteres de Ungut que remontan a la tipografía de Moravus en Nápoles [16]; 111G para títulos de Ungut & Polono, de la misma procedencia [17]. En el libro solo hay dos iniciales xilográficas, en la h. a2v y b2v, que ocupan cinco líneas del texto y que forman parte de la serie utilizada por estos impresores («Initiale b» de Haebler [1923, 395, lám. 447]).

*Ejemplar.* En la actualidad se conserva, como se ha señalado ya, en la Universitäts- und Landesbibliothek Tirol en Innsbruck, con la signatura 156.F.13, cuyo ex-libris en forma de sello metálico tiene en la portada. Está encuadernado a la impostura, con un lomo en piel marrón hisopada (*mouchetée*, por decirlo a la francesa) donde figura un tejuelo con solamente el año de edición dispuesto en forma vertical [18]. Una mano de principios del siglo xvii ha anotado bajo el título de la portada: «Por | Don fr Juan de Padilla»; y otra que parece también antigua añade al final de la última línea del colofón «1493».

¶ El «Laborinto» en la imprenta incunable de Sevilla. Permítasenos entrar ahora en algunas particularidades de nuestro incunable que nos parecen interesantes en su contexto editorial. El examen del aparato textual

---

[16] Tipo 3 de Haebler (1923, 388, 390, láms. 437 & 439); Sheppard & Painter (1971, 37, lám. XIS]); n.º 5 de Norton (1978, 275); Martín Abad & Moyano Andrés 2002, 59. Estos y los caracteres algo mayores que comparecen en los títulos, después mencionados, los utiliza la sociedad entre 1492 y 1494; desaparecen después, para verse de nuevo fundidos en los primeros años del siglo xvi y en uso por Polono, así como también por Jacobo Cromberger (Norton 1978, 275 & 285).

[17] Tipo 2 de Haebler (1923, 389, 292, láms. 438, 441); Sheppard & Painter (1971, 37, lám. XIS]); n.º 3 de Norton (1978, 275); Martín Abad & Moyano Andrés 2002, 56. Para la historia de este tipo, véanse, además, las consideraciones de Griffin 1991, 280-281.

[18] Agradecemos al conservador de la colección, el ya mencionando Mag. Kennel, el habernos informado de que este tipo de encuadernación del siglo xviii sustituyó en una buena parte de incunables a las antiguas que tuvieran y fue mandada hacer por el bibliotecario y catalogador Grass con la intención, suponemos, de homogeneizar la sección de incunables.

que figura a pie de página en la edición que en este volumen se incluye, así como también lo consignado en las notas al texto, nos permiten deducir que el incunable del *Laborinto* no es, precisamente, un dechado de corrección. Los defectos de composición son muchos; por ejemplo, la desigualdad de las columnas en las que quedan abundantes versos viudos por un mal cálculo o una mala gestión de los blancos; los errores mecánicos tipográficos (inversión o pérdida de letras) o los que suponen una mala lectura del manuscrito que serviría de original de imprenta. Todo esto es señal de falta de cuidado en el proceso de composición, carencia de un trabajo de corrección, poca pericia del componedor o todo junto. Algunos descuidos y errores en la composición no resueltos sobre la marcha se podrían achacar a que quien la hacía no era persona ni demasiado práctica en la técnica, ni tampoco en la lengua castellana y en ocasiones no entendía bien su antígrafo. Este hecho contrasta con la media de calidad de los libros en lengua romance que firman Ungut & Polono, cuya imprenta fue la más prolífica de todas las incunables españolas, y cuyos libros presentan un alto nivel de corrección y un número de erratas u errores de interpretación del original relativamente bajo. Si lo comparamos con un libro similar, las *Setecientas* coplas de Pérez de Guzmán, ya citado, y publicado un año antes que el nuestro por los mismos impresores, comprobamos que es difícil hallar en él erratas de imprenta, o errores susceptibles, por ejemplo, de ser achacados a una inhábil lectura del original. En el de Padilla menudean aquellas y estos, lo que quizá es indicio de que o bien se utilizaba un mal original manuscrito —lo que nos llevaría a pensar en la lejanía de Padilla al proceso editorial— o en este caso la composición ha sido confiada a un obrero menos experimentado, o no muy buen conocedor de la lengua romance, incapaz también de someter el trabajo a una corrección. Luego volvemos sobre estas circunstancias.

Entre 1491 y 1494, período de tiempo en el que se documenta el uso de los mismos caracteres del *Laborinto* en la imprenta de los dos socios, estos publican cuadernos de leyes, libros jurídicos, libros religiosos, traducciones de *auctores*, algún libro poético, y el resultado es, casi sin

el caso de fray Íñigo de Mendoza, de Ambrosio Montesino, del comendador Román, Salazar o Diego de San Pedro, autores la mayor parte de ellos de poemas destinados a la meditación de la Pasión o de la vida de Cristo, consistentes en otros casos en glosas de oraciones básicas, o lo que solemos llamar cancioneros devotos, aunque en algún caso se deslizara en el conjunto alguna que otra obra no estrictamente meditativa o puramente religiosa. Con un libro tan peculiar —por su trascendencia histórica más que literaria y su componente prosístico amplio— como la *Glossa de las coplas de Mingo Revulgo* de Fernando de Pulgar (Burgos, 1485), nos queda apenas un libro más de autor vivo no religioso, *La criança y virtuosa dotrina dedicada a [...] doña Ysabel primera infante de Castilla* (Salamanca, c. 1486) de Pedro de Gracia Dei, que quizá conoció Padilla (véase la nota al v. 1199), y que consiste en un tratado de educación y organización de una casa real para la infanta doña Isabel, hija de los Reyes Católicos [41], una parte introductoria del cual —falto como está el ejemplar único no podemos establecer el porcentaje— se vale, como el nuestro y sus modelos, de la alegoría dantesca que lleva al poeta hasta la casa de cristal de Júpiter, donde reside la Fama, en la que está entronizada la infanta doña Isabel. La alegoría es en esta obra meramente ornamental, por lo que la publicación en 1493 del *Laborinto*, en la senda de los grandes encomios funerales del siglo xv, es ya, de entrada, un acontecimiento [42]. Más acontecimiento aún lo sería en Sevilla, pues, como hemos señalado, es el primer impreso de un poeta romancista vivo que ve la luz, y en donde solo le precede otro tomo poético en castellano, salido, precisamente, de la misma imprenta de Meinardo Ungut y Estanislao

[41] Véase Infantes 1995; Martínez Alcorlo 2015, cuya edición creemos no se ha publicado aún. Mientras tanto, véase la antigua de Paz y Melia 1892, 381-426, o la reproducción en facsímile de Pérez Gómez 1957.

[42] Nos gustaría señalar, con todas las cauciones del mundo, la posibilidad de que otro libro del mismo tenor que el de Padilla hubiera sido impreso antes de 1493, aunque no tenemos el menor indicio material, la *Obra en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo de Diego Guillén de Ávila*. Véase más abajo, págs. 92-93.

Polono, *Las setecientas coplas hirsutas* de Pérez de Guzmán, con sus glosas oracionales en prosa.

45

**e** **O**mo quier que la rí-  
 claracion del pater no  
 ster contiene ser mejor de sy  
 pues del bapuzino por que  
 los papinos lo deuen enfe-  
 ñar a sus hijos segun á en-  
 trado del bapuzino se con-  
 ne. E así así mismo en el sacra-  
 mento de la missa en aquel lu-  
 gar onde dize el sacerdote.  
 Per omnia secula seculorū.  
 acabando estas palabras  
 en alta voz significa que ihesu  
 christo é alta voz digo he-  
 libel quando se partio el ani-  
 ma de la carne a otra hoz por  
 que el pueblo sepa que el ca-  
 non es acabado. E respon-  
 den amen alo que en el se di-  
 jo. E Amen significa el llo-  
 ro que las mugeres fazián qn  
 do crucificauan a ihesu chris-  
 to. E quando dize per om-  
 nia secula seculorū alça un  
 poco el calice con la hostia  
 todo junto. E el sacerdote  
 á lo alça significa a nicodemus  
 que alço a ihesu christo  
 en la cruz. E el alçamiento q  
 faze significa el alçar del cuer-  
 po de ihesu christo que alça-  
 ron de tierra por lo poner  
 en el sepulcro. E puesto el ca-  
 lize a la hostia en el altar po-  
 ne los corporales encima: e  
 significa que después que fue  
 puesto el cuerpo en el monu-  
 mento que fue embuelto el  
 cuerpo de ihesu xpō en una  
 vestidura limpia que nico-  
 demus fizo: e puso enapie-  
 da en la boca del monumē-  
 to. E el diacono befa el om-  
 bro deltro al sacerdote: si-  
 gnifica que ihesu christo le-  
 uo la cruz en el ombro. Die  
 ceptis salutaribus e cetera.  
 A qui pone el calice en la ho-  
 stia segun de suso es vi y  
 cho. E quando comieça pa-  
 ter noster alça las manos e  
 estiendo las como primera-  
 mente fiziera. Representa q  
 en seña al pueblo que fagan  
 oracion con seruo: e amor  
 del coraçon e apan la volun-  
 tad buena e derecha a dios  
 que esta en alto. E dize pater  
 ceptis salutaribus momēti  
 f. uij

figura II

Volviendo a la *ordinatio*, en las partes en prosa de este primer libro poético de los compañeros Ungut & Polono que acabo de citar, datadas el ocho de junio de 1492, poco más de un mes después de la muerte de Palencia —¿sería sugerencia suya la edición del cancionero de Pérez de Guzmán?—, se aprecia el uso en las secciones en prosa de una ortografía parecida a los libros más arriba citados (figura II). También ocurre en los paratextos en prosa que preceden al *Laborinto* propiamente dicho: *comata* :, para separar oraciones subordinadas, yuxtapuestas o lo que podríamos considerar pausas sintácticas menores, para las que encontraríamos muy normalmente la *virgula* en otros impresos coetáneos y posteriores, que en el caso de Ungut & Polono, y en lo que afecta al carácter 95G, no se usa, porque, sencillamente, no existía en la fundición [43]. El *colon* . es el signo más utilizado, y separa frases, pero también oraciones subordinadas. En alguna ocasión se olvida y es la mayúscula de la palabra siguiente la que

[43] Véase Haebler 1923, 388, lámina n.º 437.

