

Die kastilischen *cancioneros* als Spiegelbild der Gesellschaft

Konzepte und deren Wandel in der
cancionero-Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts

Inauguraldissertation

Zur Erlangung des Grades eines Dr. phil.
Am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Claudia Brockmann, M.A.

Berlin, 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Joachim Küpper

Zweitgutachter: Prof. Dr. Johannes Thomas

Tag der Disputation: 6. März 2012

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
I. Die Entstehungszeit der <i>cancioneros</i> – Historische Entwicklungen auf der Iberischen Halbinsel vom ausgehenden 14. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert	8
I.1. Entstehungszeitraum der Gedichte des <i>Cancionero de Baena</i> (1369-1454)	10
Die Regierungszeit Enrique II. (1369-1379)	10
Juan I. (1379-1390) und Enrique III. (1390-1406)	12
Regierungszeit Juan II. (*1405/ r.1419-1454)	15
I.2. Entstehungszeitraum der Gedichte des <i>Cancionero General</i> (-1511)	20
Die Regierungszeit Enrique IV. von Kastilien (1454-1474)	20
Thronfolgekongflikte nach dem Tod Enrique IV.	22
Die Herrschaft der Katholischen Könige	23
I.3. Literaturhistorische Entwicklungen: von den galicisch-portugiesischen <i>cancioneiros</i> bis zum kastilischen <i>Cancionero General</i>	24
Der literarische Kontext	25
Die Genese der <i>cancioneros</i> im 15. und 16. Jahrhundert	29
Die Herausbildung der <i>poesía cancioneril castellana</i>	29
Die Untergattungen der <i>poesía cancioneril</i>	36
I.4. Die Liebeslyrik und die historiographisch-politischen Gedichte in der <i>Cancionero</i> -Tradition: ein Forschungsüberblick	40
Von der <i>saudade</i> zum <i>amor cortés</i> : dominante Motive in der Liebeslyrik der <i>cancioneros</i>	40
Saudade	41
Amor cortés – die höfische Liebe	45
II. <i>Cancionero de Baena</i>	52
II. 1. Forschungsstand	52
II.1.1. Manuskriptlage	52
II.1.2. Autorschaft	59
II.1.3. Entstehungszeit des <i>Cancionero de Baena</i>	64
II.1.4. Zum Aufbau des <i>Cancionero de Baena</i>	68
II.1.4.1. Begriffseingrenzung Paratext	68
II.1.4.2. Die Funktion der paratextuellen Elemente im <i>Cancionero de Baena</i>	71
Widmung/ Vorprolog	71
Prolog	77
Tabla	91
II.1.5. Autoren und ihre Dichtungen	92
II.2. Die Lyrik im <i>Cancionero de Baena</i>	94

II.2.1. Alfonso Álvarez de Villasandino.....	96
Zum Leben des Autors.....	96
Alfonso Álvarez des Villasandino: von der saudade de amor zur höfischen Lyrik?	112
II.2.2. Juan Alfonso de Baena	129
III. <i>Cancionero General</i>	139
III.1. Autorschaft und Entstehungszeitraum	140
Hernando del Castillo.....	142
Editionen.....	146
III.2. Die Liebeslyrik in der Herrschaftszeit der Katholischen Könige: zwischen Tradition und neuen Tendenzen.....	148
Florencia Pinar	158
IV. Fazit	169
Bibliographie.....	172
Anhang	178

Einleitung

Die kastilischen *cancioneros* – Gedichtsammlungen mit vorwiegend höfischer Lyrik aus dem 14. und 15. Jahrhundert – vermitteln in Teilen einen guten Eindruck von den auf der Iberischen Halbinsel vorherrschenden lyrischen Strömungen dieser Epoche. Einige der Anthologien, die, wie man dem *Catálogo-Índice* Brian Duttons entnehmen kann, nur in verschwindend geringer Zahl neuzeitlich ediert wurden, sind recht umfangreich und enthalten Gedichte verschiedenster Autoren; andere wiederum gehen nicht über die Zusammenstellung der Werke eines Autors hinaus. Neben der Unterscheidung zwischen Individual- oder Kollektivsammlung, werden die *cancioneros* ferner danach klassifiziert, ob es sich um Drucke oder Manuskripte handelt, ob in ihnen Prosa enthalten ist, ob sie mit Partituren ausgestattet sind und ob sie vor oder nach 1500 erstellt wurden.¹ Aus der Vielzahl der erhaltenen Manuskripte und Drucke sind im Grunde nur eine Handvoll in der Forschung genauer untersucht worden und aus eben diesen haben nur wenige Autoren die Aufmerksamkeit auf sich und ihre Werke gezogen. Zumeist handelt es sich hierbei um die Autoren, über deren Leben und Schaffen man auch über die *cancioneros* hinausgehende Informationen zur Verfügung hat, sie also beispielsweise in Chroniken erwähnt werden, die an den jeweiligen Königs- oder Fürstenhöfen entstanden sind. Die Forschung zu den Sammlungen als Ganze unterliegt im Wesentlichen der Restriktion der Verfügbarkeit: so kann festgehalten werden, dass insbesondere die Anthologien, die in den letzten 150 Jahren eine Neuedition erfahren haben, auch weiter untersucht wurden – obwohl, oder vielleicht gerade weil, Ramón Menéndez Pidal den *cancioneros* nur wenig Bedeutung beimaß, sie letztlich als wenig kreativ klassifizierte.²

Ein kurzer, systematischer Überblick über die *cancionero*-Forschung gestaltet sich als einigermaßen schwierig, muss man doch den unterschiedlichen Herangehensweisen der Philologen über die Jahrhunderte einige Aufmerksamkeit schenken. Deshalb sollen an

¹ Cf. Álvar, Carlos/ Ángel Gómez Moreno: *La poesía lírica medieval*, Madrid, Taurus, 1987, S. 88. Diese Klassifizierungsmerkmale erscheinen logisch, erfassen sie doch alle wichtigen Text- bzw. Buchmerkmale der Zeit.

² Auf die Kommentare Menéndez Pidal's, wie sie sich explizit in der *Poesía juglaresca y juglares* finden, soll an späterer Stelle noch ausführlicher eingegangen werden, markieren sie doch einen für die Forschung wichtigen Punkt: aufgrund seines Urteil erfuhren die *Cancioneros* erst deutlich später als andere mittelalterliche Texte die Aufmerksamkeit der spanischen und auch internationalen Forschungsgemeinschaft.

dieser Stelle nur die groben Züge der Forschungsentwicklung nachgezeichnet werden, und dann im ersten Kapitel dieser Arbeit die wichtigsten Stationen und Erkenntnisse der Forschung in Bezug auf den *Cancionero de Baena* noch einmal genauer vorgestellt werden. Betrachtet man die *cancioneros* und die in ihrem Umfeld entstandenen Publikationen chronologisch, dann kommt man nicht umhin, zunächst die (beinahe) zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Lyrik zu nennen, wie beispielsweise der bekannte *Prohemio e carta*³ des Marques de Santillana. Hinzu kommen Quellen, die zur Erschließung des sozialen Umfelds gewinnbringend sind, wie die *Generaciones y semblanzas*⁴ des Fernán Pérez de Guzmán oder Chroniken aus dem höfischen Umkreis.⁵ Pérez de Guzmán verdanken wir Einschätzungen zu einigen Persönlichkeiten am Hofe Juan II – auch zum König selbst – die bei einer Rekonstruktion der Gegebenheiten bei Hofe hilfreich erscheinen, dem Marqués de Santillana wiederum eine der ersten theoretischen Auseinandersetzungen mit der altspanischen Lyrik überhaupt. Zwar handelt es sich bei diesen kontemporären Texten nicht um philologische Diskussionen im heutigen Verständnis, aber die aus ihnen extrahierbaren Informationen tragen erheblich dazu bei, die *cancioneros* auch nach mehr als 500 Jahren noch relativ gut in ihrem Entstehungskontext verankern zu können.

Die *cancioneros* mittelalterlichen Traditionen verschwanden dann in den *Siglos de Oro* weitgehend aus der spanischen Literatur. Einzig der *Cancionero General*, die 1511 erstmals gedruckte, letzte große Anthologie mittelalterlicher, höfischer Lyrik, erfuhr bis in die 1570 Jahre hinein diverse, immer leicht veränderte Neuauflagen. Danach sind nur vereinzelt einige thematische Anlehnungen in der Lyrik des goldenen Zeitalters erkennbar. „Wiederentdeckt“ wurden die *cancioneros* erst Jahrhunderte später, nämlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts, spätestens mit der ersten modernen Edition des *Cancionero de Baena* von Ochoa und Pidal im Jahre 1851. Die mit dem wiederaufkommenden Interesse am Mittelalter verbundenen intensiven Beschäftigungen mit Manuskripten, Inkunabeln und frühen Drucken führte nicht nur zu einer Reihe von Neueditionen mittelalterlicher Schriften, sondern auch zu intensiven philologischen Beschäftigungen mit eben diesen

³ Cf. Gómez Moreno, Ángel (Ed.)/López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana): *El prohemio e carta del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, Barcelona: PPU, 1990.

⁴ Tate, Robert (Ed.)/ Fernán Pérez de Guzmán: *Generaciones y semblanzas*, London: Tamesis Books, 1965; resp. Barrio Sánchez, Antonio (Ed.)/ Fernán Pérez de Guzmán: *Generaciones y semblanzas*, Madrid: Cátedra, 1998.

⁵ Hier wäre beispielsweise an die *Crónica del halconero de Juan II* zu denken.

Texten. Deshalb ist das moderne Forschungsfeld zu den *Cancioneros* recht vielschichtig. Es beginnt bei den Versuchen der Klassifizierung der erhaltenen *Cancioneros* – hier sind auch diejenigen mit einbezogen worden, die nach wie vor „nur“ als Manuskripte existieren, demnach nicht neu ediert wurden – wie sie zunächst von Adolf Mussafia⁶ angedacht, dann aber spätestens von Brian Dutton in seinem siebenbändigen Werk⁷ zur Vollständigkeit und Perfektion gebracht wurde. Ferner gibt es eine Reihe von teils kritischen, teils Faksimileausgaben einiger der umfangreicheren Sammlungen; zu denken ist hier beispielsweise an die umfassenden, von José María Azáceta angefertigten Editionen des *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*⁸, des *Cancionero de Gallardo*⁹ und des *Cancionero de Baena*¹⁰, die unterschiedlichen Ausgaben des *Cancionero General*¹¹, des *Cancionero de Baena*¹², des *Cancionero de Estúñiga*¹³ oder auch die bestimmten Höfen direkt zuordenbaren Anthologien, wie der *Cancionero de Palacio* oder der *Cancionero musical del Palacio*¹⁴. Schon aus diesen wenigen Beispielen wird deutlich, dass die – neuzeitliche – Benennung der *cancioneros*¹⁵ entweder nach Auffindungsort des Manuskripts, nach dem Namen des Kompilators oder auch nach dem Namen des dominanten oder einzigen Autors erfolgt(e).

⁶ Mussafia, Adolf: *Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros aus der Marcusbibliothek in Venedig*. Aus dem Octoberhefte des Jahrganges 1966 der Sitzungsberichte der Philos.-hist. Cl. der kais. Akademie der Wissenschaft, Wien: Hof- und Staatsdruckerei, S. 81-134.

⁷ Dutton, Brian: *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, 7 Bd., Salamanca: Universidad, 1991.

⁸ Azáceta, José María (Ed.): *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid: CSIC, 1956, 2 Bde.

⁹ Ders. (Ed.): *El Cancionero de Gallardo*, Madrid: CSIC, 1962.

¹⁰ Ders. (Ed.): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: CSIC, 1966, 3 Bde.

¹¹ Aguirre, José María (Ed.)/ Hernando del Castillo: *Cancionero general: antología temática del amor cortés*, Salamanca: Anaya, 1971.

Castillo, Hernando del: *Cancionero General*. Recopilado por Hernando del Castillo, Sale nuevamente a luz reproducido en facsímile por acuerdo de la Real Academia Española con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moniño, Madrid: Real Academia Española, 1958.

González Cuenca, Joaquín (Ed.)/ Hernando del Castillo: *Cancionero General*. Madrid: Castalia, 2004, 5 Bd.

¹² Diese sollen hier noch nicht im Einzelnen aufgeführt werden, da sie im Kapitel zur Manuskriptlage und Tradierung des *Cancionero de Baena* ausführlicher behandelt werden.

¹³ Alvar, Manuel / Elana Alvar (Eds.): *Cancionero de Estúñiga*, Zaragoza, Institución „Fernando el Católico, 1981.

Salvador Miguel, Nicasio (Ed.): *Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1987.

¹⁴ Álvarez Pellitero, Ana María (Ed.): *Cancionero de Palacio*, Salamanca: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura, 1993.

Vendrell de Millás, Francisca (Ed.): *El cancionero de Palacio* (Manuscrito n^o 594), Barcelona: CSIC, 1945.

González Cuenca, Joaquín (Ed.): *Cancionero musical de Palacio*, Cuenca, Madrid: Visor Libros, 1996.

¹⁵ Die Ausstattung der Sammlungen mit neuen Titeln ist insbesondere bei den Manuskripten notwendig, bei denen über die Jahrhunderte einige Folios verloren gingen; dabei sind die ersten und letzten Seiten natürlich besonders gefährdet, weshalb man bei den Neueditionen dann die Notwendigkeit sah, die Titel zu ergänzen.

Neben diesen teils kritischen Editionen gibt es eine Vielzahl von Aufsätzen zu einzelnen Sammlungen, Autoren oder Gedichten. Sie alle hier aufzuzählen würde bei weitem den Rahmen dieser Einleitung sprengen; dennoch soll auf einige besonders informative Texte hingewiesen werden, die letztlich auch viele Denkanstöße für die nähere Analyse bestimmter Sammlungen und Autoren in dieser Arbeit geliefert haben.

Zunächst sind in diesem Kontext Anthologien, Kongressakten, Tagungs- und andere Sammelbände aufzuführen, die sowohl einen allgemeinen Überblick über bestimmte Sammlungen geben, als auch spezielle Aspekte beleuchten. Zu nennen wären hier sicherlich die *Poesía de cancionero*¹⁶ von Álvaro Alonso, die *Poesía cancioneril castellana*¹⁷ Michael Gerlis oder die von Brian Dutton und Victoriano Roncero López herausgegebene Anthologie *La poesía cancioneril del siglo XV*¹⁸. Hinzu kommen insbesondere die Kongressakten zum *Cancionero de Baena*¹⁹, da sie im Grunde Aufsätze der namhaftesten Forscher auf diesem Gebiet beherbergen.

Neben den editionsphilologischen Ansätzen kann man einige Forschungsschwerpunkte ausmachen. So rückten in den letzten 150 Jahren besonders einzelne Autoren in den Vordergrund, von denen eine relativ breite Gedichtbasis erhalten ist, wie beispielsweise Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan de Mena, der Marqués de Santillana oder Francisco Imperial. Diese Autoren wurden mit einer Reihe von Studien bedacht, was letztlich dazu führte, dass sie heute als kanonische Autoren dieser Gattung wahrgenommen, andere Dichter der *Cancionero*-Lyrik wiederum völlig ignoriert werden. Die meiste Aufmerksamkeit auf der thematischen Ebene erhielten und erhalten auch heute noch die Liebesgedichte²⁰, von denen wohl ein Großteil thematisch in den Bereich der höfischen

¹⁶ Alonso, Álvaro (Ed.): *Poesía de cancionero*, Madrid: Cátedra, 1986.