---

¶ Capítulo tercero. Apuntes biográficos, con algunas consideraciones sobre la fecha de composición y edición del «Laborinto», más una elucubración especulativa relativa al linaje de Juan de Padilla

Contecimiento si no el más importante a sí el más indeleble en la biografía de Juan de Padilla fue, sin duda, su entrada en 1492 o 1493 en la Orden de la Cartuja, en la que permanecería hasta su muerte, acaecida en 1520 [1]. En lo que sigue nos referiremos a aspectos oscuros de su biografía menos conocida, la anterior a la publicación de *El Laborinto del Duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León*, que es también testimonio concomitante del hecho crucial de su profesión cartujana. Esta y la publicación de su primer libro inauguran la parte de

---

[1] Véase Cuartero y Huerta 1950-1954, I, 315-323, y *passim*; De Vries 1972, 3-32; & Nortí Gualdani 1975-1983, I, 25-36. Los dos primeros autores manejan y extractan abundantemente un *Protocolo de el Monasterio de Nuestra Señora Santa María de las Cuevas*, manuscrito compuesto entre 1744 y 1745 y atribuido al monje covitano José Martín Rincón (Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9-2098). En términos generales, para la recepción antigua de la obra del Cartujano también, véase Jimeno Casalduero 1975.

Demasiados pormenores sustanciales pendientes de documentar para ni siquiera dar por hipotética la *póncica* bastardía de Juan de Padilla –y eso sin entrar en la posibilidad de que el parentesco le viniera por otro miembro de la familia también cercano a don Juan–, a pesar de que explicaría muy bien su relación con la Casa, la posibilidad de que fuera don Rodrigo su protector, la buena relación también con doña Beatriz Pacheco, la *triste Duquesa*, habituada a convivir y a curar en ocasiones de los hermanos naturales del marido, y cuyo perfil familiar, era, al parecer, de generosa responsabilidad, ocupándose por ejemplo de las hijas naturales de don Rodrigo y velando por los derechos del heredero del mayorazgo, hijo de una de ellas, como si fuera su nieto. Quedaría también por lo menos contextualizada la decisión de Juan de Padilla de ingresar en una orden religiosa, desaparecido en 1492 quien quizá lo protegía en tiempos en los que aún no se hubiera afianzado aún su situación personal.

Será mejor no empeñarse en hacer hebra con estambre tan fútilmente documentado que se rompe sin ni siquiera llegar a sutil. *Forse altro...*

---

estudio, y, además, de sugerirnos añadir a la lista a otra Catalina González en la casa de los Ponce, en quien tuvo un hijo Fernando Ponce de León, hijo de Pedro Ponce de León, primer conde de Arcos, legitimado por Juan II el 9 de enero de 1437 (Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Osuna, C.121, D.155, digitalizado en PARES).

---

## ¶ Capítulo cuarto. El «Laberinto», encomio funeral del siglo XV

N este capítulo querríamos referirnos e al contexto literario y a algunas de las particularidades poéticas y retóricas de *El laberinto del duque de Cádiz don Rodrigo Ponce de León*. Comenzaremos con un par de epígrafes sobre el perfil poético de Juan de Padilla en esta obra, muy dependiente de la de Juan de Mena, pero, al tiempo, en estrecha relación con otras que, a finales del siglo xv, innovaron en cierta medida el género del encomio, como es el caso de la *Obra en loor del reverendísimo Alonso Carrillo* de Diego Guillén de Ávila, un poeta que seguramente por su privilegiada situación en la Roma de los últimos años del siglo xv tuvo instrumentos suficientes para renovar géneros como el de nuestra obra o del *panegírico*, título y género que aparece por primera vez consistentemente en la poesía española gracias a Diego Guillén. Un par de epígrafes más se dedicarán a algunas secciones o temas de los géneros funerales que, por lo que a su tratamiento se refiere, nos parecen interesantes en el *Laberinto*, como por ejemplo la sección primera del primer libro, en la que se desarrolla la *defunción* del Duque, o la segunda del mismo, donde, a raíz de una écfrasis, se incorporan narraciones que podríamos imbricar en el ámbito de la *historiografía en verso* del siglo xv.

¶ Un punto de partida: Juan de Mena. Uno de nosotros, teniendo en cuenta la tradición historiográfica en torno a la obra, y, como los demás, sin haberla podido leer, opinó hace ya más de veinticinco años, al estudiar y publicar uno de los especímenes más completos de la historiografía en verso del siglo xv, la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba, que el *Laborinto*, de un lado, debía aprovecharse de los materiales historiográficos de la época plasmados en verso y en prosa, aunque el mismo título tan reminiscente de Mena estaría indicando la falta de un integral contenido histórico. También se adivinaba la improbable convergencia con otras formas de la poesía de este tipo, como el romancero o la crónica rimada en general [1].

Con el texto ya en la mano, y pese a lo sumáximo del juicio, nadie discutirá que el *Laborinto del Duque de Cádiz* es, en cierta medida, un eco epigonal de los poemas mayores de Juan de Mena, principalmente del *Laberinto de Fortuna* y de la *Coronación*, y en menor grado de las *Coplas de los pecados mortales*. El influjo no puede resultar extraño, claro está, porque, a esas alturas de 1493, Mena gozaba ya del estatus de *clásico*, de autor canónico de la literatura vernácula castellana, incluso entre acendrados humanistas como Antonio de Nebrija [2]. Mena es, además, una de las pocas voces cancioneriles que florecieron en el reinado de Juan II y que superaron con éxito el paso del manuscrito al impreso [3]. La inspiración meniana del *Laborinto* resulta fundamental, en efecto, tanto en el plano microscópico, particular, como en el estructural o macroscópico. En

---

[1] Cátedra 1988, 35. No es esto exactamente lo que escribía uno de los primeros historiadores que, lamentando la pérdida del *Laborinto*, se arriesgaba a sugerir un contenido: «[...] el *Laberynto del Marqués de Cádiz*, poema histórico donde [Padilla] pudo hacer gala de sus dotes naturales, inspirado por el entusiasmo que excitaban las heroicas empresas, en que alcanzó tan noble parte el conquistador de Alhama. El título con que lo señala, tomado de Juan de Mena, parece persuadir no obstante de que, aun refiriéndose el Cartujano a la historia de su tiempo, no abandonó la ficción *dantesca*» (Amador de los Ríos 1865, 273).

[2] Véase, entre otros, Casas Rigall 2010 & 2017.

[3] Algunos estudios más recientes al respecto: Brocato 2012 & 2015, así como también Moreno García del Pulgar 2014 & 2016.

las notas de la edición podrá el lector comprobar cómo el Cartujano encuentra en las composiciones del cordobés una abundante y muy concreta cantera de materiales de la que extraer desde ideas o personajes hasta sintagmas, adjetivos y rimas. Es tal el ascendiente de las obras de Mena en el *Laborinto* que muy a menudo solo se entiende cabalmente el texto de este si acudimos al subyacente de aquellas. Pero Padilla no solo tiene los ojos puestos en el autor cordobés para el detalle menudo: también se apoya en él para modular el desarrollo argumental y la tonalidad estilística de su poema.

En primer lugar, el título de *Laborinto del Duque de Cádiz* es una indudable apropiación del título *Laberinto de Fortuna*, que en manuscritos e impresos convivía con la designación alternativa de las *Treçientas* (de igual modo que la *Coronación* eran las *Cincuenta*, lo que a su vez tiene un claro reflejo en ese segundo título de «Las ciento cincuenta del *Laborinto*» con que se presenta y despide la obra en la rúbrica inicial y final).

A este propósito, la obra, tal como se nos ha conservado, consta de 147 coplas reales, en una de las cuales se echan de menos dos versos en la segunda hemi-estrofa (vv. 244-248), más cuatro dísticos pareados (vv. 201-208) y una canción (vv. 1389-1403) intercalados. Si consideramos los dísticos como una copla y la canción como dos (5 + 10) se completarían las ciento cincuenta que se anuncian, pero los dísticos son independientes, por lo que el recuento de Padilla es inexacto. A este achaque él nos podría aducir que ni las *Treçientas* de Mena son tantas, ni las *Cincuenta* son medio centenar justo. En el caso del *Laberinto de Fortuna*, Mena se quedaría a tres del total, completando hasta 297 –curiosa coincidencia de quedarse, como Padilla, a tres de lo prometido en el título [4]–; y en la *Coronación*, completaría 51. Se tiene la tentación de pensar que, así como se echan en falta dos versos en una copla, fuera posible que del mismo modo se hubiera perdido o descartado alguna copla más en el proceso de edición. Sin embargo, parece que Padilla ha procurado, de un lado, redondear

---

[4] Algunos manuscritos y ediciones impresas, sin embargo, añaden tres coplas, que parece evidente no forman parte del cuerpo original (véase Kerkhof 1995, 254-255).

*vandalianos, vulcanea, vulto, zéfiras, zona...* El empleo de los mismos procedimientos léxicos permite, además, crear un lenguaje congruente con el lenguaje ‘meniano’ recibido, ora echando mano del latinismo más crudo (*bicípite, caligo, opes, ripas, saxo, tergo, pedisecas*), ora forjando verbos, sustantivos y adjetivos inéditos (*centaura, Cesarina, febeales, inefando, loxana* [= ‘de Loja’], *madroñina* [= ‘del Madroño’], *pegasina, písánica, pónico* [= ‘relativo a los Ponce’], *trenara*). La percepción del lector es la de habérselas con un vocabulario artificioso que no rehúye, tampoco, los extranjerismos (*geometriles, toscánico, res*) o, incluso, como en Mena, la salpimenta de los «vocablos grosseros» (*arcas* [= ‘axilas’], *bestia barona, despeluçado, desgredadas, dirte be, hendo, pechos y tetas, pitrofera*) [13].

De las licencias métricas, Padilla no menciona en su «Regla para los lectores» la sinalefa, seguramente por considerarla acomodada ya al verso castellano [14], ni tampoco la diéresis, por el mismo motivo [15], y sí la adición o supresión de algunas letras «por que bien rueda el verso con sus devidas sílabas». El ejemplo de epéntesis que se alega no es demasiado significativo (*coronistas* en lugar de *cronistas*, para conseguir computar cuatro sílabas) [16], pero a lo largo del poema nos toparemos con muestras varias de síncopas (*Fliris* por *Fíliris*; *traín, dezín, batín* por ‘traían’, ‘dezían’, ‘batían’) y paragoges (*falace, atroce*). A inhabilidad del poeta en algunos casos, del cajista o componedor de imprenta en otros

[13] Cf. de nuevo Lida de Malkiel 1950, 238-245.

[14] No obstante es apreciable aún la presencia del hiato (hemos contabilizado 49 casos de vocales en contacto, lo que supone un 3,2 % del total de los versos; en la mitad de los hiatos se ven involucradas tres vocales). La sinalefa aparece, en cambio, en el 12,3 % de los versos, siendo preponderante la sinalefa menos ‘agresiva’ (aquella que pone en contacto vocales idénticas o unidades no lexemáticas como artículos, preposiciones o conjunciones: solo un 7 % de todas las sinalefas computadas es lexemática). Los porcentajes, ahora bien, son bajos y conservadores si se comparan con los que ofrecen Clarke 1955, 130-131, y Beltrán 2016, 463-465.

[15] Hemos advertido 39 casos de diéresis (un 2,6 % del total de los versos). La sinéresis es meramente anecdótica (con únicamente 2 casos).

[16] Las formas etimológicas son precisamente *crónica* y *cronista*, pese a lo cual *corónica* y *coronista* se mantendrán en uso hasta más allá del siglo XVIII.

han de atribuirse los versos hipermétricos, cuya solución, cuando la hay, se relegará a la nota correspondiente de la edición.

Más que albergar, en suma, una poética consciente y madura, la «Regla para los lectores» de Padilla no pasa de ser un conjunto de apresuradas ‘instrucciones de uso’ que recoge tan solo los aspectos más llamativos de un estilo que se sabe y propone como meniano.

¶ Juan de Padilla y los géneros funerales del siglo XV. Que la presencia de Mena en el *Laborinto del Duque de Cádiz* sea innegable y determinante, como creemos (y como continuará siéndolo en el *Retablo* y en los *Doce triunfos*), no significa, obviamente, que la cultura literaria de Padilla, su ‘educación poética’, si es lícito formularlo así, no se haya visto beneficiada de otras diversas lecturas e influencias. Dentro del horizonte general de la visión alegórica en sus variantes encomios tan arraigados en la literatura del siglo XV castellano [17], el esqueleto argumental del *Laborinto* combina, en las dos partes en que viene estructurado, sendas situaciones prototípicas que, por más que estén mediatizadas por Mena, evocan en última instancia los modelos de Petrarca y de Dante: el libro primero, «de la Fama», es en sustancia un desfile o procesión triunfal ‘horizontal’, en la estela de los *Trionfi* petrarquescos, e incluso siguiendo la lógica macroestructural inherente a estos, pues, como en ellos, a la procesión de la Fama precede, de uno u otro modo, otro triunfo, el de la Muerte, aquí planteada, por supuesto, de modo bien distinto de Petrarca, para quien, no obstante, el triunfo de la Muerte es una alegoría de la misma. El segundo libro, «de la Coronación», por su parte, se ajusta al itinerario ascendente de filiación dantesca que, de la mano de un guía, principia en el Infierno y culmina en

[17] Cualquier aproximación bibliográfica ha de arrancar con al menos Post 1915 y Patch & Lida de Malkiel 1956. Ténganse en cuenta, además, como panoramas de conjunto, Le Gentil 1949-1953 [1981], I; Gutiérrez Carou 1995; Baik 2003; Lawrence 2005; Gómez Moreno & Jiménez Calvente 2005; Recio 2012; Valero Moreno 2015; y Couceiro 2012.

lo que podría ser un mismo aire de familia se revela como un nexo mucho más íntimo cuando acometemos una comparación minuciosa de ambos textos. Sin que existan necesariamente calcos verbales continuados, la primera parte de la *Obra* coincide casi punto por punto, en lo concerniente a la articulación del argumento (a veces con iguales epígrafes), con las coplas iniciales del *Laborinto*: se suceden en un mismo orden el rechazo de la invocación del poeta a deidades mitológicas (que son sustituidas por la divinidad cristiana), la indicación del tiempo del fallecimiento (en un doble código: el poético-mitológico y el cristiano), el «sentimiento de la muerte» de familiares y deudos o la «exclamación contra Fortuna». En el recorrido subsiguiente por los parajes infernales, la *Obra* de Guillén de Ávila deja también sus trazas en el *Laborinto* en algunos pormenores de la ambientación y, sobre todo, en los nombres y las historias de determinados condenados. Ascendido el poeta a los Elíseos, en la tercera parte de la *Obra* (intitulada «de la Fama»), las semejanzas con el *Laborinto* continúan: en la descripción del vergel paradisiaco, en el motivo de la silla que ocupa el Arzobispo, cuyo manto bordado representa «sus grandes hazañas y muy gloriosas», en el elenco de hombres ilustres que lo acompañan, etc., etc. En el trecho final de la *Obra* los paralelismos cesan ciertamente, pues la apoteosis del Arzobispo tiene lugar en el cielo, al que se accede por medio de un castillo con dos puertas simbólicas que nada tienen que ver con el triunfo de don Rodrigo en el *Laborinto*, que tiene lugar en el monte Parnaso y se modela sobre la *Coronación* de Mena, aprovechándose en todo caso de solo las dos partes centrales de la obra de Guillén de Ávila. Este presenta más consistentemente con respecto a su personaje un ciclo petrarquesco que va del *triumphus Mortis*, hasta el de la *Æternitatis*, pasando por el de la Fama; en el caso de Padilla, la verdadera entronización del Duque de Cádiz se queda en el terreno de esta última. La impresión general, y remitimos a las notas de la edición para corroborar cuanto hemos dicho, es la de que, a lo largo del *Laborinto*, Juan de Padilla ha buscado apoyarse en no poca medida en el texto de Guillén de Ávila. Si la imitación que Padilla hace de Juan de Mena es esencial, definitoria tanto en el estilo como en la construcción de la trama, y además abiertamente perceptible

—no en vano Mena es un autor de quien resulta prestigioso declararse émulo—, de la *Obra* de Guillén de Ávila podría decirse que ha servido como modelo para bosquejar, específicamente, un encomio funeral.

El talento poético de Padilla, por supuesto, ha hecho el resto. Hay en él, incluso, un objetivo de sobrepujamiento también en lo que concierne a la extensión de su poema en relación con este su modelo más cercano. El encomio más extenso que él conocía era, seguramente, el que acabamos de citar, el propio de Diego Guillén de Ávila, con sus 1320 versos repartidos en 165 coplas de arte mayor. Este no alcanzaba, sin embargo, la extensión del *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, hasta ahora a la cabeza de todos los demás con sus 1888 versos en 236 coplas de arte mayor. El *Laborinto* consta, tal como se nos ha conservado, de 1493 versos, a cuyo cómputo nos hemos referido más arriba.

En lo que sigue vamos a tratar solo sobre algunas secciones y motivos del *Laborinto* desde la perspectiva de su particular tratamiento, a veces diferente de los modelos aquí brevemente reseñados.

¶ La «defunción» de don Rodrigo Ponce de León. Hemos especulado en el capítulo anterior a propósito de las relaciones de Padilla con los Ponce de León sobre la base de un fragmento de la primera sección del libro primero de la Fama del *Laborinto*, en el que se inserta un epicedio propiamente dicho, una *defunción*, con una descripción de los duelos por la muerte del Duque al hilo del entierro. Frente a otras narraciones parecidas del siglo xv, algunas de las cuales ya han sido memoradas, esta consiste en una secuencia narrativa independiente hasta el punto de poder considerarse un epicedio exento, y aunque contiene un índice significativo de alegoría, como se ha podido ver en el resumen que figura en el capítulo primero, tiene también un perfil de narración histórica que, como veremos aquí y se puede comprobar en la anotación del texto, cuadra bastante bien con la realidad. En este sentido, Padilla está aquí más cerca de obras como la *Defunción del noble caballero García Laso de la Vega*, que de los modelos más tradicionales del

honra, el «valer», que estribaba en y emanaba del señor. Esta ausencia evidenciada no deja de constituir también un motivo del planto por el señor, aquí implícito, el *elogio* del difunto [62]. Por lo que, c) con este padecer y, a falta de dueño, morirán con él [63]. Son motivos habituales en los plantos latinos y romances que se entonan en la muerte del señor [64], materializados también en los poemas funerales alegóricos del siglo xv, empezando por la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, en donde se pone en boca de los criados un lamento que desarrolla más ampliamente estos motivos [Azáceta 1956, II, 419-421].

Inmediatamente después de los parientes más cercanos, se incorpora el autor al lamento general, en circunstancias que ya hemos comentado en el capítulo segundo. Solo queda por añadir aquí que, si bien la evidencia que desarrolla Padilla como palabras de su llanto sobre la no comparecencia de los hermanos de don Rodrigo en el sepelio no parece a primera vista un motivo específico del lamento fúnebre, sí se puede considerar tal si lo miramos desde la perspectiva de la invectiva contra la muerte, y el abandono que supone de los más allegados, que en algunos casos lo expone el propio difunto

---

[62] Zumthor 1963, 65. El elogio del difunto constituía «la partie essentielle de la pièce» en el *planh* provenzal por el señor, como señaló Jeanroy 1934, 240, y en ocasiones se materializaba en términos abstractos, como lo hace Padilla, al concretar la pérdida en las virtudes del difunto (241). Véase, por ejemplo, el *planh* más antiguo conservado, el de Cercamon por la muerte de Guillermo X de Aquitania (Riquer 1975, I, 233-235), que descansa sobre este motivo de la pérdida de todas las virtudes caballerescas y cortesanas.

[63] Compárense las referencias de Jeanroy 1934, 242-243; y, por ejemplo, el planto citado de Faidit (Riquer 1975, II, 772).

[64] Véase, por ejemplo, lo que expone, para la literatura occitana y gallego-portuguesa, Filgueira Valverde 1977, a lo largo de las páginas 34-82. Interesante a este respecto es la convocatoria al planto general de Juan Alfonso de Baena, en su *Deszir al finamiento del rey don Enrique*, en el que va convocando a todos los estados y miembros de la casa real en un planto colectivo, cuyas únicas palabras del lamento en directo, puestas en boca de los «maestres del Andalucía» son, precisamente, las referidas a la pérdida: «[...]Amigos, sabet qu'el espejo | de toda Castilla, que bien reluzía | e tantas merçedes a todos fazía | vos es fallesçido [...]» (*Cancionero de Baena*, n.º. 37, vv. 6-7 [Dutton & González Cuenca 1993, 57]).

en forma de carta o como auto-lamento [65]. También es un motivo pasional, pues la desaparición de los más cercanos a Cristo, excepto san Juan, es prácticamente de obligatorio recuerdo, que tiene su punto de partida, además, en la profecía de la Última Cena.

Se cierra esta sección con una referencia a los plantos generalizados en el interior de la iglesia cuando se procede al enterramiento, un dato más sobre lo que quizá era una práctica que, aunque gravemente penada por las leyes canónicas y civiles, era habitual aún entonces. Como hemos visto antes, el propio poeta intentó unirse al cortejo, pero no lo alcanzó cuando enfilaba hacia el convento de San Agustín, donde se cierran las exequias y se procede al enterramiento del Duque. Quizá nuevamente Juan de Padilla evita, en su calidad de clérigo, participar en ceremonias canónicamente prohibidas.