¹⁷ Gerli, E. Michael (Ed.): *Poesía cancioneril castellana*, Madrid: Akal, 1994.

¹⁸ Dutton, Brian/ Victoriano Roncero López (Eds.): *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.

¹⁹ Serrano Reyes, Jesús L. / Juan Fernández Jiménez (Eds.): *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del primer congreso sobre el Cancionero de Baena*, Baena: Ayuntamiento, 2001.

Serrano Reyes, Jesús L. (Ed.): *Cancioneros en Baena. Actas del II congreso Internacional Cancionero de Baena*, 2 Bde., Baena: Ayuntamiento, 2003.

²⁰ Als wichtigste Monographien sind zu nennen: Beltrán, Vicente: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1988; Cátedra, Pedro: *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad, 1989; Casas Rigall, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago: Universidade, 1995; Chas Aguión, Antonio: *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Nois: Toxosoutos, 2000; Macpherson, Ian/ Angus MacKay: *Love, Religion & Politics in the Fifteenth Century Spain*, Leiden: Brill, 1998; Rodado Ruiz, Ana M.: *Tristura conmigo va.*

Liebe einzuordnen ist. Ihre Popularität kann man wohl als ein europäisches Phänomen bezeichnen, das sich auch auf der Iberischen Halbinsel manifestierte und sich dort in einer für spätmittelalterliche Verhältnisse enormen Anzahl erhaltener Gedichte von den verschiedensten Autoren, sowie ihrer Dominanz in der wohl weit verbreitetsten Anthologie, dem *Cancionero General*, niederschlug. Ferner kann festgehalten werden, dass die Liebeslyrik in ihren verschiedenen Formen die frühen kastilischen Sammlungen prägt, wenngleich eine Dominanz nur in wenigen Sammelhandschriften vor 1450 zu belegen ist. So kann auch für den *Cancionero de Baena*, der die textuelle Grundlage für die vorliegenden Untersuchungen bildet, festgehalten werden, dass zwar Liebesgedichte in ihm enthalten sind, jedoch andere Untergattungen der *poesía cancioneril castellana* eine weit wichtigere Rolle spielen.

Die Fragestellungen, die im Laufe dieser Arbeit an den *Cancionero de Baena* und den *Cancionero General* herangetragen werden sollen, umfassen deshalb unterschiedliche Gebiete. In einem ersten Schritt soll es darum gehen, die Anthologien Baenas und Castillos in ihren sozialen Entstehungskontext und in ihre literarische Traditionslinie einzubetten, denn diese grundlegenden Einordnungen tragen dazu bei, die *cancioneros* als repräsentative Werke der literarischen Vorlieben ihrer Zeit verstehen und analysieren zu können. Wenn man den *Cancionero de Baena* als typische Sammlung versteht, dann kann leicht belegt werden, dass diese erste vorwiegend kastilische Lyrikanthologie weit mehr bietet, als Menéndez-Pidal der gesamten *cancionero*-Tradition zuspricht. Die thematische und formale Vielfalt, die Baenas Sammlung vorweist, ist, obwohl geradezu augenfällig, bislang in der Forschung kaum beachtet worden. Deshalb ist es das Ziel dieser Arbeit, eben die Vielschichtigkeit der Lyrik am Hofe Juan II nachzuzeichnen, die Besonderheiten dieser herauszustellen. Dazu werden die Werke einzelner Autoren im Detail analysiert, um letztlich ein verlässliches Panorama der höfischen Lyrik der Epoche erstellen zu können. Die hier für die Auswahl der Autoren zugrunde gelegten Kriterien der Qualität und der Quantität mögen banal erscheinen, sind aber bei genauerem Hinsehen die plausibelsten. Die Beurteilung der Qualität der Dichtungen erfolgt unter Einbezug des Wissens über Dichtungsideale der Epoche, wie es zum einen aus den Paratexten Juan Alfonso de Baenas,

Fundamentos del amor cortés, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000; Whinnom, Keith: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, 1981, etc.

zum anderen aus den bereits erwähnten zeitgenössischen poetologischen Auseinandersetzungen, entnommen werden kann. Die Quantität der Gedichte spielt insofern eine signifikante Rolle, als insbesondere die Poeten ins Blickfeld rücken sollen, von denen eine relativ große Anzahl von Gedichten im *Cancionero de Baena* enthalten ist, gerade weil diese als repräsentative Autoren gelesen werden können.²¹ Besondere Aufmerksamkeit erfahren werden Alfonso Álvarez de Villasandino, als einer der ältesten Vertreter der kastilischen Lyriktradition, der aber ebenso den Übergang vom galicisch-portugiesischen zum Kastilischen als bevorzugte Sprache für die höfische Dichtung markiert, und Juan Alfonso de Baena, der nicht nur der Kompilator der vorliegenden Anthologie ist, sondern auch selbst eine Reihe von Dichtungen zu dieser beigetragen hat.

Der *Cancionero General* dient in dieser Arbeit vor allem als Vergleichspunkt: Es soll herausgearbeitet werden, ob und inwiefern sich die Liebeslyrik des beginnenden 16. Jahrhunderts von der des frühen 15. Jahrhunderts unterscheidet. Es wird deshalb zunächst der Blick auf den Kompilator Hernando del Castillo gelenkt und sein Ansatz bei der Zusammenstellung der Sammlung genauer untersucht. Ähnlich wie beim *Cancionero de Baena* werden in diesem Kapitel insbesondere die Paratexte als Analysegrundlage dienen. Beim *Cancionero General* wird die Autorin Florencia Pinar besondere Beachtung erfahren. In der Forschung haben ihre Dichtungen einige Beachtung erfahren, da sie eine der wenigen Frauen ist, deren Arbeiten in eine Lyriksammlung aufgenommen wurden. Ob sie dadurch eine Sonderstellung einnimmt, oder ob sich ihre Gedichte von denen anderer Autoren ihrer Zeit unterscheiden, wird Gegenstand der Analyse ihrer Werke sein.

²¹ Baena selbst expliziert dies in seinem Prolog, der in Kap. II dieser Arbeit genauer analysiert wird.

I. Die Entstehungszeit der *cancioneros* – Historische Entwicklungen auf der Iberischen Halbinsel vom ausgehenden 14. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert

Zunächst mag man sich an dieser Stelle die Frage stellen, warum eigentlich eine ausführliche Darstellung des historischen und des literaturhistorischen Rahmens für die Vorstellung einer Lyriksammlung wie dem *Cancionero de Baena* vonnöten ist. Sicherlich gibt es eine Reihe guter historischer Arbeiten zu den Regierungszeiten der unterschiedlichen Könige, die den Entstehungszeitraum der Gedichte im *Cancionero de Baena* markieren, nämlich Enrique II., Juan I., Enrique III. und Juan II. In diesem Kontext muss man das monumentale, von Ramón Menéndez-Pidal herausgegebene Geschichtswerk, die *Historia de España*, nennen, die sicherlich bis heute als unübertroffenes Standardwerk gilt, weshalb sie für die folgenden Darstellungen als Basis verwendet wird. Ergänzend wurden einige neuere Auseinandersetzungen zu mittelalterlichen Geschichte konsultiert, wie etwa die von Vicente Ángel Álvarez Palenzuela herausgegebene *Historia de España de la Edad Media*. Unter den literaturhistorischen Studien zu dieser Epoche gibt es eine Reihe von Publikationen, die sich mit der *Cancionero*-Literatur befassen. Allerdings gibt es bislang keinerlei Studien, die beide Aspekte, also die Geschichts- und die Literaturgeschichtsschreibung zusammennehmen und somit die *Cancioneros* als das einordnen, was sie in der Mehrzahl sind: höfische Lyriksammlungen, die nicht nur schlicht Zusammenstellungen von allen vorhandenen Gedichten sind, sondern darüber hinaus durch die in ihnen enthaltenen Dichtungen die höfische Umgebung recht umfangreich porträtieren. Damit die späteren Analysen der Gedichte nun in einen plausiblen Zusammenhang mit eben diesem höfischen Leben gebracht werden können, ist es notwendig, zunächst einen genaueren Blick auf den Entstehungskontext der *Cancionero*-Literatur zu werfen. Dabei soll nicht nur der Entstehungszeitraum des *Cancionero de Baena*, genauer, der in ihm enthaltenen Gedichte, sondern im Prinzip die gesamte Blütezeit der kastilischen *Cancioneros* bis 1511 grob umrissen werden.

Medieval y moderno, el período que comprenden los siglos XIV y XV supone un puente entre dos épocas de la Historia. La crítica a las estructuras eclesíásticas tradicionales y al pensamiento escolástico ortodoxo marcan la pauta de un mundo en transformación. El «otoño de la Edad Media» tuvo en los reinos hispánicos manifestaciones de indudable garra.²²

Die kastilischen *Cancioneros* sind das Produkt von Autoren oder Kompilatoren innerhalb eines bestimmten historischen Kontextes. Deshalb stellt sich die Frage, vor welchem politischen und gesellschaftlichen Hintergrund die untersuchte Literatur entstanden ist, denn dieser hatte zweifelsohne Auswirkungen auf die Inhalte und Formen in der Literatur. Angesichts der Teilung der Iberischen Halbinsel in fünf Königreiche ist es schwierig, einen kurzen historischen Überblick zu geben. Deswegen wird zunächst allgemein der Blick auf die Gesellschaftsstruktur und politische Gefüge der Iberischen Halbinsel vom ausgehenden 14. bis Anfang des 16. Jahrhunderts gerichtet. Anschließend erfährt das Königreich Kastilien eine genauere Betrachtung, zum einen aufgrund seiner Größe und wirtschaftlichen Dominanz in dieser Epoche und zum anderen, weil in ihm auch die in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehenden *Cancioneros* entstanden sind.

Der Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit macht sich in allen Bereichen der Gesellschaft bemerkbar. Zunächst ist anzumerken, dass es bis 1492 kein einheitliches Spanien gibt, die Iberische Halbinsel vielmehr aus verschiedenen Königreichen besteht. Die hier ausgeführten historischen Betrachtungen konzentrieren sich zunächst auf den Zeitraum, in dem die Gedichte des *Cancionero de Baena* entstanden sind, also auf die Zeit zwischen 1369, dem Regierungsantritt des ersten Königs aus dem Hause der Trastámara, Enrique II. und 1454, dem Todesjahr Juan II. In einem zweiten Schritt wird ein Überblick über die historischen Entwicklungen bis 1511, dem Publikationsdatum des *Cancionero General*, erfolgen, da diese Sammlung an einigen Stellen der Arbeit als Referenzpunkt für die Betrachtung der Veränderungen in der Lyrik dienen wird.

²² Mitre, Emilio: *La España medieval. Sociedades, Estados, Culturas*. Madrid: Istmo, 21999, S. 311.

I.1. Entstehungszeitraum der Gedichte des *Cancionero de Baena* (1369-1454)

Die Regierungszeit Enrique II. (1369-1379)

Die objektive Skizzierung des Übergangs von der Burgunder-Dynastie zu der der Trastámara ist problematisch, weil die bisherige Geschichtsschreibung nicht frei von Legenden bzw. von trastamaristischer Propaganda ist. Der Dynastiewechsel ist nicht das Ergebnis einer ungeklärten Thronfolge, sondern vielmehr von (stief-) brüderlichen Streitigkeiten nach dem Tod Alfons XI. im Jahre 1350. Im Zuge dieser Auseinandersetzung erhielt Pedro I. seinen Beinamen „der Grausame“ maßgeblich durch die von Enrique II. vorangetriebenen Agitationen gegen den legitimen König. Der uneheliche Enrique de Trastámara versucht, Ansprüche auf den kastilischen Thron mit militärischer Unterstützung geltend zu machen. Bei den Auseinandersetzungen zwischen Pedro I. und dem späteren Enrique II. werden die Königreiche Kastilien und Aragon auch in den Hundertjährigen Krieg verwickelt: Während sich Pedro schnell die Unterstützung der englischen Truppen sicherte, kann Enrique letztlich Frankreich als Verbündeten gewinnen. Es folgen bürgerkriegsähnliche Auseinandersetzungen, bei denen das Truppen- und Verbündetenverhältnis lange Zeit ausgeglichen ist. Nach der (zweiten) Schlacht von Nájera am 3. April 1367²³, in der die Truppen Enriques unterliegen und er selbst nach Frankreich fliehen muss, verbündet sich Enrique dann im Jahre 1368 mit dem französischen König Karl V. und schafft es schließlich im März 1369, die Truppen des legitimen Königs Pedro I. in der Schlacht von Montiel zu schlagen. Bei einem wenige Tage später stattfindenden Treffen mit seinem Stiefbruder Pedro tötet Enrique diesen. Damit beginnt die Herrschaftszeit der Trastámara in Kastilien, die bis zum Tode des katholischen Königs Fernando 1516 bestehen wird. Mit dem Regierungsantritt Enrique II. beginnt gleichzeitig eine neue Blüte des kastilischen Königreichs, die letztlich im Abschluss der *reconquista* 1492 münden wird.

²³ Die erste Schlacht von Nájera fand bereits 1360 statt. Hier schlug Pedro I. seinen Stiefbruder Enrique, der mit Unterstützung Pedro IV. von Aragon agierte. In den darauf folgenden Jahren intensivte sich der Konflikt zwischen dem legitimen König und dem von Aragon im Oktober 1363 offiziell anerkannten Thronanwärter in Kastilien. Dabei versäumen es beide Seiten nicht, sich mächtige Verbündete zu sichern. Die Schlacht von Nájera 1367 wird damit zur ersten Schlacht des hundertjährigen Krieges auf kastilischem Boden.

Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts besteht die Iberischen Halbinsel aus den Königreichen Portugal (seit 1143 eigenständig), Navarra (ab 1134 von Aragón unabhängig), Aragón (unter der Krone von Aragón wurden seit dem 13. Jahrhundert Katalonien, Valencia und Mallorca mitregiert), Kastilien-León (bilden seit 1230 ein Königreich) und dem letzten muslimisch geprägten Emirat Granada. Das bei weitem größte Königreich dieser Zeit ist Kastilien, das in den Jahrhunderten zuvor die treibende Kraft der *reconquista* gewesen war. Enrique II. übernimmt 1369 die Macht im einflussreichsten Königreich der Iberischen Halbinsel und baut diese Machtposition während seiner Regentschaft kontinuierlich aus. In den ersten Jahren seiner Herrschaft kämpft Enrique mit verschiedenen Problemen: Gegen ihn stehen das portugiesische und das navarresische Königreich sowie das Emirat Granada, das zuvor Pedro I. unterstützte. Das Königreich Aragón, das Enrique gegen Pedro I. Beistand geleistet hatte, wendet sich ab, nachdem Enrique sein Versprechen, Pedro IV. das Königreich Murcia zu überlassen, gebrochen hatte. Somit bildet sich 1370 eine Allianz gegen Kastilien unter der Führung des aragonesischen Königs Pedro IV. Dieser verbündet sich mit dem portugiesischen König Fernando I., der sich als legitimen Erben des kastilischen Throns sieht. Jedoch zerschlägt Enrique II. diese Allianz schnell und schließt mit den übrigen Königreichen auf der Iberischen Halbinsel Friedensabkommen, so dass man 1379 (Todesjahr Enrique II.) von einer Hegemonie Kastiliens und einer friedlichen Grundhaltung der Königreiche untereinander sprechen kann. Im Hinblick auf die internationalen Beziehungen, ein Thema, welches zur Zeit des Hundertjährigen Krieges besondere Brisanz aufweist, kann Enrique II. die enge Bindung zu Frankreich zugeschrieben werden, welche bis zum Ende des Mittelalters andauern sollte. Schon im Jahre 1368 machte der Vertrag von Toledo aus den beiden Königreichen Verbündete im Kampf um die kastilische Krone. Karl V. von Frankreich unterstützte Enrique de Trastámara gegen seinen Stiefbruder Pedro I. Im Gegenzug griff Enrique II. dann Karl V. im Konflikt mit England unter die Arme, indem er seine Seeflotte sowohl an die französische als auch an die englische Küste zur Unterstützung der französischen Truppen schickte. Somit positioniert sich Enrique II. im Hundertjährigen Krieg klar auf der Seite Frankreichs.