¶ La fiesta de la Fama: écfrasis e historiografía en verso. En la segunda parte de este primer libro, como se lee en la rúbrica que la precede, «segúnd antiguamente se hazía, finge una fiesta el autor para dezir algunas cosas de las notables que en su vida el Duque fizó». En ella la Fama ha tejido una bandera con las armas de los Ponce de León, y propiciado al Duque un trono o *silla*, enriquecida con una hermosa decoración y programa iconográfico, puesta sobre un carro tirado por toros, que se desplaza por las calles de Sevilla, siguiendo a lo que parece el mismo camino del cortejo fúnebre. Esta transición, de la *defunción* o *fallesçimiento* a la alegoría de la fama, es, en cierto modo, similar, sin subjetivismo ni biografismo, claro, a la que supone el paso del triunfo de la Muerte de Petrarca al de la Fama, y no parece que Padilla dejara de tenerlo presente, es cierto que poco más que como lejano diseño narrativo.

Hemos aludido más arriba a que uno de los capítulos de la gran deuda de Padilla para con Juan de Mena es el recurso a la écfrasis y, en concreto, el uso que hace en el *Laborinto* de la descripción del trono o silla de Juan II. Señaló

---

[65] Véase, por ejemplo, Pérez Priego 2004, 194-195.

la dependencia hace muchos años María Rosa Lida, no, claro, con respecto a la obra que hoy estudiamos aquí, sino a las otras conocidas entonces de Juan de Padilla, especialmente en *Los doce triunfos de los doce apóstoles*. A propósito de esta relación las palabras de la respetada maestra siguen teniendo vigencia, quien concluye: «La frecuencia y variedad con que reaparece el recuerdo de tan nimio detalle del *Laberinto* [en *Los doce triunfos*] no es excepcional, sino índice exacto de la relación entre los dos poemas [...]. En verdad, todo el texto de *Los doce triunfos* no es sino un incesante tejer y destejer los hilos del *Laberinto*, en un asiduo ejercicio de amplificación que no es puramente retórico, sino responde a la mayor opulencia sensorial de Padilla» [Lida de Malkiel 1950, 432].

En el caso del *Laberinto*, el «nimio detalle» no lo es tanto, pues la descripción de la silla sustenta la *narratio* de los hechos históricos que, a su vez, justifican la glorificación y, a la postre, el propio encomio. Son 350 versos, un 23,4% del total, los que se dedican a la descripción de algunos de los episodios militares que protagonizó el Duque, empezando por unos pocos de los muchos en que intervino en la guerra de Granada, volviendo atrás en la cronología para describir la batalla del Madroño, que sostuvo don Rodrigo cuando apenas tenía dieciocho años, y luego de nuevo tornando a la guerra de Granada, para acabar dedicando 200 versos –casi el 60% de esos 350 que completan esta sección– a la guerra de bandos andaluza entre la Casa de Arcos y la de Medina Sidonia en los primeros años setenta del siglo xv.

Entre los elementos recurrentes que tiene la práctica de la écfrasis en testimonios antiguos, Barry Taylor señala varios que se encuentran también en el *Laberinto*, como, por ejemplo su «estrecha relación con la alegoría y el sueño visión». Además, no suele ser solo decorativa, sino que «funciona como un metatexto que es la clave de toda la obra» [66]. Sin necesidad de llegar a un extremo trascendente, la ‘metatextualidad’ del recurso a la descripción de una

---

[66] Taylor 2016, 321. Véase este trabajo, y el anterior del mismo autor de 1994, para los antecedentes y el desarrollo del uso del recurso en la Edad Media española, así como también, tratando autores como Santillana o Mena, Chaffee 1981-1982.

obra de arte permite también «encajar» en un género o tema otro distinto [Taylor 1994, 171]. Esto es lo que, en parte, hacía el modelo de Juan de Padilla a la hora de describir la silla de don Rodrigo, que, como hemos visto, parte –si bien no depende– de la descripción que Juan de Mena incluye en su *Laberinto de Fortuna*, una descripción sustancialmente histórico-poética. Cobran sentido aquí, naturalmente, los modelos clásicos más conocidos entonces de la écfrasis narrativa, como la contenida en el libro II de la *Eneida* para describir el final de la guerra de Troya. Padilla puede encajar la narración en verso, el ‘poema épico’ si quisiéramos exagerar –la ‘historiografía en verso’ por mejor decir en términos de un *sermo humilior* [67]–, en el interior de una visión, que a su vez da sustento al encomio todo, como podría darla a otros subgéneros encomiásticos en los que es obligada la relación de las *res gesta* del alabado, difunto en textos como el de Padilla o vivo en un panegírico. La negativa de Diego de Burgos a describir los pormenores de la silla o «cadira» de la Fama en la que el Marqués de Santillana es entronizado en el *Triunfo del Marqués* es, sí, una respuesta a la tendencia descriptiva y al exceso de la amplificación en forma de *evidentia*, en línea con una actitud de moderación estoica que subyace en un poema dedicado al mentor cuya irradiación personal está muy por encima de cualquier otra cosa [68]; pero tal reacción es también un claro testimonio de la importancia genérica del recurso de la écfrasis meramente descriptiva y narrativa en este tipo de textos.

---

[67] Según este planteamiento, por el que se ve claro prima la construcción literaria sobre la narración histórica en el *Laberinto*, no vamos a entrar en la ubicación de esta obra en el ámbito de la llamada por uno de nosotros hace muchos años «historiografía en verso», sobre la que más recientemente se ha extendido y ha propuesto adiciones de textos Conde López 1994. Para una bibliografía, véase la que ofrece en su sitio el *Proyecto 15* de la Universidad de Sevilla (<https://alojamientosv.us.es/historia15/images/pdf/cronicas%20cuatrocentistas%20en%20verso.pdf> [consulta: 24/05/2017]).

[68] «Lector no te pienses que fuese labrada [ la silla ] | de obra muy rica de maçoneria | que otra lavor muy mas elevada | en gran maravilla mis ojos tenia. | El gozo sin par tambien que sentia | de ver al señor que tanto la onrava | mi vista y sentido asi ocupava | que ál sino a él mirar no podia» (copla LVIII [Moreno Hernández 2008, 157]).

sin embargo, estos sucesos la comparación que, como luego se propone, funge de motivo principal para consagrar como estrategia y triunfador en esta guerra y en la de Granada a don Rodrigo, que es un nuevo Escipión Africano (vv. 1245-1249, 1389-1393). Hay, obviamente, comparaciones referidas a otros personajes y en diversas circunstancias, como, por ejemplo, la múltiple con intencionalidad vituperadora del cerco de Alcalá de Guadaíra con el de Troya, en el que Agamenón es el Duque de Medina Sidonia asediando con su hueste más cruel que Nerón a los pobres cercados (vv. 769-778).

Evidentemente, los perfiles del Duque de Cádiz merced a la comparación son muchos más variados en el *Laborinto* que en la *Historia de los hechos* y otras obras históricas del círculo de los Ponce de León. Es lógico tratándose como se trata de un género poético. En este caso, sin embargo, tienen una llamativa particularidad: la mayoría de las comparaciones incluidas por Padilla en su obra ocurren en el cuerpo de la narración casi épica a que da lugar la descripción de la silla, y varias de ellas se sitúan al final de las secciones o partes en que se distribuye la enumeración de los grandes *gesta* de don Rodrigo (rematan el relato de cercos de ciudades, o estructuran el dedicado al asedio de Alcalá de Guadaíra y batallas en los Campos de Tablada). Menandro el Rétor, en el libro II de su *Περὶ επιδεικτικῶν*, al dar instrucciones para materializar correctamente el panegírico del príncipe, el βασιλικὸς λόγος, recomienda concluir la narración de los *gesta* añadiendo una comparación en cada una de sus partes o capítulos, de acuerdo con una proporcionalidad en los objetos de la comparación [81]. Es muy difícil que Padilla conociera una obra cuya primera edición en griego es la aldina de 1508, incluso habiendo frecuentado el círculo de los españoles en Roma, pues no son muchos los textos de amplia difusión en los que ha permeado la obra en fechas

---

[81] Gascó & García y García & Gutiérrez Calderón 1996, 155. Compárese Hermógenes, en sus *Progymnasmata*, 19 (Reche Martínez 1991, 191-192). Véase, para la repercusión del tratado de Menandro en el género panegírico español (de Garcilaso a Góngora), Ponce Cárdenas 2011 y Gargano 2012, 17 y siguientes, de quienes naturalmente nos valemos en estas páginas.

anteriores y circulando manuscrita [82]. El uso de la comparación en el contexto de un encomio funeral y como medio para rematar la narración de gestas concretas del encomiado puede, sin embargo, depender de un mero acto de *imitación* –hasta los sermones funerales de la Edad Media se pueden valer del recurso– más que de una obra preceptiva concreta que no parece fuera accesible a Juan de Padilla.

Lo que sí es evidente, observando simplemente la práctica, es la función más estructural, ornamental y amplificativa de las comparaciones que ideológica o política, como puede ser el caso de su uso las crónicas, salvando por supuesto las razones contextuales de orden político o relativas a la defensa del legado de su héroe a las que también pudiera responder la obra de Padilla, a las que hemos aludido. La relativa abundancia de las comparaciones en una sección concreta del *Laborinto* se explica en el contexto formal del discurso del encomio funeral, una de cuyas partes principales, la narración de los hechos del difunto se ha de teñir obligatoriamente de un estilo épico, género el de la épica que, desde sus orígenes clásicos, privilegia la comparación como uno de los recursos amplificativos fundamentales.

Ahora bien, esto no quiere decir que historia y poesía en torno a la figura del Marqués de Cádiz no se valgan de los mismos recursos a la hora, por ejemplo, de construir una imagen en la que la condición genérica de tipo heroico se concrete en la persona y en el linaje. Es el caso de la transformación en el *Laborinto* del antropónimo del héroe en sustantivo, mediando una asociación metonímica por similitud, por lo que el Duque deviene *león* (vv. 506, 714, 780), lo que no va más allá de una comparación en la *Historia de los hechos* [83].

Pero volviendo a la écfrasis de la silla en la que procesiona don Rodrigo, fuera de las decoraciones, aparentemente platerescas, que describe en los vv. 459-468, el poeta llama la atención sobre las «entalladuras» con imágenes y texto relativas a la guerra de Granada, particularmente a hechos

---

[82] Como nos recuerda Gargano 2012, 18.