Innenpolitisch konzentriert sich Enrique II. zunächst auf die Fortführung der Zentralisation der Macht: so konsolidiert sich unter seiner Herrschaft die *Audiencia* als oberstes juristisches

Tribunal in Kastilien und León, dem nur noch der König übergeordnet ist. Zudem fördert Enrique II. die Wirtschaft, indem er versucht, der Inflation entgegenzuwirken und sich gut mit mächtigen Organisationen wie dem *Honrado Concejo de la Mesta*²⁴ stellt, ihnen eine Sonderstellung gewährt. Die Herausbildung des Großen Schisma des Abendlandes 1378 fällt ebenfalls in die Regierungszeit Enrique II.: Nach dem Tod von Papst Gregorio XI. im April 1378 wird in Rom zunächst Urban VI. Papst zum Papst gewählt. Jedoch ist dieser schon in der unmittelbaren Folge für die Kardinäle nicht mehr als Papst tragbar und Clemens VII. wird im August von den Kardinälen auf den Papststuhl berufen, die in dem Glauben handelten, die erste Wahl sei dadurch hinfällig. Allerdings findet Clemens VII. schnell die Unterstützung von Frankreich und seinen Alliierten und es entsteht ein Papstsz in Avignon. Dadurch ergibt sich für Enrique II. eine verzwickte Situation, und so gibt er eine Analyse in Auftrag, die herausfinden soll, welcher der rechtmäßige Papst sei, dem man zu folgen hätte. Noch ehe eine Lösung gefunden wird, stirbt Enrique II. am 29. Mai 1379 in Santo Domingo de la Calzada. Nach seinem Tod entscheidet sich die kastilische Krone, aufgrund der engen Verbindung zu Frankreich, Clemens VII. als legalen Papst anzuerkennen.

Juan I. (1379-1390) und Enrique III. (1390-1406)

Das zeitweise angespannte Verhältnis zwischen Kastilien und Portugal beruhigt sich ab 1382 allmählich. Mit dem Frieden zwischen beiden Königreichen bekennt sich auch Portugal zu Clemens VII. Zusätzlich wird der neue Frieden durch die Heiratspolitik gestärkt. Nachdem Leonor de Aragón, die erste Ehefrau des Königs Juan I. von Kastilien im Jahre 1382 starb, heiratet Juan I. im Mai 1383 Beatriz, die Tochter des portugiesischen Königs Fernando I. Beide Königreich behalten ihre Eigenständigkeit und ein Abkommen legt fest, dass die Kinder aus der ersten Ehe Juan I. den kastilischen, die aus der zweiten

²⁴ Diese Viehzüchtervereinigung, die von 1273 bis 1836 Bestand hatte, war wie folgt strukturiert: „La agrupación del ganado era por cabañas (unas mil cabezas) dirigidas por un mayoral. Al frente de la organización había un entregador principal, cargo vinculado desde fecha temprana a importantes linajes. Los cuatro alcaldes de cuadrilla, los entregadores menores, recaudadores, etc..., completaban el cuadro de una minuciosa organización sobre la que [...] los criterios imperantes son los de los representantes de las grandes familias castellanas, Ordenes Militares y algunas de las más prestigiosas instituciones eclesiásticas.” (Mitre, 1999, S. 284)

Ehe den portugiesischen Thron einnehmen würden. Der portugiesische Adel zeigt sich wenig begeistert von der kastilischen „Einmischung“, so dass er nach dem Tod Fernando I. im Oktober 1383 unter der Führung von Nun Alvares Pereira offen gegen Kastilien rebelliert. Am 6. April 1385 wird dann João de Avis als João I. zum König von Portugal ernannt, der unmittelbar die Unterstützung Clemens VII. widerruft und versucht, Portugal England näher zu bringen. Die Spannungen zwischen Portugal und Kastilien spitzen sich zu und kulminieren schließlich am 14. August 1385 in der bekannten Schlacht von Aljubarrota, in der die eigentlich überlegenen kastilischen Truppen – bergauf-kämpfend – eine empfindliche Niederlage gegen portugiesische und englische Truppen hinnehmen müssen. Der Sieg João I. bedeutet für ihn eine erhebliche Stärkung seiner Macht und gleichzeitig die endgültige Herrschaft des Hauses der Avis in Portugal, die bis 1580 andauern wird.

In den anderen Königreichen auf der Iberischen Halbinsel gibt es ebenso politische Veränderungen: nachdem Juan I. von Aragón (1387-1396) sich zum avignonesischen Papst Clemens VII. bekannt hatte, unterstützte der römische Papst Urban VI. nun die Feinde Aragóns. Dennoch bleibt der Nachfolger von Juan I., sein Bruder Martín I., auf der gleichen kirchenpolitischen Linie. Im Jahre 1394 wird Pedro de Luna, der Onkel der aragonesischen Königin María de Luna, unter dem Namen Benedikt XIII. zum Papst in Avignon gewählt. Die Beziehungen zwischen der aragonesischen Krone und dem avignonesischen Papst intensivieren sich daraufhin. Für Benedikt XIII. ist diese Unterstützung umso wichtiger, da ihm Frankreich unter Karl VI. das Vertrauen entzieht. Navarra, unter Carlos III. (1387-1425) verfolgt eher eine Politik des Friedens, unterstützt aber gleichzeitig Benedikt XIII., was wiederum den Umgang mit Frankreich erschwert.

Der Compromiso de Caspe

Martín I. von Aragón ist, wie man an seinem Beinamen „el Humano“ erkennt, ein beliebter König. Besonders populär ist er in Katalonien, wo ihn hauptsächlich die Stadt Barcelona bei seinen Bemühungen im Mittelmeerraum unterstützt. Allerdings zerschlagen sich nach der Befriedung Siziliens, der Besetzung Korsikas und der Unterwerfung Sardiniens weitere Eroberungspläne Italien betreffend, da der einzige noch lebende Sohn Martín I., Martín el

Jóven, im Jahre 1409 der Malaria erliegt. Einzig ein illegitimer Sohn Martín el Jóvens lebt noch, ist aber von einer Thronfolge in Aragón praktisch ausgeschlossen. Als nun Martín I. von Aragón 1410 stirbt, stellt sich die Frage nach einem Nachfolger. In Betracht kommen verschiedene Kandidaten: Jaime de Urgel, der zunächst als Platzhalter Martín I. in Aragón und nach dem Tod Martín el Jóvens sogar als Generalgouverneur der gesamten Königreiche fungiert; Louis de Calabria oder de Anjou, Großneffe Martín I.; Fadrique de Aragón, Graf von Luna, der illegitime Enkel Martín I.; der Herzog von Gandía, Alfonso, Onkel Martín I.; Juan II. von Kastilien, Großvater des aragonesischen Königs; und Fernando de Antequera, Neffe des verstorbenen Königs.²⁵ Da keine Einigung zwischen den verschiedenen Teilkönigreichen, die bei der Regelung der Thronfolge mitbestimmen wollen, zustande kommt, wird schließlich, nach einer zweijährigen Interimsregierung, eine Kommission aus Vertretern der Königreiche Aragón, Valencia und Katalonien berufen, die die Nachfolge bestimmen soll. Die Vertreter, zu denen solch illustre Persönlichkeiten wie Vicente Ferrer²⁶ gehören²⁷, kommen vom 29. März bis 29. Juni 1412 in Caspe zusammen und entscheiden sich schließlich in einer Abstimmung für Fernando de Antequera als legitimen Thronfolger Martín I. Zunächst scheint es keinerlei Probleme mit dem *Compromiso de Caspe*²⁸ zu geben, und so erkennen auch seine einstigen Rivalen den neuen König an. Fernando de Antequera wird dann am 5. September 1412 von den *Cortes de Aragón* in Zaragoza zum

²⁵ Detaillierter werden diese Kandidaten beispielsweise bei Enrique Cantera Montenegro "El Compromiso de Caspe" in: Vicente Ángel Álvarez Palenzuela (Ed.): *Historia de la España de la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2007, S. 707ff. vorgestellt.

²⁶ "El dominico valenciano San Vicente Ferrer (1350-1419), profesor en Lérida y Barcelona, con sus *Sermones* dirigió la vida espiritual de los fieles en una época difícil, incitándoles a la meditación de las verdades de la fe, a elegir un director espiritual y tener confesor particular, para encauzar su piedad." (Riu Riu, Manuel: *Edad Media (711-1500). Manual de Historia de España*, Madrid: Espasa Calpe, 1989, S. 502).

²⁷ Den Ausführungen Cantera Montenegros folgend, setzte sich diese Kommission wie folgt zusammen: für Aragón nahmen die beiden Vertrauten Benedikt XIII. Domingo Rom und Francisco de Aranda sowie der auf der Gehaltsliste Antequeras stehende Berenguer de Bardají teil; Valencia schickte Bruder Vicente Ferrer, dessen Bruder Bonifacio und Gener Rabaça, der aber durch Pere Beltrán ersetzt wurde; Katalonien sandte Bernat de Gualbes und Pere de Sagarriga, beide eng mit Benedikt XIII. verbunden, sowie Guillem de Vallseca. (Cantera Montenegro, 2007, S. 714-715).

²⁸ Der *Compromiso de Caspe* ist allerdings bei Historikern umstritten. Autoren wie Domenech i Montaner oder Soldevila, welche eine katalanisch-nationalistischen Linie folgen, interpretieren den *Compromiso* als ein Aufdrängen kastilischer Werte. Historiker wie Menéndez Pidal hingegen, "han mantenido que en Caspe triunfó la sensatez e incluso el principio de «autodeterminación», que supuso un primer paso para la ulterior unidad peninsular bajo los Reyes Católicos." (Mitre, 1999, S. 339f.).

König und sein Sohn Alfonso zum Thronfolger proklamiert. Die Stimmung schlägt schnell um und Jaime de Urgel zettelt einen Aufstand an, als Fernando I. erstmals die katalonischen *Cortes* in Barcelona im Januar 1413 zusammenruft. Allerdings scheint er nicht genug Anhänger für eine erfolgreiche Rebellion zu finden, so dass er schließlich am 31. Oktober 1413 kapituliert. Jaime de Urgel wird in einem Prozess enteignet und verbringt die letzten 20 Jahre seines Lebens im Gefängnis.

Durch die Ernennung Fernando I. vereinigen sich die Dynastien – wenn auch noch nicht die Königreiche – von Kastilien und Aragón; das Herrscherhaus der Trastámara regiert nun in beiden Königreichen, und die wechselseitigen Beziehungen intensivieren sich. Ferner wird die Wahl Fernandos zum König von Aragón durch die Kirche unterstützt. Angesichts der zunehmenden Schwächung der Position der Kirche, glauben Papst Benedikt XIII. und San Vicente Ferrer, dass Fernando „el candidato idóneo para liquidar la situación de desgarró en que se encontraba la Iglesia“²⁹ sei und unterstützen deswegen seine Wahl.

Regierungszeit Juan II. (*1405/ r.1419-1454)

Die Infanten von Aragón

Eine wichtige Rolle in der Politik der verschiedenen Königreiche in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielen die Infanten von Aragón, also die Kinder von Fernando I. und seiner Frau Leonor de Alburquerque. Dabei muss berücksichtigt werden, dass Fernando I. mit der Besteigung des aragonesischen Throns seine vorherigen Einflussgebiete nicht aufgab. Besonders einflussreich ist er in Kastilien, wo er zusammen mit der Königin Catalina de Lancaster das Königreich nach dem Tode seines Bruders Enrique III. 1406 regiert, weil der Thronfolger Juan zu diesem Zeitpunkt nicht einmal sein zweites Lebensjahr vollendet hat. Bei den Infanten von Aragón handelt es sich um Alfonso I. (1394-1458) der als Alfonso el Magnánimo die Nachfolge Fernando I. antritt, um Juan II. (1397-

²⁹ Mitre, 1999, S. 340.

1479), welcher ab 1429 durch Heirat König von Navarra wird, und um Enrique (1399-1445).³⁰

Da die aragonesische Thronfolge in Caspe durch die Ernennung Alfonsos zum Thronerben bestimmt und gesichert worden war, sind es nun vor allem die Infanten Juan und Enrique, die sich einem Konkurrenzkampf hingeben. Dieser beginnt im Grunde im Jahre 1418, in dem jeder der beiden seine adeligen Anhänger um sich versammelt. Am 14. Juli 1420 erobert Enrique schließlich Tordesillas und nimmt dabei Juan II. und Álvaro de Luna gefangen. Während der kurzen Inhaftierung Juan II. und de Lunas übernimmt Enrique die Macht in Kastilien. Bis 1422 kann er sich halten und wird dann inhaftiert. Daraufhin übernimmt Juan zwar nicht allein die Macht, jedoch unterstützen ihn vor allem Adelige, die das Königreich zu stabilisieren suchen. Nach zweieinhalb Jahren Haft unterschreibt Juan II. ein Dokument zur Freilassung Enriques am 2. Oktober 1425.

In der Folgezeit haben die Infanten von Aragón einen relativ freien Zugang zum kastilischen Hof. Dort allerdings sehen sie besonders in Álvaro de Luna einen Widersacher, und die Konflikte zwischen beiden Parteien erstrecken sich insbesondere auf die Zeitspanne zwischen 1425 und 1430. Die Infanten bezichtigen de Luna der schlechten Einflussnahme auf den König und verbannen ihn im September 1427. Schon im Januar 1428 wird Álvaro de Luna wieder zurückgeholt, und die Infanten müssen ihrerseits das Königreich verlassen. In Kastilien kann nun der Adel seine Machtposition ausbauen, und die Konflikte zwischen Kastilien, Navarra und Aragón werden schließlich am 16. Juli 1430 durch die Vereinbarung eines Waffenstillstands beigelegt. In den folgenden Jahren kann vor allem Álvaro de Luna seine Machtposition festigen und ausbauen. Das missfällt einigen Adelligen, und sie wenden sich gegen den Condestable: Pedro Manrique, der Admiral Fadrique Enriquez, der Graf von Ledesma, Pedro de Stúñiga und Diego Fernández de Quiñones bitten den König, die Macht de Lunas einzuschränken. Aber Juan II. ist nicht bereit, seinen engen Vertrauten aufzugeben. Juan von Navarra sieht in dieser Zeit die Chance, den ungeliebten Rivalen de Luna aus dem Weg zu räumen und initiiert 1443 einen Staatsstreich, bei dem er alle Anhänger de Lunas beseitigen will. Dabei setzt er sogar Juan

³⁰ Weitere Kinder von Fernando de Antequera und Leonor de Alburquerque sind Sancho (1400-1417), Pedro (?-1438), María (1402-1445) und Leonor (1404-1444). Diese sind jedoch nicht in die Machtstreitigkeiten involviert.

II. fest, der erst im März 1444 wieder aus der Gefangenschaft entkommen kann und anschließend seinem Sohn Enrique das Fürstentum Asturien übergibt. Bevor er nun die militärische Konfrontation mit den Infanten sucht, handelt Juan II. einen Waffenstillstand mit Alfonso V. el Magnánimo aus. Schließlich treffen die Truppen der beiden rivalisierenden Parteien am 19. Mai 1445 in der Schlacht von Olmedo aufeinander. Die Kräfte sind gleichmäßig verteilt, jedoch wird der Infant Enrique in der Schlacht schwer verletzt und stirbt wenig später in Catalayud. Mit ihm stirbt der aggressivste der Infanten und letztlich die Rebellion der Infanten von Aragón gegen Juan II.:

Desaparecía así el más ambicioso, audaz, belicoso e intrigante de los Infantes de Aragón que además lo hacía sin descendencia. El condestable don Álvaro de Luna, su cuñado el rey Juan II e incluso el príncipe de Asturias cada uno con su propio bando nobiliario podían sentirse satisfechos. [...] Su propio hermano mayor [el del Infante don Juan], Alfonso V, cuando recibió en Italia la noticia se disgustó, pero no quiso modificar la línea que había trazado Nápoles colmaba sus delicias, en afortunada frase de Luis Suárez. El equilibrio peninsular que Fernando I de Aragón había establecido con el procedimiento de situar todos los reinos en la red de una misma dinastía, se había roto.³¹

Die konfliktreiche Zeit endet noch nicht, denn Álvaro de Luna ist weiterhin darum bemüht, seine Machtposition auszubauen, und um seine Person drehen sich in den Folgejahren die Auseinandersetzungen. Zunächst scheinen die Anstrengungen des Condestable zu fruchten, denn er hat nicht nur seit Jahrzehnten einen enormen Einfluss auf den König, sondern er hat sich im Lauf der Jahre erhebliche Macht und Ländereien angeeignet. Nachdem mit den Infanten von Aragón nun eine Partei ausgeschieden ist, die in Álvaro de Luna einen mächtigen Rivalen sieht, erheben sich jetzt Teile des Adels gegen ihn, besonders diejenigen, welche zuvor auf der Seite der Infanten gestanden hatten. Diese Rebellion des Adels gegen Álvaro de Luna wird zunächst nicht offen ausgetragen, doch de Luna macht sich selbst im Königreich Kastilien unbeliebter. Er will gleichzeitig Krieg gegen Aragón und gegen Granada führen, scheitert aber in beiden Unterfangen. Als sich Juan II. und sein Sohn Enrique allmählich wieder annähern, gerät Álvaro de Luna immer weiter in die Isolation und seine Pläne werden hinfällig, als am 8. Dezember 1450 ein Friedensabkommen zwischen Kastilien und Aragón unterzeichnet wird. Er kann 1452 noch einmal einige Siege für sich verzeichnen und scheint in der Gust wieder zu steigen, aber "[l]as causas y circunstancias de la vertical caída del maestre de Santiago permanecen oscuras", wie Suárez

³¹ Álvarez Álvarez, César: „Los Infantes de Aragón“ in: Álvarez Palenzuela, 2007, S. 743.

Fernández *et. al.*³² feststellen. Sie meinen, dass wohl das Vertrauensverhältnis zwischen Juan II. und seinem Günstling bereits angeschlagen war und der Einfluss der Königin Isabel sein Übriges dazu beitrug, den Condestable zu Fall zu bringen. Obwohl Juan II. lange zögert, unterschreibt er am 3. April 1453 einen Befehl an de Luna, sich bis zum Morgengrauen zu ergeben. Álvaro de Luna flüchtet nicht und lässt sich gefangen nehmen. Zunächst scheint Juan II. kein Todesurteil in Betracht gezogen zu haben, aber nachdem er zu keiner friedlichen Lösung mit den Anhängern de Lunas gelangen kann, beschließt er, den Prozess zu beschleunigen. Das Todesurteil fällt Ende Mai, am 1. Juni wird Álvaro de Luna nach Valladolid überführt, wo er am 3. Juni geköpft wird.

Nach dem Tod de Lunas konzentrieren sich der Adel und Juan II. darauf, zu einem dauerhaften Frieden mit Aragón zu finden. Zwar werden nicht alle Streitpunkte zwischen den beiden Königreichen geklärt, aber dessen ungeachtet wird am 16. März 1454 ein Friedensabkommen unterzeichnet. Am 21. Juli 1454 stirbt Juan II. in Valladolid.

Beim Blick auf den historischen Hintergrund des *Cancionero de Baena*, bzw. auf die Zeit, in der die Gedichte entstanden sind, wird schnell klar, dass es zwischen den verschiedenen Königreichen auf der Iberischen Halbinsel eine konfliktgeladene Grundstimmung gab. Diese manifestierte sich nicht nur in Thronfolgekämpfen, sondern auch in bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen, Machtkämpfen zwischen Adel und Königshäusern und in einer Erneuerung des Adels.

Im *Cancionero de Baena* spielen die politischen Verstrickungen der Zeit in vielen Gedichten eine Rolle, wie an späterer Stelle noch ausführlicher dargelegt wird. Hochgestellte Adelige werden in Bittgedichten genannt, sie erteilen Aufträge zum Verfassen von Gedichten oder treten selbst als Autoren in Erscheinung. Ohne das Wissen um die historischen Hintergründe sind viele Gedichte schlichtweg nicht zu verstehen. Zum nötigen Hintergrundwissen für das Verständnis des *Cancionero de Baena* gehört ebenso ein genauerer Blick auf die Position des Adels und der Kirche, denn beide Gruppen spielen eine erhebliche Rolle in den poetischen Debatten der Zeit.

³² Suárez Fernández, Luis, Ángel Canellas López/ Jaime Vicens Vives: *Los Trastámara de Castilla y Aragón en el siglo XV. Juan II y Enrique IV de Castilla. El compromiso de Caspe, Fernando I, Alfonso V y Juan II de Aragón (1410-1479)*, in: Ramón Menéndez Pidal (Ed.): *Historia de España*, vol. XV, Madrid: Espasa Calpe, 1986, S. 207.

Position des Adels

Zu den Gewinnern der gesellschaftlichen Umschwünge gehört zweifelsohne der Adel. Im Konflikt Juan II. mit den Infanten von Aragón unterstützen viele Angehörige des mittleren Adels Juan II. und werden anschließend für ihre Treue belohnt. Nach den Unruhen in der zweiten Hälfte der 1420er Jahre profitieren vor allem folgende Personen:

Pedro Fernández de Velasco, recibe el título de conde de Haro. Pedro de Stúñiga alcanza el condado de Ledesma. Pedro Ponce de León es promovido a conde de Medellín. Íñigo López de Mendoza recibe Guadalajara. Pedro Manrique: Paredes de Nava. El conde de Benavente obtiene Mayorga. Diego Fernández de Quiñones logra un destacado patrimonio en León y Asturias. En suma, en estos años treinta tiene lugar la creación y consolidación de una gran nobleza sin lazos de sangre con la dinastía real.³³

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der Aufstieg von solch bekannten Autoren wie Fray Íñigo López de Mendoza, dem Marqués de Santillana, oder der Familie Manrique. Bei genauerer Betrachtung dieser Namen fällt auf, dass besonders Adelsfamilien aufsteigen, die in den folgenden Jahrzehnten nicht nur bedeutende Rollen in der Politik des Königreichs Kastilien ausfüllen, sondern von denen einige zu den bekanntesten Dichtern dieser Epoche gehören. Diese halten dem König die Treue, werden nach der Schlacht von Olmedo erneut reich belohnt und steigen weiter auf:

Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, recibió el señorío de Frías; Pedro Girón se convertía en Maestre de Calatrava; Juan Pacheco fue nombrado Marqués de Villena; Íñigo López de Mendoza pasó a ser el marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares; Alfonso Carrillo, sobrino de Álvaro de Luna, logra la silla primada de Toledo e el condestable el condado de Alburquerque además de ser investido Maestre de la Orden de Santiago alcanzando así el cenit de su poder y riqueza.³⁴

In der Folgezeit soll der niedere und mittlere Adel eine weitere Festigung seiner Position erfahren. Somit bleibt zwar das Feudalsystem in groben Zügen erhalten, verschiebt sich jedoch zu Ungunsten des Hochadels.

³³ Álvarez Álvarez, 2007, S. 738.

³⁴ *Ibid.*, S. 744.

I.2. Entstehungszeitraum der Gedichte des *Cancionero General* (-1511)

Die Regierungszeit Enrique IV. von Kastilien (1454-1474)

Nach dem Tod Juan II., der zwar die Künste förderte, in seinen Regierungsentscheidungen aber vor allem von Álvaro de Luna beeinflusst wurde und ein schwacher König war, besteigt Enrique IV. 1454 den kastilischen Thron. Zu diesem Zeitpunkt ist der 1425 geborene Enrique bereits 29 Jahre alt und wird zur Projektionsfläche der Hoffnungen auf Verbesserungen. Er wurde in seiner Kindheit und Jugend von den Brüdern Juan Pacheco und Pedro Girón stark beeinflusst, die zwar keinem alten Adelsgeschlecht entstammen, dann aber durch Enrique zu Macht, Reichtum und Adelsprivilegien gelangen. Schon vor dem Antritt der Regierung macht Enrique sich in Adelskreisen unbeliebt, denn er trennt sich von seiner ersten Frau Blanca de Navarra und erreicht sogar, dass der Papst diese Ehe annulliert³⁵. Juan de Navarra fürchtet, dass sich Kastilien nun mit Portugal verbünden könnte und willigt in Friedensabkommen ein, die für ihn mehr als ungünstig ausfallen. Enrique IV. heiratet schließlich seine Cousine Juana de Portugal, mit der er dann 1462 die Tochter Juana bekommt, die später mit Isabela la Católica um die Thronfolge in Kastilien kämpfen wird.

Unter Enriques Herrschaft setzt sich eine Tendenz fort, die in der Regierungszeit seines Vaters bereits begonnen hatte: es bildet sich eine neue Adelsschicht, die ihre Macht und ihre Reichtümer vor allem dadurch erlangt, dass sie vom König begünstigt wird. Dies wiederum führt zu Konflikten mit den alteingesessenen Adelsfamilien, die sich in ihrer Macht bedroht sehen. Es gibt also einen Teil des Adels, der von Enrique begünstigt wird und ihm deshalb die Treue hält; ein anderer Teil wiederum sieht sich seiner Privilegien beraubt und beginnt gegen den König zu intrigieren. So erstarkt die *liga* – eine bereits von den Infanten von Aragón gegründete Gruppe von Adligen, die sich gegen die monarchische Macht stellen – zunehmend, plant die Machtübernahme und stellt sich gegen

³⁵ Diese Annullierung wird später von Isabel la Católica und ihren Anhängern aufgegriffen, als es darum geht, ihren Machtanspruch zu legitimieren. Enrique hatte bei der Auflösung der Ehe angegeben, dass sie nicht vollzogen werden konnte und somit ja auch kinderlos bleiben musste. Diese Rechtfertigung bringt ihm unter anderem auch den Beinamen „el Impotente“ ein. Isabel la Católica argumentiert, dass diese Annullierung der Ehe und damit die neuerliche Heirat mit Juana de Portugal nicht rechtmäßig gewesen seien und somit die gemeinsame Tochter Juana auch keinen Anspruch auf den Thron haben kann.

Juana als legitime Thronerbin zugunsten von Alfonso, dem jüngsten Sohn Juan II. und seiner zweiten Frau Isabel de Portugal und somit Halbbruder Enrique IV.

Zur offenen Rebellion des Adels und eines Teils des Klerus gegen den König von Kastilien kommt es, als Enrique IV. versucht, seine Tochter Juana als legitime Thronerbin zu etablieren. Beinahe zeitgleich kommt es in Katalonien zum Aufstand gegen Juan II. Der Auslöser hierfür ist die Furcht des Adels um seine Machtposition, die ihm unter Alfonso *el Magnánimo* zugestanden wurde. Bezeichnend ist, dass Enrique IV. mit den katalanischen Rebellen paktiert, während Juan II. die kastilischen Aufrührer unterstützt. In Kastilien eskaliert diese Rebellion soweit, dass am 5. Juni 1465 in der sogenannten *farsa de Ávila* Enrique IV. symbolisch von einer Gruppe Adelligen und dem Erzbischof von Toledo, Alfonso Carillo, entmachtet und der erst zwölfjährige Alfonso an seiner Stelle zum König proklamiert wird. Es folgt ein Bürgerkrieg, in der die Anhänger Alfonsos und Enriques aufeinander treffen. In dieser Zeit ist das Königreich von einer bizarren Bizephalie geprägt, die dazu führt, dass sowohl der Adel als auch in die einfache Bevölkerung unsicher ist, welchem König zu folgen sei. Bei diesen Auseinandersetzungen kann keine der Parteien klar die Oberhand gewinnen und so bittet Enrique IV. schließlich den Erzbischof Fonseca, eine Mittlerrolle einzunehmen. Als Alfonso 1468 unerwartet stirbt, werden die gerade in Gang gesetzten Friedensverhandlungen hinfällig.³⁶

Zur Stärkung Kastiliens trägt ferner der zunehmende wirtschaftliche Verfall Kataloniens bei, der bereits in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts begonnen hatte. Nach Fernando übernimmt Juan II. die Macht in Aragón, und als in Kastilien der Adel offen gegen den herrschenden Enrique IV. rebelliert, ist Juan II. "capaz de mantener en Castilla un partido «aragonesista» capaz de tener en jaque a su colega"³⁷. Die Rebellion des Adels endet mit der

³⁶ Einen unerwünschten Nebeneffekt hatten diese Friedensverhandlungen jedoch: Der Erzbischof Fonseca hatte von Enrique verlangt, ihm seine Frau Juana als Sicherheit zu überlassen, damit er nicht selbst zwischen die Fronten geraten würde. Diese lernte nun während ihres Aufenthalts an seinem Hof in Aleajos Pedro de Castilla y Fonseca, Enkel Pedro I. *el Cruel* und Neffe des Erzbischofs, kennen, mit dem sie dann zwei uneheliche Kinder bekam. Diese ehebrecherische Beziehung führte dazu, dass der Ruf ihrer Tochter Juana in Mitleidenschaft gezogen wurde, was diese wiederum im Kampf um die Thronfolge benachteiligte.

³⁷ Mitre, 1999, S. 342.