[83] Carriazo Rubio 2003b, 165 & 212, y la nota 134 sobre el uso de esta comparación.

---

## ¶ Nuestras ediciones

En la edición en facsímile que publicamos a continuación, hemos procurado respetar el formato exacto, del que se ha dado cuenta en la descripción tipobibliográfica. No hemos, es cierto, reproducido alguna característica del ejemplar, como el sello de la biblioteca que se incorpora debajo del título, ni tampoco la foliación a lápiz moderna del libro. Por lo que al resto se refiere se trata de una reproducción fotográfica, a la que hemos añadido unas esquinas de guía. Por pura comodidad de quienes manejen este libro, se ha añadido entre corchetes en la parte inferior y fuera de los márgenes originales el número de página que corresponde a la secuencia de este volumen.

En lo que concierne a la edición, como es habitual en los libros del SEMYR, el texto que ofrecemos es bastante conservador en lo referente a las grafías, en la medida que nos hemos limitado solo a sustituir de forma sistemática los usos de la *u* consonántica (*auer*, por ejemplo, que se transcribirá siempre *aver*) o la *v* en posición vocálica (*vn*, por ejemplo, siempre transcrito por *un*). En los demás casos se respeta escrupulosamente la grafía del texto, manteniendo la *q* por *c* (¶), o la *y* cualquiera que fuere su valor fonético. No se separan tampoco las formas habitualmente aglomeradas (*deste, del, dél, della*, etc., etc.)

Las abreviaturas se resuelven todas sin dejar más rastro en el texto. En el caso de las nasales, se ha optado por reponerlas siempre con *n*,

**El laberinto del duque de cal  
diz don Rodrigo ponce de leon.**

**C**Las ciēto y cinquēta del laborinto del duq̄ de cadiz don  
Rodrigo pōce de leon de gloriosa memoria. Cōpuestas por  
fray jua de padilla cartuxo antes q̄ religioso fuesse. Jnt: tu  
la toda la obra laborinto: q̄si q̄ tiene trabajo de tro va Di  
rigido ala muy magnifica y muy virtuosa señora doña  
beatriz pacheco duquesa de arcos segūdo en el siguiente  
argumento se propone.

**C**Prohemio y argumento de toda la obra.

O sufre razón muy magnifica señora callar la  
poca firmeza y grado crueldad de fortuna: ma  
por mente es así q̄rer lastimar con la muerte del  
señor duq̄: a v̄ra virtuosa señora. Allēdo de  
ser incitadora de otros accidētes inuētores de  
nuevos pesares por do tā amargo dolor ay de romper  
cōtinuo de v̄ras etrañas. Pero considerādo v̄ra mucha  
virtud: las inmortales virtudes y fechos tā extremos:  
así de guerra como de magnificēcia q̄ sembrados de este  
señor de gloriosa memoria es asaz cātidad su graue dolor se  
ra mitigado aunq̄ lo cōtrario parezca q̄nto ala humani  
dad a cuya causa mas cō esperāca de v̄ro sufrimiēto q̄ cō  
osadia de mi flaco ingenio la p̄sēte obra cōpusē en la q̄l  
v̄ra magnifica señoria algūas de sus altas y memorables  
hazañas puede ver. La por cierto cosa inhumana seria por  
mēgua de autores casos mouibles de oluido cobriessē vn  
cauallero digno de tāta memoria. ¶ La manera muy ma  
nífica señora q̄ en el proseguir desta obra he tenido es p̄  
mera mente diuidir la en dos libros. El p̄mero intitula//  
do de su fama. El segūdo de su coronaciō. En el primero  
descriuo el t̄po de su fallescimiēto y serimiēto de su muerte  
y finjo vna fiesta do se rep̄sēta algūas de las cosas nota//  
bles q̄ su señoria hizo ē este p̄sēte siglo biuiēdo. En el se

¶ EDICIÓN ANOTADA

---

[a1r] *EL LABORINTO DEL DUQUE DE CÁDIZ DON RODRIGO PONCE DE LEÓN*

[a1v] LAS CIENTO Y CINCUENTA [1] DEL *LABORINTO DEL DUQUE DE CÁDIZ DON RODRIGO PONCE DE LEÓN* DE GLORIOSA MEMORIA, CONPUESTAS POR FRAY JUAN DE PADILLA, CARTUXO, ANTES QUE RELIGIOSO FUESSE. INTITULA TODA LA OBRA *LABORINTO*, QUASI QUE TIENE TRABAJO DENTRO [2]. VA DIRIGIDO A LA MUY MAGNÍFICA E MUY VIRTUOSA SEÑORA DOÑA BEATRIZ PACHECO, DUQUESA DE ARCOS, SEGÚND EN EL SIGUIENTE ARGUMENTO SE PROPONE.

*Proemio y argumento de toda la obra*

O [3] sufre razón, muy magnífica señora,  
n callar la poca firmeza e grand crueldad  
de Fortuna, mayormente en assí querer  
lastimar con la muerte del señor Duque a vuestra

---

[1] Más arriba nos hemos referido a las razones por las que no son exactamente ciento cincuenta las coplas de que consta el *Laborinto* en el único testimonio conservado. Véanse págs. 111-112.

[2] Padilla tiene en mente aquí una de las falsas etimologías medievales, como se ha explicitado en el estudio (*labyrinthus quasi 'labor-intus'*) que podía leerse en vocabularios medievales. Alonso de Palencia, verbigracia, sigue fielmente a Papias: «Laberinthus es edificio muy rebuelto donde no saben salir y dende toma el nombre; o porque dentro del tal edificio hay trabajo» (Palencia 1490 [1967], I, fol. 231v).

[3] Aquí, en efecto, el hueco para la inicial no es una decisión de diseño de la presente edición, sino que se encuentra en el original, según es habitual en impresos antiguos, sobre todo incunables, y en este particular caso incluso sin letra de guía, como se puede ver en la reproducción en facsímile.

por mejor texer las razones e versos. Lícito es a los modernos trobadores hazerlo, segúnd los antiguos hizieron y en sus obras parece, pero no en mucha cantidad. Por semejante, sy algunos vocablos tovieren algunas letras de más o menos, lo qual en pocas partes acaescerà, no se repute a grossedad del metrificante, ca se haze por hazer perfetos los pies [8] que son largos o cortos, segúnd parece en la segunda copla en el vocablo *coronistas*, que la primera *o* tiene superflua, pero, por que bien rueda el verso con sus devidas sílabas, se permite; e asý procede la obra, usando de algunas figuras que los poetas latinos usan en el conponer de sus versos [9]. <sup>[a2v]</sup>

---

[8] *pie* es aquí verso, esto es, no como cláusula rítmica sino como el conjunto de las sílabas que forman un verso, en el mismo sentido que Encina expone en el *Arte de poesía castellana*: «Pie no es otra cosa en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas» (López Estrada 1984, 82). Como se ha señalado más arriba, en sus poemas posteriores al *Laborinto*, Padilla da muestras de conocer el *Arte*.

[9] Padilla invoca en este pasaje el uso de licencias, en especial algunas variantes del metaplasmo, entre los escritores de la antigüedad, como, por ejemplo, la incorporación de neologismos procedentes del latín, legítima siempre que no se abuse de ello, o la manipulación de una palabra por supresión que en este caso facilite la regularidad métrica, citando concretamente un típico caso de epéntesis, *corónica* por *crónica*. Pero también se valdrá de otros metaplasmos con la misma finalidad, por ejemplo el uso de vulgarismos, según señalaremos en las notas.

---

## ¶ Comiença el primero libro, de la Fama, exortando a los sevillanos

Oýd las nuevas que digo,  
o, fijos de Cesarina [10],  
por que me seáys testigo  
del buen duque don Rodrigo  
en la fuente pegasina [11], 5  
ado todos los que beven  
de sus aguas muy estrañas  
escrivan, canten y prueven  
los cantares que nos mueven  
sus muy sublimes hazañas. 10

No quiera privar olvido  
por mengua de coronistas [12]

---

[10] Fundada por Julio César, *Cesarina* es aquí Sevilla. Véase nota a v. 214.

[11] La fuente pegasina es Hipocrene, manantial consagrado a las musas que el caballo Pegaso hizo brotar en el monte Helicón o Parnaso. También al principio de su obra, Juan de Mena la recuerda en una glosa a la copla III de *La coronación*: «En Thesalia es un monte llamado Pernaso, por otros Elicón, do los poetas dixerón morar las nueve musas e donde aquel Pegaso cavallo fizo la pegasea fuente» (Kerkhof 1995, 14). La coronación del Duque, en la última parte de la obra, tendrá lugar en el monte Parnaso.

[12] Se retoma el tópico, del que Padilla se ha servido en la dedicatoria a Beatriz Pacheco, y que es habitual en el ámbito de la literatura y especialmente la historiografía romance de la primera mitad del

duque tan esclarecido,  
digno de ser esculpido  
de famosos heroístas [13]. 15  
Por ende, presto levante  
la Fama sus leves alas,  
por que de su boz se cante  
por el poniente y levante  
dó [14] son los fijos de Palas. 20

¶ Da consejo para reprovar las musas poéticas

Calla y dexa de llamar  
las musas tanto llamadas [15],

siglo xv, como se puede ver en las *Glosas a la Eneida* de Enrique de Villena cuando echa de menos historiadores a la altura de las hazañas de Fernando de Antequera. Aquí el cartujo recordará el *Laberinto* de Juan de Mena, c. 4h: «Yaze en teniebras, dormida su fama, | dañada d'olvido por falta de auctores» (Kerkhof 1995, 95). Es, justamente, con este argumento del papel de los historiadores –historiadores ‘poéticos’, fundamentalmente– para la fama de los hechos del pasado con el que Alonso Carrillo, obispo de Pamplona, incita a Diego Guillén de Ávila la composición de su *Obra en loor del reverendísimo Alonso Carrillo*: «Gran falta sería de nuestra nación | que cosas tan dinas en ella passadas | quedassen cubiertas d'olvido y cegadas» (Guillén de Ávila 1509 [1951], h. sign. c3v). De la misma queja se encuentran numerosos ejemplos en la historiografía en verso más o menos coetánea al *Laberinto*, que ha estudiado uno de nosotros (Cátedra 1989, 35-37).

[13] Sigue aquí Padilla a Juan de Mena, *Laberinto*, c. 123f (Kerkhof 1995, 95), que utiliza la palabra en el mismo sentido, como ‘historiadores de héroes’ o poetas épicos. La palabra es propia de Juan de Mena, y como señala Hernán Núñez, «por heroicos dize ‘heroístas’ por el consonante» (Weiss & Cortijo 2015, 570). Padilla volverá a servirse de la palabra en *Retablo de la vida de Cristo*, III, lamentación iv, v. 2541 (Rodríguez Ferrer 2009, 632).

[14] Nos causa cierta duda si se trata de *dó*, por el que optamos, o de *do*; en el primer caso la Fama proclamaría dónde se encuentran los verdaderos guerreros, en el segundo la fama llevaría la noticia del Duque allá donde estos estén, lo que no tiene mucho sentido. La invocación posterior, en el contexto de la invectiva contra Fortuna, a los «fijos de Marte» para que tengan en cuenta al Duque (vv. 106-110) justifica nuestra opción.

[15] Padilla desprecia la ayuda de las Musas y por tanto desaconseja la costumbre de invocarlas, pues

pues non pueden concertar  
el filar, texer, cortar  
que continan las tres hadas [16]. 25  
Dexaráslas como yo  
con el fijo de Saturno,  
llamando quien fabricó  
lo alto donde sembró  
las estrellas del noturno. 30

¶ Invoca

A ti, Monarcha del cielo,  
a ti solo llamo, solo,  
a ti con temor y zelo  
mis rodillas por el suelo,

ningún poder tienen sobre la vida y la muerte (competencia de las Parcas), y también la ayuda de Júpiter («fijo de Saturno») o Apolo, y dirige su invocación al Dios cristiano, el único capaz de inspirarle y de hacer valiosa («dorada») su pobreza estilística. El *topos* de reprobar las musas paganas está muy extendido en la poesía medieval (cf. Curtius 1955, I, 324-348; Green 1970), y aparecerá también en el *Retablo de la vida de Cristo*, prólogo en verso, vv. 49-64 (Rodríguez Ferrer 2009, 313-314), en donde la invocación se hace a la Providencia. Véanse las notas a los vv. 161-165 y 1199 y siguientes. No obstante, en los vv. 1159-1168, Padilla hace una invocación a Calíope y Aganipe. No es el caso de recordar otras renunciadas a las «invocaciones | de los famosos poetas» como dice Jorge Manrique, ni, también en el ámbito elegíaco, la de Gómez Manrique en el *Planto de las virtudes*, vv. 21-30 (Vidal González 2003, 367-368), pero es posible, a pesar de lo tópico del motivo, que siga aquí también los pasos de Diego Guillén de Ávila en su *Obra en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo*, en donde, antes de datar, como Padilla o como Gómez Manrique, la muerte de su protagonista, desiste de «las invocaciones de musas y Apolo» en favor de la de la Suma Sapiencia a la que solicita sabiduría y elocuencia para mostrar «la fama y virtudes de aqueste prelado» (Guillén de Ávila 1509 [1951], h. sign. c4v). Atendiendo a otra cosa, nos resulta poco ingeniosa la figura etimológica –única vez que aparece en el poema– de las dos palabras rimantes de estos versos 21-22 (*llamar/ llamadas*); quizá una de las dos sea un error de lectura: *invocar* o *invocadas* para uno de los versos evitaría la cacofonía.

[16] *continan*, ‘continúan’. Se refiere a la fatídica tela que tejen sin parar las tres Parcas, Cloto, Láquesis y Átropos.

y no ante el dios Apolo, 35  
por que de tus bivas fuentes  
bivez reciba mi lengua,  
tal que mis versos presentes  
vayan de gentes en gentes  
dorada [17] toda su mengua. 40

#### ¶ Descripción del tienpo en que el Duque falleció

Quando por el orizón  
se inflama toda la zona,  
el carro con el pendón  
rige el padre de Phetón [18]  
con el ceptro y la corona; 45  
a la hora diligente  
la Virgo do se fallava  
guiava discretamente [a3r]  
el juego [19] resplandesciente  
que los cavallos domava [20]. 50

50 cavallos] cavellos

[17] *dorada*, ‘disimulada’, en el sentido de dorar una pieza de metal menos precioso para disimular su verdadero precio.

[18] Faetonte, hijo del Sol, nombrado en el v. 432 como *Fetonte*.

[19] Podríamos enmendar directamente en *fuego*, invocando una mala lectura por parte del compoedor, con confusión nada inhabitual entre la *f* y la *j*, pero es posible que en la lengua de Padilla fuera una forma aspirada, por lo que *juego* pudiera ser una grafía de *huego*.

[20] Según el cronista Andrés Bernáldez, el tras-paso aconteció «dada la una» del día 27 de agosto de 1492 (Gómez Moreno & Carriazo Arroquia 1962, 236; tomado de ahí también en Carriazo Rubio 2003b, 309). La primera de estas dos coplas concreta la fecha astrológicamente en la segunda mitad de agosto, aquella en que el Sol (el padre de Phetón, que conduce el carro de fuego que inflama todo el horizonte) entra en el signo de Virgo, constelación que esperaba diligentemente la hora de su subida. Aunque más intrincados, los versos son muy similares a los que en *Los doce triunfos* describen el mismo momento del año: «Ya reguardaba después de subido | como subía por el orizonte | el cándido carro que tuvo Faetonte, | cuando del cielo se vido caído. | Con zaferino color encendido | mostraba la Virgo, muy esclarecida, | a Febo su casa» (*Los doce triunfos*, VI, I, 1a-g).

E era la su vestidura  
d’una rica piel de oro,  
contrastava su mesura  
aquella gentil figura  
que muestra Venus al toro, 55  
la qual de alto mirava  
los dos cuernos de Lucina  
quando Canis abraçava  
los rayos por do passava  
la planeta mercurina [21]. 60

#### ¶ Era del nascimiento et cetera

Año de mill representa [22]  
que nació el Fijo de Dios,  
poniendo en aquesta cuenta  
quatrocientos y noventa  
con el número de dos [23]; 65  
a veintisiete del mes,  
mes d’agosto generoso,  
fallescío nuestro marqués,  
al qual se llamó después  
de Cádiz duque famoso. 70

55 muestra] nuestra      67 generoso] genaroso

[21] En esta segunda copla, se abunda en el mismo código astrológico-mitológico. A la conjunción de Virgo con el Sol, vestido de una rica piel dorada, se añade la de la Luna (Lucina) con el signo de Venus (que rige a Tauro). El Can o Perro mayor, por su parte, cuyo apogeo (bajo el signo de Leo) marca los ardores de la canícula estival, se apresta a recibir al planeta Mercurio, que tiene su casa en Virgo. También en *Los doce triunfos* hay alguna semejanza con estos versos del *Laborinto*: «Aquí mitigaba sus graves calores | Apolo salido del alto León; | un signo delante d’aquel Estilbón [= Mercurio] | que abre las lenguas de los oradores. | Aquí tiene casa segun los auctores | este Cilenio [= Mercurio], girando su rueda» (VI, I, 2a-f).

[22] En la *Obra en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo*, Diego Guillén de Ávila señala doblemente el «tiempo poético» o astrológico y del «tiempo católico» (Guillén de Ávila 1509 [1951], h. sign. c4v-c5r), lo que quizá esté imitando también nuestro cartujo.

[23] La desarticulación del numeral es un rasgo estilístico muy común en la poesía narrativa cuatrocentista. Con precedentes en la poesía latina, su primer uso en castellano se remonta al *Deszir al nacimiento de Juan II* de Francisco Imperial (Lida de Malkiel 1950, 174-175 & 553).

¶ Continúa y escúsase de dezir de la batalla que fue cabe Alcalá de Guadaýra por ser tan común

Pero por alta manera  
evitó Dios tal estrago, 720  
ca, segúnd la gente era,  
aquesta batalla fuera  
como fue la de Cartago.  
Mas otra despedaçando  
sus escudos vide cabe 725  
unos carros y llorando,  
no diré cómo ni cuándo,  
que Alcalá mejor lo sabe [152].

¶ Discreción del cerco de Alcalá de Guadaýra

Luego vi bien figurado  
el cerco de Guadaýra [153]; <sup>[b<sup>1v</sup>]</sup> 730  
como Héctor el nonbrado [154]  
vi el Guzmán muy esforçado  
con su gruessa Don·Elvira;  
trabucos y serpentinas

[152] Véase más arriba, págs. 199-200, para el suceso al que aquí alude Padilla con preterición, así como para la razón de esta.

[153] Para las peculiaridades de este episodio, al que más espacio se le dedica en el curso de la écfrasis, véase lo más arriba escrito, págs. 200 y siguientes. El cerco se principió en 19 de abril de 1474, después de que las tropas salidas de Sevilla amagaran con otro destino, para ir a recuperar Medina Sidonia (véase García Fitz 2008, 168-169).

[154] Al comparar al Duque de Medina Sidonia con Héctor, Padilla equipara también el cerco de Guadaíra con el cerco de Troya (lo que se concreta más abajo en vv. 769-775), adelantando el tono épico con el que sin duda quiere teñir este episodio no demasiado atendido por los cronistas. No cuadra, sin embargo, la comparación, pues Héctor debiera representar más bien al sitiado, y no al sitiador. El verdaderamente sitiado no estaba en la villa cuando se produce el cerco por las tropas sevillanas, sino que hubo de socorrerla poniéndose en camino desde Jerez. Remediará esta falta de consistencia en la comparación versos más abajo, cuando sí equipare a don Rodrigo con Héctor por boca de uno de los nobles que intervinieron en la paces, el Conde de Tendilla (v. 810).

vide cómo disparavan, 735  
y unas gentes hornezinas [155]  
sacar tierra de las minas  
con otras que las cavavan.

De Guadaýra las ondas  
yvan de sangre mezcladas, 740  
despedaçavan las hondas  
las tablachinas [156] redondas  
con sus crüeles pedradas;  
yvan por alto tenblantes  
frechas, dardos y gorguzes [157] 745  
más füertes que diamantes,  
los argólicos gigantes [158]  
fechos nuestros andaluzes.

Morían de todas partes  
con las ardientes pelotas [159], 750  
enhiestos los estandartes,  
con las belicosas artes  
todas las barreras rotas;  
hallávanse mal seguros,  
unos por ganar más honra, 755  
otros por subir los muros  
rescebían golpes duros  
y a las devezes desonrra.

736 hornezinas] bornezinas

[155] En el impreso se lee *bornezinas*. Padilla no se inventaba un inexistente gentilicio por 'bornense', aunque los de Bornos estuvieran entonces por los Guzmán. Parece conveniente enmendar por *bornezinas*, 'fornecinas, bastardas, adulterinas', refiriéndose vituperosamente a un contingente de mudéjares minadores, al mando de maestre Zaide el Blanco, según hemos documentado más arriba (pág. 204).

[156] *tablachina*, «escudo de madera o corcho», según el diccionario académico.

[157] *gorguz*, «especie de dardo, venablo o lanza corta», según el diccionario académico.