Concordia de los Toros de Guisando, durch die sich Enrique IV. verpflichten muss, seine Schwester Isabel zur Thronerbin zu ernennen.³⁸

Damit ist der Weg für die Vereinigung der beiden Königreiche frei: am 18. Oktober 1469 heiraten Isabel de Castilla und Fernando de Aragón, die späteren Katholischen Könige, und beginnen ihren Kampf um die Macht in Kastilien.

Thronfolgekonflikte nach dem Tod Enrique IV.

Nachdem Isabel ohne das Wissen ihres Halbbruders Enrique den aragonesischen Thronfolger Fernando geheiratet hatte und Enrique erst nach Vollzug der Ehe darüber informierte, sieht der kastilische König die Verträge von *los Toros de Guisando* für nichtig an, und Juana wird 1472 wieder zur offiziellen Thronfolgerin erklärt. Dies führt dazu, dass es innerhalb des kastilischen Adels weiterhin eine Spaltung gibt in diejenigen, die Isabel unterstützen und diejenigen, die Juana folgen. Isabel und Fernando werden während der letzten Jahre der Regentschaft von Enrique IV. vor allem von Juan II. von Aragón unterstützt und finden in den Jahren 1472 bis 1474 wichtige Verbündete im kastilischen Adel. Enrique hingegen versucht, seine Tochter Juana möglichst vorteilhaft zu verheiraten, damit ihre Machtposition in Kastilien gefestigt wird. Zwar gelingt ihm das nicht mehr zu Lebzeiten, doch kurz nach Enriques Tod im Jahre 1474 heiratet Alfonso V. von Portugal seine Nichte Juana, vor allem aus Furcht vor einer aragonesisch-kastilischen Allianz. Gemeinsam kämpfen die beiden mit Waffengewalt um die Herrschaft in Kastilien; jedoch können Isabel und Fernando durch den Sieg in der Schlacht von Toro am 1. März 1476 einen erheblichen Vorteil erlangen. In den Folgejahren treiben die zukünftigen Katholischen Könige ihre Friedenspolitik weiter erfolgreich voran und die juanistische Partei, der Teile des Adels angehören, löst sich auf. Die am 4. September 1479 geschlossenen Verträge von Alcaçovas beenden endgültig den Streit um die Thronfolge und bestimmen Isabel zur Königin von Kastilien. Im selben Jahr stirbt auch Juan II. von Aragón, und sein Sohn

³⁸ Natürlich hätte Enrique dieses Abkommen nicht unterzeichnet, wenn nicht auch Klauseln enthalten gewesen wären, die ihm einen Vorteil brachten. Zwar wurde Isabel offiziell zur Thronerbin bestimmt, aber ihre Macht wurde stark eingegrenzt und Enrique und seine Berater durften Ehekandidaten für sie aussuchen, die sie dann aber akzeptieren oder ablehnen konnte.

Fernando übernimmt die Macht. Damit ist die endgültige Vereinigung der beiden größten Königreiche der Iberischen Halbinsel vollzogen.

Die Herrschaft der Katholischen Könige

In Bezug auf die Einbindung der Staatsorgane in die Regierung des Landes beschreiten die Katholischen Könige neue Wege. Unter ihrer Herrschaft werden die *Cortes* nur sechsmal zusammengerufen und in zwei Fällen – in den *Cortes* von Madrigal (1476, nach dem Sieg bei Toro) und von Toledo (1480) – "los monarcas aprovecharon para intensificar el proceso de reforzamiento de su autoridad"³⁹: In Madrigal wird die *Santa Hermandad* als bewaffnetes Organ in den Dienst der Katholischen Könige gestellt; in Toledo wird der *Consejo Real* neu formiert und zu einem der wichtigsten Beratungs- und Unterstützungsorgane der Könige. Gleichzeitig treiben die Katholischen Könige die Reconquista und mit ihr die religiöse Einigung der Iberischen Halbinsel voran. Miguel Ángel Ladero-Quesada unterscheidet drei Phasen der *reconquista* unter der Herrschaft der Katholischen Könige:⁴⁰ 1482 bis 1485: Beginn der Einnahme von Alhama; 1485 bis 1487: Druck auf das Gebiet von Málaga und 1487 bis 1492: bis zum offiziellen Fall von Granada am 4. Januar 1492, der das Ende der *convivencia* bedeutet. Diese Einteilung bezieht sich insbesondere auf die militärischen Erfolge der Truppen Isabels und Fernandos.

Neben der territorialen Einheit, die die Katholischen Könige anstreben, wird auch die religiöse Einigung vorangetrieben. Isabel und Fernando werden bei diesem Vorhaben aktiv von der Inquisition unterstützt, die seit 1478 auf der Iberischen Halbinsel präsent ist und ab 1480 in Sevilla eines ihrer Zentren formiert. Schon in den *Cortes* von Madrigal und Toledo wurden Dekrete zur Separation der Juden erlassen. Am 31. März 1492, nach Abschluss der *reconquista*, wird dann die Vertreibung der Juden beschlossen und die Ausreisefrist bis Ende Juli desselben Jahres festgelegt. Die arabische Bevölkerung ist ebenfalls von Repressionen und Zwangskonvertierungen betroffen. Allerdings können die

³⁹ Mitre, 1999, S. 345.

⁴⁰ Cf. Ladero Quesada, Miguel Ángel: *La España de los Reyes Católicos*, Madrid: Alianza, 2005, S. 379-400.

Katholischen Könige nicht verhindern, dass aus beiden Religionen Einflüsse bestehen bleiben, die sich nicht zuletzt in der Architektur, Kunst und Literatur zeigen.

In dem hier grob skizzierten politischen Umfeld entstehen die Gedichte, die in den kastilischen *cancioneros* gesammelt werden. Autoren sind meist Adelige, für die Dichtung eine Form des intellektuellen Kräftemessens ist. Bei der Kreation ihrer Gedichte greifen die Autoren auf bereits tradierte Formen und Inhalte zurück, entwickeln aber auch neue Ansätze. Im Folgenden werden die literaturhistorischen Hintergründe näher beleuchtet, um später die exemplarisch für die Analyse ausgewählten Gedichte besser in ihrem literarischen Kontext verorten zu können.

I.3. Literaturhistorische Entwicklungen: von den galicisch-portugiesischen *cancioneiros* bis zum kastilischen *Cancionero General*

In den letzten Jahrzehnten hat die Forschung der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel immer mehr Beachtung geschenkt. Natürlich hat zuvor Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), der Vater der modernen Philologie in Spanien, zu den Anfängen der Literatur auf der Iberischen Halbinsel geforscht. Nach wie vor sind auf diesem Gebiet seine Schriften *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* (1924) und *Poesía árabe y poesía europea* (1938) als Standardwerke zu nennen.⁴¹ Samuel M. Stern befasste sich vor allem mit der arabischen Dichtung auf der Iberischen Halbinsel⁴², und ihm ist auch die Entdeckung der *jarchas* zu verdanken. Zusätzlich zu diesen Studien zu den Anfängen der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel gibt es mittlerweile eine breite Forschung zur *Cancionero*-Lyrik. Einer deren produktivster Vertreter war Brian Dutton, der seit Beginn der 1980er Jahre die wohl umfangreichsten Grundlagenwerke zur *poesía cancioneril* veröffentlicht hat.⁴³

⁴¹ Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa Calpe, 1991; Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa Calpe, 1963.

⁴² Stern, Samuel M./ Leonard P. Harvey: *Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1974.

⁴³ Dutton, Brian: *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982; Dutton, Brian/ Victoriano Roncero López: *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2004.

Die Geschichte der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel durchläuft eine Entwicklung, die über die Grenzen der jeweiligen Königreiche hinausragt. Besonders beachtlich ist die lang andauernde Tradition, Gedichte in den christlichen Königreichen vor allem in galicisch-portugiesischer Sprache zu schreiben. Dies wird sogar noch praktiziert, als sich in allen anderen literarischen Gattungen bereits das Kastilische durchgesetzt hat. Deshalb ist es an dieser Stelle sinnvoll, einen kurzen Überblick zur Entwicklung der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel zu geben und diese in die übrige Literaturproduktion einzubetten.

Der literarische Kontext

Die *Nodicia de kesos* aus dem Kloster San Justo y Pastor⁴⁴ gilt heute als erster volkssprachlicher Text auf der Iberischen Halbinsel. Die aus dem Kloster San Millán de la Cogolla in der Rioja stammenden *glosas emilianenses* und die *glosas silenses*, welche südlich von Burgos in dem Kloster Santo Domingo de Silos entstanden, sind jedoch neben den spanisch-arabischen *jarchas* als die ersten Denkmale der spanischen Sprache zu sehen. Die Datierung der emilianensischen Glossen ist nicht ganz unumstritten: Ramón Menéndez Pidal⁴⁵ nennt 977 als Entstehungsjahr, aber sie könnten ebenso später entstanden sein. Fest steht, dass sie sich im 11. Jahrhundert in San Millán befanden.

Eine genauere Festlegung der Anfänge der volkssprachlichen Literatur ist aufgrund der lange zuvor schon existierenden oralen Überlieferung von Lyrik- und Prosatexten kaum möglich.⁴⁶ Allerdings scheint gesichert, dass besonders die *juglares* zur Verbreitung von

⁴⁴ Die *Nodicia de kesos* wird von Ramón Menéndez-Pidal auf ca. 977 datiert. Sie ist auf der Rückseite einer Schenkungsurkunde aus dem Jahre 595 geschrieben und stellt eigentlich eine Liste über die Verteilung der Käse an die Mönche des Klosters dar. Die *Nodicia* ist in romanischer Grammatik und Lexik, aber in der damals üblichen lateinischen Schrift verfasst.

⁴⁵ Menéndez Pidal, Ramón: *Orígenes del Español. Estado Lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid: Espasa Calpe, 1980, S. 24 ff.

⁴⁶ Zur Problematik der oralen Tradition in der Literatur – besonders im Bereich der *juglaría* – Cf. auch: Menéndez Pidal, 1991, S. 422 ff.

Besonders deutlich wird der Stellenwert der mündlich überlieferten Dichtung im Genre der Heldenepik. Diese Epen wurden bis ca. 1140 vorwiegend durch *juglares* – Spielleute – verbreitet und behandelten zumeist historische Stoffe. Ihre erste Schriftliche Fixierung erfuhren sie im *Cantar de Mio Cid*, welcher von Ramón Menéndez Pidal auf das Jahr 1140 datiert wird. Allerdings ist auch diese Datierung heute nicht mehr unumstritten. Aufgrund bestimmter sprachlicher Merkmale folgert Albert Gier, dass es ebenso von einem gebildeten Mann aus der Umgebung von Burgos Anfang des 13. Jahrhunderts geschrieben worden sein kann. Der *Cantar de Mio Cid* ist, wie viele mittelalterliche Literaturzeugnisse, nicht vollständig überliefert, sondern in einer fragmentarischen Kopie, welche

Literatur – gerade zur Verbreitung von epischen Texten – beigetragen haben, wie auch Alborg bestätigt:

La difusión, y casi la existencia, de esta épica primitiva está ligada íntimamente a la persona del juglar. La obra épica no se componía para ser difundida por escrito, sino por vía oral, por mediación de los llamados *juglares*, cuya estampa humana es inseparable del paisaje cultural de la Edad Media. [...] Estos hombres recorrían los pueblos y castillos, en incesante peregrinar, recitando relatos de varia índole y cantando composiciones líricas que acompañaban con instrumentos musicales; recibían su paga de los mismos oyentes, que aguardaban su aparición con apasionado interés.⁴⁷

Es kann festgehalten werden, dass bis ins 13. Jahrhundert hinein das Lateinische, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in der Literatur dominiert. Eine prägende Figur im Übergang von der lateinischen zur volkssprachlichen Schriftlichkeit ist zweifelsohne Alfons X. Der „weise König“ von Kastilien und León (1252-1284) entwickelt sich zum maßgeblichen Förderer der Volkssprache. Seine *Cantigas de Santa María* ist eines der herausragenden Werke in galicisch-portugiesischer Sprache und begründet eine Lyriktradition, die von Denis von Portugal (1279-1325), einem Enkel von Alfonso X., weitergeführt wird. Ferner gewinnt unter der Herrschaft Alfons des Weisen die Übersetzerschule von Toledo an Bedeutung. In dieser von dem Erzbischof Raymond ins Leben gerufenen Institution wurden bis dato vor allem arabische Schriften ins Lateinische übertragen. Unter Alfons X. wird dann das Lateinische durch die Volkssprache ersetzt, und es entstehen Schriften wie *El Libro de la Acafeha*, *El Lapidario* oder *Las Tablas astronómicas*. Außerdem kommen unter der Redaktion des weisen Königs Gesetzestexte wie die *Siete Partidas* (1251-56), astronomische Werke wie das auf arabischen Vorlagen beruhende *Libro del Saber de Astronomía* (1276/77) oder historiografische Schriften wie die *Primera Crónica General* (1270-1289)⁴⁸ zustande. Alfonso X. machte als erster in der Romania den Gelehrten seiner Zeit wissenschaftliche und historische Werke in der Volkssprache zugänglich. Mit der von ihm eingeführten Sprachnorm, dem so genannten *castellano drecho*, trägt er wesentlich dazu bei, dass sich in der Literatur der Gebrauch der Volkssprache festigt.

aus den Anfängen des 14. Jahrhunderts datiert und aus 3731 Versen besteht. (Cf. Gier, Albert: „12.-14- Jahrhundert: Lyrik, Epik, Roman und Drama“ in: Strosetzki, Christoph (Ed.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 7f.)

⁴⁷ Alborg, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1972, S. 36.

⁴⁸ Die Zusammenstellung der *Primera Crónica General* beginnt 1270 unter der Herrschaft Alfons des Weisen und wird von seinem Nachfolger Sancho VI. 1289 beendet.

Schon vor der endgültigen Etablierung der Volkssprache in der Literatur bilden sich im Bereich der kastilischen Epik verschiedene Strömungen heraus. Diese lassen sich durch folgende Merkmale charakterisieren:⁴⁹ Die Epik tendiert zu einer realistischen Darstellungsweise, was bedeutet, dass die dargestellten Ereignisse auf historischen und geographischen Gegebenheiten beruhen. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist das Heldenepos *Cantar de Mio Cid*, das seine Inspiration im Leben des Rodrigo Díaz de Vivar fand. Ferner ist die kastilische Literatur bis 1350 von Schlichtheit geprägt: es gibt wenige oder gar keine eingeschobenen oder parallelen Erzählungen und „no hay [...] una preocupación real por el elemento retórico“⁵⁰. Bis 1140, dem vermutlichen Entstehungsdatum des *Cantar de Mio Cid*, dominieren eher kurze Dichtungen, unter denen die „leyendas de don Rodrigo, de Fernán González, de los infantes de Lara y del cerco de Zamora“⁵¹ hervorstechen. Diese Werke sind zumeist durch Zusammenfassungen in den Chroniken des 12. und der folgenden Jahrhunderte erhalten geblieben. Zwischen 1140 und 1350 verstärkt sich dann – durch Eheschließungen zwischen den Königshäusern – der französische Einfluss auf die kastilische Literaturproduktion, insbesondere auf die Epik. Er wirkt sich dahingehend aus, dass mehr Wert auf die poetische Elaboration der Texte und die Regularisierung der Versformung gelegt wird. So setzt sich der *Cantar de Mio Cid* aus ungefähr 4.000 und der *Cantar de Roncesvalles* aus etwa 5.000 Versen zusammen. Nach dieser Blütezeit beginnt der Verfall der *cantares de gesta*; im 14. Jahrhundert entstehen zwar noch die *Mocedades de Rodrigo* und der *Poema de Alfonso XI*. Gleichzeitig bilden sich schon neue Formen heraus, bzw. schon vorhandene Genres entwickeln sich weiter.

Einen wichtigen Bestandteil der Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts bilden der *mester de juglaría* – die Spielmannsdichtung, die eher durch mündliche Überlieferung erhalten wird – und der *mester de clerecía* – die Gelehrtenichtung. Der *mester de clerecía* findet seine vermutlich erste Ausprägung in der *Vida de Santa María Egipcíaca*, eine Übersetzung der altfranzösischen Vita der heiligen Maria Aegyptiaca, die als eine der bekanntesten Heiligenlegenden der Zeit gilt. Bekannter und literarisch anspruchsvoller ist der *Libro de*

⁴⁹ Die hier genannten Merkmale sind im Wesentlichen den Ausführungen von Iáñez, Eduardo: *La Edad Media*, vol. 2, *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona: Bosch y Tesys, 1989, S. 210 ff. entnommen.

⁵⁰ Iáñez, 1989, S. 213.

⁵¹ Ibid., S. 214.

Alexandre, die fabulöse Lebensgeschichte Alexander des Großen, die durch den französischen Alexanderroman inspiriert ist, vor allem aber aus lateinischen Quellen schöpft. Mit dem *Libro de Alexandre* halten als Versmaß der Alexandriner und als Strophenform der *cuaderna vía*, die vierzeilige gereimte Strophe, auf der Iberischen Halbinsel Einzug. Als Autor wird der Kleriker und Jurist Gonzalo de Berceo angenommen, der erste namentlich bekannte spanische Dichter (*ca. 1198 † vor 1264), der auch der Verfasser der *Milagros de Nuestra Señora* ist. Diese entstehen – wie schon die emilianensischen Glossen zuvor – im Kloster San Millán de la Cogolla, das bis zum Tode Berceos eines der literarischen Zentren der Iberischen Halbinsel ist.

Im 14. Jahrhundert gibt es verschiedene Werke, die aus der allgemeinen Literaturproduktion herausragen. Zum einen ist das von Don Juan Manuel,⁵² einem Neffen Alfons des Weisen, verfasste Werk *El Conde Lucanor* (1335) – wohl die erste Novelle in spanischer Sprache – zu nennen, zum anderen das von Juan Ruiz um 1330 verfasste⁵³ *Libro de buen amor*. Es besteht aus einem Prosa-Prolog und 1.728 Strophen, welche zumeist im *cuaderna vía* verfasst sind und verschiedene Themenbereiche der mittelalterlichen Literatur aufgreifen: „exempla, narraciones amorosas, encuentros con serranas, una batalla burlesca, lírica religiosa, elementos didácticos, un planto“⁵⁴. In beiden Texten zeigt sich die Individualität der Autoren und sie stehen damit im Gegensatz zu den Kollektivwerken der alfonsinischen Schule.

Neben den genannten Werken entwickelt sich eine weitere literarische Gattung, welche ab dem 12. Jahrhundert in verschiedenen Königreichen der Iberischen Halbinsel großen Einfluss hat, die *poesía cancioneril*, die im Folgenden näher betrachtet werden soll.

⁵² Der bekannte don Juan Manuel ist einer der Vorfahren Marina Manuels, einer der Autorinnen des *Cancionero General*.

⁵³ Cf. Deyermond, Alan (Ed.): *Edad Media*, Bd. 1, *Historia y Crítica de la Literatura Española* (Ed. von Francisco Rico), Barcelona: Crítica, 1980, S. 213. Allerdings ist auch hier, wie bei den meisten Werken der mittelalterlichen Literatur, eine Datierung nur annäherungsweise möglich. Vermutlich verfasste Juan Ruiz während seiner 13 Jahre andauernden Gefangenschaft im Laufe der 1330er Jahre in Toledo.

⁵⁴ Deyermond, 1980, S. 78.

Die Genese der *cancioneros* im 15. und 16. Jahrhundert

Im Rahmen der wiederauflebenden Mittelalterforschung – deren Anfänge und intensivste Ausprägungen sicherlich in den Forschungsansätzen des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts zu finden sind⁵⁵ – sind besonders in Spanien Zentren wie der SEMYR (*Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*) in Salamanca darum bemüht, die Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit in den Blick der Forschung zu rücken. Hierbei haben die *Cancioneros* des 14., 15. und frühen 16. Jahrhunderts besondere Beachtung erfahren. Diese Beschäftigung mit der Poesie führte dazu, dass vermehrt neue Editionen der mittelalterlichen Gedichtsammlungen erschienen sind, die nun die Basis für die aktuelle Forschungsliteratur bilden.

Die *poesía cancioneril castellana* ist das Ergebnis einer Lyrikentwicklung auf der Iberischen Halbinsel, welche schon im 11. Jahrhundert begann. Aus dieser Zeit sind die ersten volkssprachlichen Dichtungen erhalten. In den folgenden Jahrhunderten hinterließen verschiedene lyrische Traditionen ihre Spuren. Deswegen werden in diesem Kapitel zunächst die Entstehungsschritte der *poesía cancioneril castellana* nachgezeichnet. Darauf aufbauend werden die wichtigsten *Cancioneros* des 15. und 16. Jahrhunderts präsentiert und abschließend der Blick auf die wichtigsten Dichtergenerationen und Untergattungen der kastilischen Lyrik der Epoche gerichtet.

Die Herausbildung der *poesía cancioneril castellana*

Die oben genannten *jarchas*⁵⁶ können als die Anfänge einer Lyriktradition in der Volkssprache auf der Iberischen Halbinsel gesehen werden. Die ersten *jarchas*, die 1948 von dem Orientalisten Samuel Miklos Stern entdeckt wurden, entstanden bereits um die Mitte des 11. Jahrhunderts und somit früher als die Troubadourlyrik, die ihren ersten namentlich

⁵⁵ An dieser Stelle sei nur kurz auf die bekanntesten Vertreter der *Cancionero*-Forschung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verwiesen: Hugo Rennert (befasste sich u.a. mit galicisch-portugiesischen Troubadouren wie Macías und spanischen Autoren des ausgehenden Mittelalters wie Fernán Pérez de Guzmán); H.R. Lang (besonders seine Studien zum *Cancionero da Ajuda* und zum *Cancionero de Baena*); Ramón Menéndez Pidal (insbesondere seine Studien zu den Anfängen der Literatur und der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel).

⁵⁶ Vergleiche hierzu insbesondere: Stern, Samuel M. *et.al.*: "Las jarchas y la lírica tradicional" in: Deyermond (Ed.), 1980, S. 47-82.

bekanntesten Vertreter in Guilhem de Peitieu um die Wende zum 12. Jahrhundert fand.⁵⁷ Die *jarchas* bilden den letzten Vers oder die letzten Verse der Abschlussstrophen von arabischen oder hebräischen Gedichten, die *moaxajas*⁵⁸ genannt werden, und sind in einer frühen Form des Spanischen verfasst. Bei den *moaxajas* handelt es sich um Liebesgedichte, die aus Strophen mit jeweils fünf bis sechs Versen gebildet werden. Von diesen Versen reimen sich die ersten vier oder fünf. Die Reime am Ende jeder Strophe hängen jedoch von denen ab, welche die *jarcha* vorgibt, was bedeutet, dass die *jarcha* in jedem Fall die Basis konstituiert, auf der sich die *moaxaja* aufbaut. In Bezug auf die Autorschaft lässt sich festhalten, dass es zwar Fälle gibt, in denen *moaxaja* und *jarcha* von ein und demselben Autor verfasst wurden, dies jedoch nicht zwangsläufig der Fall sein muss. „Y, en cualquier caso, resulta claro el cambio de tono que se produce entre la *moaxaja* y la *jarcha*, y la diferencia métrica y lingüística existente entre ambas composiciones.“⁵⁹

Charakteristisch für diese Form der Lyrik ist, dass sich die Perspektive innerhalb der Verse verändert: Im arabischen Teil spricht ein maskulines lyrisches Ich, welches seine Gefühle einer Frau gegenüber auszudrücken sucht. In den volkssprachlichen Abschlussversen hingegen spricht ein feminines lyrisches Ich:

Según se deduce de los testimonios conservados, las *jarchas* romances son, fundamentalmente, cantos de amor puestos en boca de una mujer desconsolada, que se queja ante su madre por la ausencia del amado, y por los sufrimientos que padece por culpa del amor.⁶⁰

Thematisch orientieren sich die *jarchas* an ihren literarischen Vorläufern innerhalb der arabischen Lyrik, die auf der Iberischen Halbinsel produziert wurde. Es handelt sich hierbei

⁵⁷ Cf. Álvar, Carlos, Ángel Gómez Moreno: *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus, 1987, S. 26 ff.

⁵⁸ *moaxaja* ist der hispanisierte Terminus, den Carlos Álvar und Ángel Gómez Moreno (1987) verwenden. Margit Frenk hält sich in ihren Publikationen meist an die arabische Vorlage und nennt diese Gedichte *muwáshahas*. Maßgeblich für den Aufbau des Gedichts ist die *jarcha*, denn sie gibt der *moaxaja* Reimschema und Rhythmus vor. Dennoch kann bis heute nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob zuerst die *jarcha* oder die *moaxaja* komponiert wurde, woraus sich verschiedene Schlussfolgerungen ergeben (Cf. Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 28 f.): wenn zuerst die *jarchas* verfasst wurden, dann könnten sie als die Ausprägungen einer traditionellen Lyrik bezeichnet werden, die vor der Troubadourlyrik entstanden ist. Wenn aber die *jarcha* von dem hebräischen oder arabischen Autor verfasst wurden, der auch die *moaxaja* komponiert hat, würde es sich bei den *jarchas* um erste „obras cultas“ handeln, d.h. um Gedichte, die mit künstlerischer Intention niedergeschrieben wurden. Dies wiederum würde bedeuten, dass man die *jarchas* nicht mehr als Vorläufer einer spanischsprachigen Literatur, sondern als ihre erste Ausprägung ansehen müsste.

⁵⁹ Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 29.

⁶⁰ Ibid., S. 33.

um die schon im 10. Jahrhundert präsenten Quasiden, die keine strophische Gliederung aufweisen und nur ein Reimschema und Metrum kennen. Zwei Themenbereiche dominieren diese Quasiden-Tradition:

[...] eine höfische Panegyrik mit dem Lob des Herrschers und Mäzens sowie die Liebeslyrik mit dem Preis der geliebten Frau und mit der Auffassung von der Liebe als einer veredelnden Kraft, wobei die Geliebte als Herrin, der Liebende als Knecht erscheint.⁶¹

In diesem Zusammenhang erscheint auch das Bild der Frau als Herrin – als *dueña* – interessant, da dieses Motiv einige Jahrhunderte später in der *poesía cancioneril castellana* ebenfalls aufgegriffen wird. Dabei ist jedoch zu beachten, dass es in der arabischen Lyrik eine viel stärkere erotische Konnotation getragen hat, als es in der *poesía cancioneril* je der Fall sein wird.⁶²

Eine weitere literarische Tradition etablierte sich – den gängigen Literaturgeschichten zufolge, und diese sind nicht unumstritten – ungefähr zur selben Zeit auf der Iberischen Halbinsel. Es handelte sich hierbei um die provenzalische Troubadourlyrik, die zunächst im galicisch-portugiesischen Raum Fuß fassen konnte. Sie wird als das Erbe der Pilger aufgefasst, die sich auf den Jakobsweg nach Santiago de Compostela begaben. Unter ihnen waren Troubadouren, die ihre Lyrik verbreiteten. Dabei transportierten sie neben ihren Gesängen auch ihre Sprache⁶³, denn „el provenzal se convirtió desde el siglo xii en la lengua de la poesía lírica, y su hegemonía se mantuvo durante mucho tiempo“⁶⁴. Allerdings konnte sich diese Manifestation des Provenzalischen nicht in allen Regionen Spaniens durchsetzen, sondern bleibt nur im katalanischen Sprachraum in Gebrauch: „numerosas poetas catalanes lo utilizaban como vehículo de expresión todavía a mediados del siglo xv.“⁶⁵ Auch wenn sich das Provenzalische nicht im galicischen Raum verbreitete, so hielten wohl dennoch mit den Troubadouren einige Neuerungen in der Lyrik Einzug:

⁶¹ Neuschäfer, Hans-Jörg (Ed.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001, S. 13.

⁶² Im Zusammenhang mit den später entstandenen *jarchas* wird folgende Charakterisierung der arabischen Liebeslyrik vorgenommen: "Ibn Sanā' al-Mulk, el tratadista egipcio que hablaba de *moaxajas* y *jarchas* a principios del siglo xiii, había indicado que la *jarcha* de carácter amoroso debía ser desvergonzada, e incluso obscena, estar escrita en lengua vulgar y sus palabras ser abrasadoras, agudas y cortanas." (Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 33).

⁶³ "La lengua utilizada por los trovadores se suele denominar provenzal (langue d'oc): se trata de una modalidad lingüística artificial, no identificable con ninguno de los dialectos hablados en el sur de Francia, aunque la base parece ser la variedad lingüística de Toulouse." (Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 39).

⁶⁴ Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 39.

⁶⁵ Ibid.

Siguiendo alguno de los logros más importantes de la poesía latina inmediatamente anterior, los trovadores se aplican al cómputo silábico y a la utilización de la rima como principio organizador de verso y de la estrofa.

El número de sílabas en cada verso puede ser muy variable; en muy raras ocasiones – casi siempre atribuibles a los copistas – se pueden hallar errores de cómputo: la poesía de los trovadores era cantada; el error métrico repercutiría, a la fuerza, en la música.

La rima es, siempre, consonante y cuando aparecen asonancias se debe – por lo común – a motivos estilísticos, como puede ser la imitación de canciones populares o cantares de gesta antiguos. Unas estrictas normas regulan el juego de rimas: no es lícito repetir una misma palabra en rima, a no ser que posea significados distintos.⁶⁶

Es ist eine gängige These in der Auseinandersetzung mit den Ursprüngen der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel, dass sich die *cantigas de amor* im heutigen Galicien unter dem Einfluss der provenzalischen Troubadourlyrik entwickelten. In beiden Lyrikformen steht das Motiv der Liebe im Mittelpunkt, wobei die Frau in der Troubadourlyrik als unerreichbare höfische Herrin verehrt wird. Dabei besingt der Vortragende die Figur der Frau als Objekt seiner Begierde. Die lyrische Stimme in der Poesie der Troubadoure ist somit eine männliche. Die *cantigas de amor* werden ebenfalls von einem maskulinen lyrischen Ich gesungen, und es wird die Frau zum Objekt der Anbetung stilisiert. Damit weisen die *cantigas de amor* eine große Ähnlichkeit mit der Troubadourlyrik in Bezug auf die verwendeten Motiven und in der Vortragsform – beide werden in erster Linie durch den oralen Vortrag verbreitet – auf. Es finden sich in der galicisch-portugiesischen Lyrik, insbesondere in den *cantigas de amigo*, Ähnlichkeiten mit der sehr viel älteren arabischen Lyrik auf der Iberischen Halbinsel, deren Einfluss aufgrund der geographischen und kulturellen Nähe angenommen werden kann. Diese Ähnlichkeiten bestehen insbesondere in der Tatsache, dass in der arabischen Lyrik, wie in den *cantigas de amigo*, ein feminines lyrisches Ich spricht, das seine Gefühle für einen Mann verbalisiert, was in der Troubadourlyrik so nicht vorkommt. Ebenso ist die Verwendung erotischer Motive charakteristisch für die arabische Lyrik und die *cantigas de amigo*. Allerdings ist der Ausdruck von Erotik in den galicisch-portugiesischen Dichtungen verhaltener als in der arabischen Lyrik, was wiederum eher auf den Einfluss der Troubadourlyrik hindeutet.⁶⁷ Die Einflussnahme der Troubadourlyrik auf die *cantigas de*

⁶⁶ Álvaro/ Gómez Moreno, 1987, S. 42.