[158] *argólico*, 'griego', latinismo utilizado ya por Villena y Mena (Herrero Ingelmo 1995, s. v. *Argeo*).

[159] Véase el v. 535.

## ¶ Petrechos

Allí los pinjados bancos [160],  
las mantas [161], troços, escalas [162], 760  
las grullas con altos çancos [163]  
por los muros y barrancos  
batín [164] con yra las alas;  
las almenas desmochadas,  
tirando muy a menudo, 765  
las puertas todas rajadas,  
d'alquitrán las llamaradas,  
mas jamás entralle pudo.

## ¶ Comparación

Nunca fue tan combatida  
la grand roca de Elión [165], 770  
ni gente tan encendida  
a perder toda la vida  
allí truxo Agamenón,  
como vi, segúnd profiero,  
en este cerco que digo, 775  
crüeles más que no Nero

774 segund] segud

[160] *bancos pinjados*, el banco pinjado era una «antigua máquina militar hecha de maderos bien trabados, con cubierta difícil de quemar, debajo de la cual se llevaba el ariete», según el diccionario académico. Como se ha expuesto en la introducción, en esta enumeración de máquinas y medios bélicos se advierte una cierta coincidencia entre Padilla y los historiadores que describen este cerco.

[161] *manta*, 'mantelete o tablón que servía para protegerse de los tiros enemigos'.

[162] Para *troço*, véase la nota a v. 499.

[163] *grulla*, 'grúa, máquina militar de asalto'.

[164] *batín*, es decir, 'batían', nuevo metaplasmo por supresión necesario para cuadrar la métrica del verso.

[165] Se refiere a Ilión, Troya y su fortaleza. Como en nota a los vv. 731-732 & 810 hemos señalado, Padilla acentúa lo épico de este cerco por medio de una clara *figuración* entre Troya/Alcalá. Si en los primeros versos citados se hace una comparación impropia entre Héctor/Medina Sidonia, se recuperan las proporciones en v. 810, en donde Cádiz será u nuevo Héctor, aunque aquí ya lo era implícitamente, como Agamenón ha de ser el Duque de Medina Sidonia.

por perder el cavallero,  
este duque don Rodrigo.

## ¶ Cómo vino el Duque a descercar a Alcalá

Ya sentían que venía  
el león, Ponce famoso; 780  
con esfuerço y osadía,  
su batalla [166] paresçía  
con un ayre belicoso;  
sañudos por los oteros  
venían a espuelas hitas [167], 785  
como tygres muy ligeros <sup>[b2r]</sup>  
y los animales fieros  
de veloces trogoditas [168].

Vino con tan poca gente [169]  
—es vergüença que lo hable— 790  
segúnd fue la combatiente  
que en el cerco vi presente  
en cantidad inefable;

[166] *batalla*, «antiguamente, centro del ejército, a distinción de la vanguardia y retaguardia», según el diccionario académico.

[167] *a espuela(s) hita(s)*, 'aguijando fuerte los caballos con las espuelas clavadas, deprisa'.

[168] *trogoditas*, 'etíopes'. Cf. Juan de Mena, *Laberinto*, c. 49f: «De gente veloce de los trogoditas» (Kerkhof 1998, 125); también en el propio Padilla, *Los doce triunfos*, VII, III, 4b.

[169] Como se ha visto en el estudio, algunos cronistas establecen que el Marqués, después de saber del cerco estando en Jerez, y escribir a sus deudos y aliados, «juntó poco menos gente de la que el Duque tenía, donde es cierto que de la una parte e de la otra fue junta la mayor parte de la noble gente del Andalucía», como escribe Valera (Carriazo Arroquia 1941, 263). Palencia da, sin embargo, números concretos; dice que Medina Sidonia sale de Sevilla con ocho mil de a caballo y tres mil peones, por los dos mil quinientos de caballo y numerosos peones que consigue reunir Cádiz (Paz y Melia 1975, 121). Según otras fuentes, los del Marqués eran dos mil setecientos de a caballo y cinco mil peones (Carriazo Rubio 2003a, 375-376). En todo caso, la mención de una victoria en minoría es recomendada por los retóricos del género epideíctico como recurso en pro de la heroicidad del protagonista de un panegírico.

---

¶ Comiença el libro segundo, de la coronación del muy famoso caballero don Rodrigo Ponce de León, duque de Cádiz. Pero, por que mejor los lectores comprehendan la manera del proseguir que el autor en esta coronación ha tenido, ocurran al general argumento de toda la obra [185], do hallarán brevemente\* su declaración.

¶ Continúa la obra e dize cómo se durmió a el alva del día

A la zéfira centella

Lucina [186] ya declinava,

860

y la oriental estrella,

más que todas pulcra y bella

al clicie despertava [187],

a la hora fue [188] vencido

\* brevemente] breuementa

---

[185] Se refiere al que se encuentra en los preliminares en prosa al principio de la obra.

[186] *Lucina*, la luna.

[187] Padilla describe el amanecer echando mano de las dos caras de Venus: Vesper, la estrella vespertina u occidental (*zéfira*), que declina juntamente con la Luna (*Lucina*), y Lucifer, la estrella matutina, que anuncia la salida del Sol que despertará al heliotropo o girasol (llamado *clicie* por la ninfa Clitia).

[188] *fue*, 'fui', si es que se trata de la forma alternativa de primera persona, y no de tercera, también aceptable si el sujeto es el cuerpo y no el poeta.

de tal sueño, que de grave 865  
mi cuerpo luego se vido  
con las alas del sentido  
alto bolar como ave.

¶ Cómo fue arrebatado de un viento  
y echado <sup>[b<sup>4r</sup>]</sup> en la montaña do  
dizen que está el Infierno

Dando bueltas a menudo  
por los ayres provagava [189] 870  
quando Boreas el crudo  
Eolo de muy sañado  
lo soltó de donde estava [190];  
rebatóme con tal saña  
como si fuera Canbyses [191], 875  
que m'echó fuera de España  
en la trenara montaña [192]  
do se vio el fijo de Anchises [193].

Por el suelo maltratado  
me dexó en medio la breña, 880  
con temor muy alterado,

876 fuera] fuere      880 dexó] dixo

[189] *provagava*, pseudo-latinismo creado por Mena, por ejemplo en *La coronación*, copla IX, quien se auto-define en la glosa: «provagando, conviene a saber tras-pasando adelante» (Kerkhof 2008, 49).

[190] Es, naturalmente, un remedo de Virgilio, *Aeneidos*, I, 81, para 'mitologizar' la narración de cómo fue arrebatado de donde estava por el viento del norte, bóreas.

[191] Se refiere a Cambises II, conquistador de Egipto, y prototipo de tirano y riguroso juez en la literatura de la Edad Media, aunque aquí aparecerá más por imperativo de no fácil rima que por otra cosa.

[192] *trenara montaña*, «Trenarus o Trenarion es un monte de Licaonia do dizían que oviessa descendida a los infiernos», como escribe Palencia (1967, II, fol. 507r).

[193] También Guillén de Ávila es arrebatado al Infierno del mismo modo que Padilla cuando, después de describir el cortejo fúnebre del arzobispo Carrillo, va a presenciar y narrar su coronación (Guillén de Ávila 1509 [1951], h. sign. c5v). Es, obviamente, un motivo de los sueños alegóricos: «como niño que sacan de cuna» es llevado a la selva el Marqués de Santillana en la *Defunción de don Enrique de Villena*, vv. 25-30 (Pérez Priego 1983-1991, II, 46-47).

tenblando, despeluçado [194],  
entre las çarças y leña;  
pero quando yo sentí  
tan amarga perdición, 885  
hize segúnd que me vi  
hendo como zohorí [195]  
de las tripas coraçón.

¶ Cómo allega a los infiernos

Mi congoxa me dispuso  
a tirar por unos riscos; 890  
cuesta arriba y cuesta ayuso,  
di en un valle muy confuso  
do cantavan vajeliscos [196];  
presumió ser naturales  
mi falace fantasía: 895  
asý di en las infernales  
estigias y cenagales  
que el hondo Cherón fazía [197].

882 despeluçado] despelucado

[194] *despeluçado*, 'despeluzado, con el pelo revuelto, desordenado o erizado de miedo'.

[195] *zohorí*, 'zahorí'. El sentido, sin embargo, de estos versos que incluyen el conocido proverbio, cuya ocurrencia más antigua en un texto literario parece ser la presente, se nos escapa, a no ser que sea una alusión muy genérica a la seguridad o a la valentía con la que el zahorí ejerce su trabajo, o a su capacidad para atreverse a penetrar espacios inferiores con su vista o en cuerpo y alma.

[196] *vajelisco*, 'basilisco'. Del basilisco, animal fabuloso descrito habitualmente como serpiente alada con cabeza de gallo y cola de dragón, se destacaban su mirada letal y su aliento venenoso, pero también se tenía por pernicioso su silbido. También Diego Guillén de Ávila en su *Obra en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo* se coloca a sí mismo en un «valle [...] latebroso» y más abajo «tenebroso» (1509 [1951], h. sign. c5v) y menciona luego los «vagaliscos e tigres ligueras» del Infierno (h. sign. c6r). La relación estructural entre Guillén de Ávila y Padilla es más que la textual, pues el primero reelabora pasajes del libro VI de la *Eneida* que no dejan rastro en el *Laborinto* o de los que ha prescindido Padilla.

[197] El río infernal Aqueronte, que corre por la parte más baja del Infierno, «las tristes ondas que cría Aquerón» de Diego Guillén de Ávila (1509 [1951], h. sign. c5v). Padilla utiliza en este verso y más abajo en

cierra tus ojos e boca, 1215  
que de tan rica floresta  
por un solo Dios conpuesta  
te desechan como loca.

Ten tus canpos, los nonbrados 1220  
de Coricio y Algezira [273],  
los de Jove dedicados  
no te serán sojulgados  
por más que brama tu yra;  
tienen por sus guardadores  
las belígeras personas, 1225  
monarchas, enperadores,  
no menos otros señores  
con sus cetros e coronas.