⁶⁷ Auf mögliche erotische Konnotationen in der Liebeslyrik des ausgehenden Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel wird im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Ausprägungen der Liebeslyrik in einem späteren Kapitel eingegangen.

amor und die *cantigas de amigo* ist insofern wichtig, weil über die galicischen Gedichtformen das Motiv des *amor cortés* in die kastilische Lyrik gelangt ist.

Um 1200 beginnt im galicisch-portugiesischen Raum die Kompilation der ersten *cancioneiros*,⁶⁸ Sammlungen von Gedichten, die neben den *cantigas de amor* artverwandte Lyrik wie die *cantigas de amigo*, *de escarnio* und *de maldecir* enthalten. Außer diesen vier Hauptgenres in den *cancioneiros* gibt es einige seltener vertretene Untergruppen der Lyrik: *cantigas de vilão*, *cantigas de seguir* sowie *tenções*, *pastorelas*, welche später in der kastilischen Literatur eine Rolle spielen, *descordos* und *prantos*.⁶⁹ Drei Sammelhandschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert überliefern diese galicisch-portugiesische Lyrik: der *Cancioneiro da Ajuda*, der der *Biblioteca Nacional* und der der *Biblioteca Vaticana*. Diese Lyriktradition setzt sich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts fort. Zusammenfassend kann man über die galicisch-portugiesische Lyrik anmerken, dass die *cantigas de amigo* wohl die repräsentativste Form der Lyrik darstellen, nicht zuletzt deshalb, weil sie in den Sammlungen quantitativ überwiegen. Die Besonderheit der *cantigas de amigo* liegt in ihrer Form: Es handelt sich um Gesänge, die durch ein feminines lyrisches Ich vorgetragen werden; die Protagonistin klagt – meist ihrer Mutter – ihr Leid, da ihr Geliebter nicht anwesend ist oder ihr keine Beachtung (mehr) schenkt. Damit weisen die *cantigas de amigo* eine große Nähe zu den oben beschriebenen *jarchas* auf:

La similitud temática con las *cantigas de amigo* gallego-portugueses es evidente, aunque se ha señalado con acierto que el tono es muy distinto, ya que las *jarchas* expresan un «amor gozoso», frente al sentimiento triste que se desprende de las *cantigas*.⁷⁰

Es kann bis heute nicht mit absoluter Sicherheit festgestellt werden, welche lyrische Tradition – die arabische, die provenzalische oder gar die italienische⁷¹ – sich in welchem

⁶⁸ Im Gegensatz zu den Ausführungen von Brian Dutton und Victoriano Roncero López soll hier nicht die Denomination der *Cancioneros* analysiert, oder sogar – wie bei Dorothy Severin – angezweifelt werden. Hier bezeichnet dieser Begriff, im Einklang mit der Definition des *Diccionario de la Lengua Española*, eine „colección de canciones y poesías, por lo común de diversos autores“, die zudem nicht nach qualitativen Merkmalen zusammengestellt wurde, sondern den Anspruch hatte, eine möglichst komplette Anthologie darzustellen.

⁶⁹ Da diese Untergattungen der galicisch-portugiesischen Lyrik auf die *poesía cancioneril castellana* kaum Einfluss gehabt haben, wird hier auf eine nähere Erläuterung verzichtet.

⁷⁰ Álvaro/ Gómez Moreno, 1987, S. 34.

⁷¹ Es gibt eine Reihe von Auseinandersetzungen mit jeder dieser möglichen Einflussfaktoren. Es würde zu weit führen, diese hier alle im Detail vorzustellen, und deshalb sollen nur kurz die wichtigsten Vertreter der einzelnen Thesen genannt werden: Roger Boase hält die These des arabischen Ursprungs des *amor cortés* für sehr wahrscheinlich, und führt aus, dass die höfische Liebe

Maß in der *poesía cancioneril castellana* manifestiert, oder wie intensiv von Seiten der Autoren eine Auseinandersetzung mit anderen zeitgenössischen Lyriktraditionen erfolgte. Dennoch herrscht in der Forschung die Meinung vor, dass der Einfluss der provenzalischen Lyrik sich stärker in der Entwicklung der *poesía cancioneril castellana* niederschlägt, wie auch die folgende Darstellung der Entwicklungsstufen nach Álvar/ Gómez-Moreno unterstreicht:⁷² Die erste Entwicklungsphase wird auf die Zeit zwischen 1375 und 1425 festgelegt, in welcher noch einige Gedichte in der galicisch-portugiesischen Sprache verfasst werden, jedoch die meisten Dichter schon das Kastilische als Lyriksprache verwenden. Viele der in dieser Periode entstandenen Dichtungen in kastilischer Sprache sind mit dem *Cancionero de Baena* überliefert.⁷³ In dieser ersten Phase sind schon viele der Themen vertreten, welche noch im ausgehenden 15. Jahrhundert die *poesía cancioneril* prägen: der *amor cortés*, didaktisch-moralische, politisch-historiographische und burleske Themen. Autoren wie Francisco Imperial, Ferrant Manuel de Lando, Ferrán Sánchez Calavera oder Fernán Pérez de Guzmán repräsentieren die Lyrik dieser Phase.

Eine zweite Phase wird auf die Zeit zwischen 1425 und 1479 eingegrenzt und von Dichtern wie dem Marqués de Santillana, Juan de Mena und Jorge Manrique dominiert. In dieser Zeitspanne wird – nach Dutton und Roncero López – der italienische Einfluss, welcher schon erste Spuren in den Werken Francisco Imperials hinterlassen hatte, in der *poesía cancioneril* deutlich, und auch die Formen werden verfeinert:

[...] el carácter erudito del grupo de Santillana y Mena no deriva sólo de las fuentes italianas en las que bebieron, sino también de su interés por la cultura clásica, conocida y manejada a

wohl zunächst in der provenzalischen Lyrik rezipiert wurde und anschließend von dort wieder auf die Iberische Halbinsel gelangt ist (Cf. auch: Boase, Roger: *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester: University Press, 1977); hierauf wird im Zusammenhang mit dem *amor cortés* noch einmal genauer eingegangen). Der italienische Einfluss wird insbesondere bei einigen namhaften Dichtern wie Francisco Imperial, dem eine enge Verbindung zu Italien nachgewiesen werden kann, diskutiert. Dass jedoch eine breite Rezeption der italienischen Renaissance in Spanien stattfand, kann bislang nicht belegt werden.

⁷² Cf. Álvar/ Gómez Moreno, 1987, S. 99 ff.

⁷³ Im galicisch-portugiesischen Bereich wurden – deutlich früher als im kastilischen Sprachraum – *cancioneiros* erstellt. Die galicisch-portugiesische Lyrik begann ihre Blütezeit schon um ca. 1200 und wurde besonders von Alfons dem Weisen gefördert, das Literaturzentrum an seinen Hof verlegt. Die *cancioneiros* wurden bis zum Niedergang der galicisch-portugiesischen Lyrik, bis ca. 1350 erstellt. Dieses System von Gedichtsammlungen wurde dann von den kastilischen Kompilatoren übernommen.

través de ediciones en latín o en versiones al castellano u otra lengua moderna, sobre todo el italiano.⁷⁴

Die dritte Phase umfasst die Herrschaftszeit der Katholischen Könige und dauert bis 1511, dem Erscheinungsjahr des *Cancionero General*, an. Es handelt sich vorwiegend um Lyrik, die in der Umgebung des Hofes der Katholischen Könige verfasst wurde. Unter den Autoren dieser Zeit befinden sich Guevara, Garci Sánchez de Badajoz, der Vizconde de Altamira, Juan Álvarez Gato, Nicolás Núñez und auch die wenigen namentlich bekannten Autorinnen: die Königin von Portugal, Catalina Manrique, Marina Manuel und Florencia Pinar.

Die letzte Phase der *poesía cancioneril*, die gleichzeitig auch die Blütezeit beendet, hält bis 1573 an und wird im Wesentlichen durch die diversen Editionen des *Cancionero General* und die höfische Lyrik, die in handgeschriebenen *Cancioneros* erhalten war, geprägt.

Eine etwas andere Einteilung der verschiedenen Entwicklungsstufen und letztlich auch Produktionsphasen der kastilischen Lyrik nimmt Juan Casas Rigall vor.⁷⁵ Er orientiert sich an den Geburtsjahren der Dichter, verweigert sich jedoch, den naheliegenden Begriff der „generación“ zu verwenden:

De entrada, lo más rentable es partir fundamentalmente de las fechas de nacimiento de los autores cancioneriles. Con todo, la notable cantidad de poetas enmarcables en unas coordenadas temporales bastante precisas requiere una categorización ulterior. Con este fin ya ha sido utilizado el concepto de la generación tal y como fue entendido por Ortega y Gasset [...]. Sin embargo, conviene tener en cuenta que determinados aspectos de la teoría generacional de Ortega han sido razonablemente matizados y rebatidos, para no hacer nuestras aquellas dimensiones de la noción que la historiología ha ido superando [...].⁷⁶

Zwar vermeidet er den mittlerweile gerade durch Gruppierungen wie die 98er oder die 27er Generation geprägten Terminus für seine Einteilung der Autoren, aber im Grunde nimmt er die gleichen Voraussetzungen an: er teilt die Dichter der *poesía cancioneril* in Schritten von 30 Jahren ein und kommt so zu folgender Anordnung:

Dichter, die zwischen 1340 und 1370 geboren wurden, wie Villasandino, Pero Ferruz, Diego de Valencia oder Macías, auch wenn das Geburtsdatum des Letzteren sicherlich vor 1340 liegt: die Poeten dieser Geburtsjahre zählen für Casas Rigall zu den ersten Autoren der

⁷⁴ Dutton, Brian/ Victoriano Roncero López: *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid: Iberoamericana, 2004, S. 34.

⁷⁵ Casas Rigall, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade, 1995, S. 23 f.

⁷⁶ Casas Rigall, 1995, S. 21.

poesia cancioneril. Darauf folgen die Geburtsjahrgänge 1371 bis 1400 zu denen einige der in dieser Arbeit vorgestellten oder zumindest anzitierten Dichter wie Fernán Pérez de Guzmán, Pero López de Ayala, Francisco Imperial, Álvaro de Luna und natürlich auch Juan Alfonso de Baena gehörten. Zur dritten Gruppe (1401-1439) zählt Casas Rigall auch heute noch bekannte Autoren wie Juan II de Castilla, Lope de Estúñiga – der nicht zuletzt durch ein nach ihm benanntes *Cancionero* geläufig erscheint – Juan de Mena, Alfonso de la Torre oder auch Fray Íñigo López de Mendoza, der berühmte Marqués de Santillana. Zu Casas Rigalls vorletzter, also vierter Dichtergruppe (1431-1460), zählen unter anderen auch Jorge Manrique, Juan Álvarez Gato, Pedro de Cartagena, Juan Manuel oder auch Fernando *el Católico*. Zur letzten „Generation“ der Dichter der *poesía cancioneril* (1461-1490) gehören dann solch illustre Persönlichkeiten wie Diego López de Haro, Garci Sánchez de Badajoz, Diego de Mendoza und Juan del Encina.⁷⁷

Wenn man diese beiden Einteilungen beziehungsweise Zuordnungen der Autoren zu bestimmten Gruppen betrachtet, so scheinen beide aus unterschiedlichen Perspektiven gut zu „funktionieren“: während Álvar/Gómez Moreno Kriterien wie die verwendete Sprache und thematische Schwerpunkte zu Grunde legen – und erst in zweiter Linie dabei die Chronologie mit einbeziehen – geht Casas Rigall ausschließlich chronologisch vor und bereitet damit, wenn auch nicht explizit, eine gute Grundlage für die Untersuchung von Veränderungen in der Lyrik. Es ist seine Orientierung an den Geburtsjahrgängen, die die genannten Dichter bestimmten gesellschaftlichen Konditionen zuordnet und damit einen Hinweis auf die Wichtigkeit von Produktionsbedingungen liefert, die im Analyseteil dieser Arbeit noch genauer untersucht wird.

Die Untergattungen der *poesía cancioneril*

Vor einer genaueren Analyse des *Cancionero de Baena* soll kurz der Blick auf die unterschiedlichen Untergattungen in der *poesía cancioneril* gerichtet werden, denn es sind nicht nur die Inhalte, sondern ebenso die Formen der Dichtungen, die prägend für die Produktion und die Rezeption der Lyrik sind. Ohne bereits zu sehr in Detail gehen zu wollen, kann festgehalten werden, dass in dem hier betrachteten Zeitraum eine klare

⁷⁷ Ibid., S. 23/24.

Tendenz zur stärkeren Verwendung fester metrischer Formen in der *cancionero*-Literatur besteht. Während in der Sammlung Baenas noch wenig differenziert wird, beziehungsweise einzelne Untergattungen wie die *cantigas* und die *preguntas y respuestas* augenfällig dominant sind, spielt im *Cancionero General* die Benutzung fester Formen und die Beherrschung verschiedenster Untergattungen eine wesentlich größere Rolle.

Die *poesía cancioneril castellana* wird heute in zehn Untergattungen eingeteilt, die mit unterschiedlicher Häufigkeit in den erhaltenen *cancioneros* vorkommen. Zu diesen gehören: die *canción*, der *villancico cortés*, der *decir*, die *esparzal/ esparsa*, die *glosa*, die *desfecha*, der *mote*, die *invención*, die *preguntas y respuestas* und der *romancero*. Die *canción* und der *decir* gelten als die beiden wichtigsten lyrischen Formen in der *poesía de cancionero*⁷⁸.

Die *canción* ist nicht nur eine quantitativ häufig verwendete Untergattung in der *poesía cancioneril castellana*, sondern letztlich ihre Namensgeberin. Sie ist in ihrer ursprünglichen Form für die musikalische Präsentation geschrieben – und daher zum Teil mit Partituren versehen, wie zum Beispiel die Überlieferungen im *Cancionero musical de Palacio* oder *de la Colombina* erkennen lassen. Die *canción* besteht zumeist aus drei Strophen. Die erste Strophe – der sogenannte *estribillo* – exponiert das Thema; die zweite Strophe – die *mudanza* – entwickelt das Thema oder das Problem weiter und kann formal von der Verszahl des *estribillo* abweichen. Die dritte und formal letzte Strophe – die *vuelta* – reimt sich mit dem *estribillo* oder wiederholt einige seiner Verse; sie hat somit die gleiche Verszahl wie dieser. In der *vuelta* wird nicht zwangsläufig das Ausgangsproblem gelöst; oftmals – besonders im Bereich der Liebesthematik – formuliert sie eine Schlussfolgerung.