¶ Continúa la obra y dize averles  
salido a recibir el Cid Ruy Díaz de  
[c2v] la Selva y lo que al Duque dize

Después que ovimos entrado  
por sus valles muy amenos 1230  
nuestro Cid muy esforçado  
nos salió por el costado  
de los sylváticos senos.  
En muy altas proponía [274]:  
«Ven tú, ven, sangre de Brigo [275], 1235

1219 canpos] cpo      1229 Después] despus

[273] Padilla equipara los feraces campos de Algeciras con los de Coricio, en el monte Parnaso, teniendo en su memoria quizá a Diego Guillén de Ávila, *Obra en loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo*, que compara en desigualdad los primeros con los Campos Elíseos: «Con esta floresta ygualar no podría | el monte Coricio ni las Fortunadas | yslas descriptas y tanto loadas | ni menos los huertos que Alcinoio tenía» (1509 [1951], d2r). Es posible que toda esta invectiva contra Ceres, funcionalmente paralela en cierto modo a la que dedicó a los médicos al narrar el planto de la Duquesa al principio de la obra, sea sugerida, precisamente, por la breve comparación conclusiva de Diego Guillén de Ávila, en un proceso de *amplificatio*.

[274] *altas* voces, se entiende.

[275] *Brigo*, así escrito, podría ser *Brigus*, el cuarto rey legendario español, descendiente de Túbal. Si así fuera, se trataría de la cita más antigua de este monarca que se considera, sin embargo, inventado por Annio

goza de la compañía  
de nuestra genalogía,  
por do te llaman Rodrigo.

de Viterbo en sus *Commentaria fratris super opera diuersorum auctorum de antiquitatibus loquentium confecta finiunt* (Roma: Eucharium Silver alias Franck, 1498) tomando como base la apócrifa obra de Beroso el Caldeo sobre la sucesión de los reyes primitivos. Ni Pérez Vilatela 1993, 809, ni Caballero López 2002, 115, apuntan fuentes concretas para Annio con respecto a Brigus, suponiendo es invención a partir de la toponimia; en una edición española posterior de parte de la obra de Annio, editada por Nebrija «dum Burgis incuria desidet ociosus dispunxit, interpunxit atque pro virili ex inemendato exemplari castigavit et imprimi curavit», lo que aquí interesa *De origine et successionem regnorum*, se cita así: «Arii xx anno apud Celtiberos regnat Brigus qui multa oppidi sua nomini fundavit» (*Opuscula in hoc volumine contenta* [...], Burgos: Federico Alemán de Basilea, 1512, h. sign. b3v). El problema que se plantea aquí es que la obra de Padilla es cinco años anterior a la primera edición del Pseudo-Beroso, y, por lo que aquí parece, el nombre de Brigo o Brigus ya estaba presente, si no en la historia, sí en las genealogías, como se deduce de este pasaje del *Laborinto* en que establece una vinculación de sangre entre Brigo, el Cid y don Rodrigo Ponce de León. Quizá Padilla tenía en la cabeza más bien un nombre godo, para no desdeñar de lo que en otras ocasiones expone sobre los orígenes del Duque; y existe, precisamente, un rey en la lista de los godos, Eurigus, que en algunas ocasiones aparece como Vrigo en versión española, verbigracia en la *Atalaya de las crónicas* de Martínez de Toledo o en la *Suma de las corónicas de España* de Pablo de Santa María, lo que podría dar pie a la confusión. Ahora bien, este Vrigo, Urigo o Brigo, no era el más indicado de los godos para fundar linaje del que salieran los nuestros, pues envenenó al buen rey Bamba. Papel parecido, poco airoso desde luego, tendría uno de los miembros de la familia real de los godos muy poco antes de que se hicieran con Hispania, es el caso del Brigo según aparece denominado en la *Crónica de 1344* (manuscrito Zabálburu) el hermano de Turismundo, que en las fuentes latinas era Federico, y que junto con otro hermano que sería el heredero con el nombre de Teodorico II, ordenaron la muerte de aquel: «Acontesçio asy que el Rey torismundo despues que fue tornado / a tolosa y ouo aseogadas las gentes de su Reg(n)no començo de ser muy brauo mas que solia. & por ende brigo & theodrigo sus hermanos oujeron consejo con vn(n) su serujente quello matase & a aquella sazón quello ouo de matare» (*apud* CORDE). Quizá Padilla solo quería recalcar el goticismo de sangre, tan al alza en su tiempo.

» La vida que tú beviste  
 muy accepta fue ante Dios, 1240  
 y tal don por ella oviste,  
 que en Esperia, do naciste,  
 te dirán uno de dos,  
 por no ser tan assonbrada  
 África de Cipyón 1245  
 como fue toda Granada  
 con los canpos de Tablada  
 de tu bravo coraçón [276]».

¶ Lo que responde el Duque al Cid

El Duque de muy cortés  
 el carro dexó y la silla; 1250  
 díxole, puesto a sus pies:  
 «Vós dezid más que no es,  
 o, flor de toda Castilla,  
 ca, sy bien escudriñamos,  
 vuestros fechos de la guerra 1255  
 atán altos los hallamos,  
 que los nuestros acordamos  
 de meterlos so la tierra.

» No más fuerte que temida,  
 vuestra persona graciosa 1260  
 cobró la fama perdida  
 por conpás y por medida,  
 ca jamás le faltó cosa [277];

[276] Sobre esta equiparación del Marqués con Escipión el Africano, y los referentes históricos de estos versos, véase lo dicho en el estudio preliminar. La batalla aquí referida en los Campos de Tablada fue la que intentó presentar don Rodrigo contra el Duque de Medina Sidonia, poco después de su salida de Sevilla en 1471 y el fortalecimiento de la ciudad de Jerez, que acabó con pactos para la retirada de los dos ejércitos contendientes.

[277] Padilla puede referirse aquí, en términos generales, a una retribución o recuperación de la honra hispana, perdida por otro Rodrigo, de parte de la persona de Rodrigo Díaz de Vivar, lo que le permitiría establecer una línea onomástica clara desde el responsable de la caída de España en manos musulmanas, hasta el de la recuperación definitiva con la guerra de Granada. Es posible, también, que solo aluda a la propia historia del Cid, un desterrado que recupera su

y deste conoscimiento  
 mi coraçón sometido 1265  
 le renace un sentimiento  
 que de la parte que siento  
 se halla de vos vencido».

¶ Cómo el Cid le toma de la mano y lo mete por\* la Selva\*\*

Su diestra mano le toma,  
 entendida su razón, 1270  
 luego por [el] valle asoma  
 muy más gente que de Roma  
 suele salir a Nagón [278].  
 Mi potencia sensitiva  
 alterada la sentía, 1275  
 mayormente la visiva,  
 de luz iluminativa  
 que del monte procedía [279]. [c3f]

\* por] po      \*\* selva] selaa

honra por cima de los demás nobles de España. Véase, a propósito de esto, lo referido en la introducción, con cita bibliográfica.

[278] Véase más arriba, nota al v. 112. La comparación, si bien no es la misma, recuerda la que en el *Trionfo della Fama* hace Petrarca a punto de enumerar los acompañantes de la diosa: « [...] e poi mi fu mostrata | [...] | gente di ferro e di valore armata, | siccome in Campidoglio al tempo antico | talora o per Via Sacra o per Via Lata» (vv. 26-30 [Neri & Martellotti & Bianchi & Sapegno 1951, 531]).

[279] Del mismo modo que en *Los doce triunfos* la claridad de la aparición celestial ciega al protagonista («El gran resplandor que consigo traía | mi flaca potencia visiva privava» [I, 1, 14ab]), aquí el poeta queda cegado, cosa que se relata en visiones literarias del más allá al traspasar del infierno, la tierra o el purgatorio al cielo. Recordaría de nuevo la *Obra en loor del reverendíssimo señor don Alonso Carrillo* de Diego Guillén de Ávila, en la que —más acorde con su modelo de la *Commedia*— añade una cuarta parte destinada a narrar la ascensión del Arzobispo al cielo, y en cuyo principio también el poeta pierde la vista corporal, y activa la mental o contemplativa (Guillén de Ávila 1509 [1951], h. sign. d4v). Pero no podemos asegurar la medida en que la ceguera temporal de Padilla esté más en deuda con la que sufre el narrador precisamente del *Trionfo della Fama* al principio del mismo: «Era d'intorno il ciel tanto

---

## Bibliografía citada

- Lberni Jordà, Anna, *El Cançoner Vega-Aguiló a (BC, mss. 7-8): estructura i contingut*, tesis de la Universidad de Barcelona, dirigida por Lola Badia, Barcelona, 2005. <<http://www.tdx.cat/handle/10803/1679?show=full>>
- Alcalá Galve, Ángel, & Jacobo Sanz Hermida, *Vida y muerte del príncipe don Juan. Historia y literatura*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- Alganza Roldán, Minerva, «*Elegiaca*: notas de tradición clásica en dos poemas funerales del Cancionero de Íxar», *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 21 (2010), págs. 31-64.
- Amador de los Ríos, José, ed., *Obras de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid: José Rodríguez, 1852.
- , *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid: Imprenta a cargo de Joaquín Muñoz, 1865.
- Ashworth, E. Jennifer, «Les Manuels de logique à l'Université d'Oxford aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles», en Hamesse, Jacqueline, ed., *Manuels, programmes de cours et techniques d'enseignement dans les universités médiévales*, Lovaina: Université de Louvain-la-Neuve, 1994, págs. 351-370.
- Aston, S. C., «The Provençal *Planb*: 1. The Lament for a Prince», en *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Lieja: Soledi, 1971, I, págs. 23-30.
- Azáceta, José María, ed., *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, 2 vols.

---

## Nómina [\*]

- Braham, patriarca 315
- a Absalón, hijo de David 141
- Acteón 318
- Aftonio de Antioquía 360
- Agamenón, rey de Micenas 160, 300, 334
- Aganipe, ninfa 257n, 325n
- \*Aganipe, fuente 325n
- Agraz, Juan 135n, 273n
- Alain de Lille 120
- Alatorre, Antonio 350
- Alberni Jordà, Anna 136n, 345
- Alburquerque, Leonor de, reina de Aragón 136n
- \*Alcalá de Guadaíra 25, 28, 94-97, 129, 159, 160, 164, 191, 192, 196, 198, 199, 200, 201-206 (cerco), 293n, 295n, 298-303 (cerco)
- \*Alcalá de Henares 54
- \*Alcalá del Río 296
- Alcalá Galve, Ángel 124n, 345
- Alcmena, madre de Hércules 261
- Aleman, Rafael 76n, 133, 363
- \*Alfeo, río 332n
- Alfonso X, el Sabio, rey de Castilla 48n, 53, 136, 154
- Alganza Roldán, Minerva 124n, 345
- \*Algeciras 328
- \*Alhama 23, 110, 159, 162, 163, 164, 168-170 (cerco y toma), 171, 173, 282-285
- Álvarez Blanco, Rosario 355
- Álvarez de Villasandino, Alfonso 121-122, 134n, 138n

---

[\*] Los topónimos van precedidos de un asterisco. Inclúyense en cursiva los títulos de libros sin nombre de autor declarado.