In den meisten *canciones* bestehen die Strophen aus vier – zum Teil auch fünf – Versen, wie die Mehrzahl der Gedichte aus dem *Cancionero General* belegen, und folgen zum Teil dem Ideal der *cuaderna vía*, die mit dem *Libro de Alexandre* auf der Iberischen Halbinsel Einzug hielt. Auch wenn viele der *canciones* nur aus drei Strophen bestehen, ist dies kein festgelegtes Schema; es gibt eine Reihe von Gedichten, in denen sich die *canción* durch den Anhang weiterer *mudanzas* und *vueltas* verlängert. Ferner ist die *canción* oftmals im *verso de*

⁷⁸ Kohut, Karl: „Das 15. Jahrhundert“ in: Christoph Strosetzki (Ed.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 35-83.

*arte menor*⁷⁹ – in seiner Ausprägung als *octosílabo* – geschrieben. Diese formale Besonderheit teilt sie mit den meisten Untergattungen in der *poesía cancioneril castellana*, insbesondere in der Zeit der Katholischen Könige. Im *Cancionero de Baena* lassen sich weniger feste Formen erkennen, was letztlich zwei Punkte unterstreicht, die an späterer Stelle noch ausführlicher behandelt werden sollen: Zum einen zeigt dies, dass die Formen in der höfischen Lyrik in der Frühphase der *poesía cancioneril* noch ein anderes Gewicht hatten, der Inhalt der Gedichte meist als wichtiger empfunden wurde – wie die zahlreichen Epigraphe bei Baena belegen. Zum anderen bedeutet dies, dass die formalen Anforderungen an die späteren Dichter größer waren, weil ganz einfach mehr Untergattungen zirkulierten. Dies kann man zumindest aus den Zusammenstellungen von Baena und del Castillo ableiten, was natürlich nicht ganz unproblematisch ist, da sie zum Teil unterschiedliche Absichten mit ihren Kompilationen verfolgten (vgl. Kapitel zu den Kompilatoren).

Whinnom hält insgesamt fünf typische Merkmale der *canciones* zum Ende des 15. Jahrhunderts fest:

La canción típica castellana de finales del siglo XV se puede definir como sigue. Primero: en la vuelta [...] hay una repetición invariable de las rimas del 'pie de la canción' (o sea, los versos iniciales). [...] Segundo, en las canciones de finales del siglo, nunca se dan más de cuatro rimas en toda la canción. Tercero, lo más frecuente es que la vuelta reproduzca las rimas de la estrofa inicial en el mismo orden. Cuarto, la inmensa mayoría de las canciones se redactan en cuartetos. (Aunque una minoría importante emplean quintillas [...]). Y, quinto, la frecuencia de los versos de pie quebrado es casi insignificante, y otra vez la mayoría de los casos se hallan en autores antiguos [...].⁸⁰

Der *decir* ist eine Untergattung der *poesía cancioneril castellana*, die sich zu Teilen aus lyrischen und narrativen Elementen zusammensetzt. Im Gegensatz zur *canción* ist der *decir* nicht für die musikalische Präsentation geschrieben. Im Regelfall stimmen die Anzahl der Verse und die Reimschemata in den einzelnen Strophen überein. Die Strophenanzahl ist beliebig. Thematisch variiert der *decir* stark: Neben dem häufig vertretenen Motiv der Liebe gibt es sowohl didaktisch-dogmatische als auch burlleske Ansätze.

Eine im Kontext dieser Arbeit sehr interessante Untergattung ist sicherlich die der *preguntas y respuestas*. Diese Dialoggedichte werden in beiden Sammlungen zu einer beliebten

⁷⁹ Der *verso de arte menor* – der Kurzvers – umfasst bis zu neun rhythmische Silben. Verse mit einer höheren Silbenzahl werden *verso de arte mayor* oder Langverse genannt.

⁸⁰ Whinnom, Keith: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University, 1981, S. 39f.

Untergattung, letztlich weil sie die Dichter auf zwei Ebenen herausfordern. Zunächst geht es um eine inhaltliche Bezugnahme zum Ausgangsgedicht eines jeden Gedichtdialogs, das heißt der antwortende Poet muss inhaltlichen Bezug zu der Frage oder Problemstellung des fragenden Dichters nehmen. Zum anderen muss die Form des Fragegedichts genau beachtet und kopiert werden, also Vers- und Strophenzahl, Reimschema und Metrum müssen übereinstimmen. Wie diese Technik genau aussieht, soll später an konkreten Beispielen deutlich gemacht werden.

Die Entwicklung der *poesía cancioneril* zeigt, dass die galicisch-portugiesischen *cantigas de amor* aufgrund ihrer Form und Perspektive als die Vorläufer der *poesía amorosa* gesehen werden können. Aus dem galicisch-portugiesischen Raum wurde ebenfalls die Form der Sammlung der Gedichte in *Cancioneros* übernommen und weiterentwickelt. Ferner kann man festhalten, dass in der kastilischen *Cancionero*-Literatur zunächst bestimmte Formen aus dem Galicisch-Portugiesischen übernommen wurden, dann in der ungefähr einhundert Jahre umfassenden Blütezeit der *Cancioneros* sich Formen und Inhalte spezifizierten.

Nach diesen einführenden, groben Einordnungen der *Cancioneros* in ihren historischen und literaturhistorischen Entstehungskontext, sollen nun einige grundlegende Überlegungen zu ausgewählten Themen und Formen in der *Cancionero*-Lyrik angestellt werden. Diese beziehen sich insbesondere auf die Erstellung eines Forschungsüberblicks zur Liebeslyrik und ebenso zu den historiographisch-politischen Gedichten. Die Fokussierung dieser beiden Themenbereiche begründet sich auf der Auswahl der in dieser Arbeit in den Mittelpunkt gestellten Autoren und deren Gedichte. Eine klare Mehrheit der Dichtungen beschäftigt sich eben mit diesen beiden thematischen Strängen in unterschiedlichen Ausprägungen. Um einen möglichen Wandel in den verwendeten Motiven und Gedichtformen nachvollziehen zu können, ist es unerlässlich, zunächst die Ausgangssituation zu schildern, bzw. eine grobe Skizze der verschiedenen thematischen Untergattungen zu zeichnen, damit dann die Werke der einzelnen Autoren besser eingeordnet und analysiert werden können.

I.4. Die Liebeslyrik und die historiographisch-politischen Gedichte in der *Cancionero*-Tradition: ein Forschungsüberblick

Insgesamt kann man, wenn man die Ausführungen von Álvaro/ Gómez Moreno, Casas Rigall und Dutton/ Roncero López zugrunde legt, vier thematische Schwerpunkte in der kastilischen Lyrik ausmachen. Erstens gibt es Gedichte, deren Inhalt sich um die Liebe dreht; zweitens, Verse, die religiöse und moralische Themen vermitteln; drittens, Dichtungen, die politisch-historiographische Gegenstände behandeln und viertens gibt es Poesien, die burleske Züge tragen. Dabei dominiert die Liebeslyrik in den meisten der erhaltenen *cancioneros* und auch in den hier näher betrachteten *Cancionero de Baena* und *Cancionero General*. Daneben gibt es noch eine Reihe von Dichtungen, die sich mehr oder weniger explizit gesellschaftlichen Themen verschreibt, auch wenn dies aus heutiger Perspektive nicht immer klar zu erkennen ist.

Als letztes der einleitenden Kapitel soll an dieser Stelle ein Überblick über die Themenbereiche, die in dieser Arbeit im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen werden, erfolgen. Hierbei sollen in einem ersten Schritt eine Begriffseingrenzung formuliert werden, die für die spätere Analyse der Liebeslyrik von großer Bedeutung ist. Es handelt sich dabei um so viel diskutierte und häufig neu definierte Begriffe, die sowohl in der galicisch-portugiesischen wie in der kastilischen Tradition eine wichtige Rolle spielten: die *saudade de amor*, die bis heute als ein typisches Charakteristikum der portugiesischen Literatur gilt, und der *amor cortés*, der als Motiv der höfische Liebe eine grundsätzliche Wandlung im Spätmittelalter durchläuft.

Von der *saudade* zum *amor cortés*: dominante Motive in der Liebeslyrik der *cancioneros*

Obwohl bis heute eine Vielzahl von Studien zur Liebeslyrik im europäischen Mittelalter entstanden ist, befassen sich diese vor allem mit wenigen „Nationalliteraturen“ insbesondere mit den französischen Troubadourgedichten und dem deutschen Minnesang. Die Entwicklungen der Lyrik auf der Iberischen Halbinsel trafen und treffen jedoch auf verhältnismäßig wenig Resonanz. Um die Veränderungen in der spätmittelalterlichen Liebesdichtung nachvollziehen zu können, ist es zunächst notwendig,

ihre unterschiedlichen Ausprägungen genauer zu betrachten. Dabei soll es in einem ersten Schritt darum gehen, die *saudade*, eine vom Mittelalter bis in die Gegenwart hinein spezifische Form der Melancholie, die die portugiesische Literatur kennzeichnet, näher zu bestimmen. Dies ist notwendig, da sich die *saudade* schon in den galicisch-portugiesischen Dichtungen des 14. Jahrhunderts zeigt, wie später im Kapitel zu Alfonso Álvarez de Villasandino belegt wird. In einem nächsten Schritt wird es darum gehen, den *amor cortés*, der typisch für die kastilische Dichtung werden soll, zu definieren, um Begriffsungenauigkeiten zu vermeiden.

Saudade

Bei der Eingrenzung des Begriffs der *saudade* ist zunächst anzumerken, dass seine Bedeutung sich seit dem Mittelalter enorm gewandelt hat, und er heute zu einem regelrechten Mythos geworden ist. In der portugiesischen Literaturgeschichte wird die erste Auseinandersetzung mit der *saudade*, oder *soidade*, Dom Duarte (1391-1438) zugeschrieben, der sie erstmals in seinem *Leal Conselheiro*⁸¹ nennt und beschreibt. In einem Kapitel, das mit „Do nojo, pesar, desprazer, avorrecimento y saudade“ überschrieben ist, definiert der König diese Begriffe, indem er sie voneinander abgrenzt. Die *saudade* umreißt er dabei wie folgt:

E a saudade não descende de cada uma destas partes, mas é um sentido do coração que vem da sensualidade, e não da razão, e faz sentir às vezes os sentidos da tristeza o de nojo. E outros vêm daquelas cousas que a homem praz que sejam, a alguns com tal lembrança que tras prazer e não pena. E em casos certos se mistura com tão grande nojo, que faz ficar em tristeza. E para entender isto, não cumpre ler por outros libros, ca poucos acharão que delo faloem, mas cada um vendo o que escrevo, considere seu coração no que já por feitos desviarados tem sentido, e poderá ver e juglar se falo certo.⁸²

Auf diese Eingrenzung der *saudade* bezieht sich auch Eduardo Lourenço in seiner Beschäftigung mit der *Mythologie der Saudade*⁸³. Wie Lourenço festhält, gibt es bei Dom Duarte noch nicht die Mythisierung, die die *saudade* heute zum „typischen“ Lebensgefühl der Portugiesen macht:

⁸¹ Duarte, Dom/João Morais Barbosa (Ed.): *Leal Conselheiro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1982. Entstanden ist die Schrift in den Jahren zwischen 1433 und 1438.

⁸² Duarte/Morais Barbosa, 1982, S. 128f.

⁸³ Lourenço, Eduardo: *Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2001.

Man kann nicht behaupten, daß Dom Duarte die Mythisierung der *saudade* eingeleitet habe, wodurch sie später fast sakralen Charakter bekam. Seine Erklärungen sind bescheidener und universaler. Die *saudade* erscheint als eine von mehreren Seelenregungen (Trauer, Kummer, Überdruß, Melancholie), die er sich zum Gegenstand nimmt. Bei seinen Betrachtungen läßt er sich nicht von geistiger Wißbegierde, sondern von sittlicher Sorge leiten. [...] Der *saudade* als einer gewissermaßen lustvollen Verwirrung, deren Quelle das Fehlen, nicht die Verneinung oder Ablehnung von etwas ist, kommt nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie anderen Gefühlen zu, doch sie wird mit ihnen in Verbindung gebracht. Was später zum Vorzugsthema und zur Zwangsvorstellung der portugiesischen Kultur wurde, ist bei Dom Duarte ein eher zufälliges Thema im Zusammenhang mit Trauer und Melancholie.⁸⁴

Lourenço hält weiterhin fest, dass die *saudade* bei Dom Duarte nur wenige Gemeinsamkeiten mit den späteren Definitionsversuchen hat:

In dieser ersten Darstellung findet man keine jener Wesenszüge, die später dazu beitragen, daß die *saudade* zur höchsten Ikone der portugiesischen Kultur wurde. Bereits der Titel des Kapitels, in dem sie besprochen wird – »Vom Überdruß, Leid, Mißvergnügen, Kummer und von der *saudade*« – sollte uns warnen. Man hat bisher besonderes Gewicht auf die berühmte Passage gelegt, in der tatsächlich ein gewisser Stolz über die *saudade* zu spüren ist, doch dafür hat man die Betrachtung als Ganzes vernachlässigt, die sie sehr präzise als ein Hin- und Hergerissensein der Seele zwischen Trauer, Überdruß und Lust beschreibt, als etwas, das manchmal eher Trauer und manchmal eher Lust erregt.⁸⁵

Bis hierhin kann also festgehalten werden, dass es sich bei der *saudade* im Sinne Dom Duartes – und das ist hier die maßgebliche Definition, denn sie bezieht sich auf die Zeit, in der die später näher untersuchten *Cancioneros* entstanden sind – in erster Linie um eine „Herzensregung“ also um ein Gefühl handelt.⁸⁶ Aber es handelt sich um ein Gefühl, und so formuliert es auch viele Jahrhunderte später der galicische Philosoph Ramón Piñeiro, das kaum beschreibbar ist und das gerade deshalb so geheimnisvoll erscheint:

La *saudade* es, ya se sabe, un sentimiento. Pero es un sentimiento especial que siempre resultó muy difícil de definir. Pocas veces se habla de la *saudade* sin aludir a su “inefabilidad”, y llegó a convertirse en el gran misterio galaico-portugués ante la curiosidad ajena. Entre

⁸⁴ Lourenço, 2001, S.36 f. Lourenço setzt sich im Folgenden weiter mit dieser kurzen Passage im Werk Dom Duartes auseinander und hält letztlich fest, dass der Begriff der *saudade* selbst bei Dom Duarte nicht wirklich greifbar wäre, weshalb dieser auch auf ein Beispiel zurückgreifen würde, um diese zu fassen. „Das Thema selbst ist neu; der König rät auch dem Leser, nicht zu Büchern zu greifen, sondern wie er »sein Herz« zu prüfen und sich an die eigenen Erfahrungen der *saudade* zu erinnern.“ (Lourenço, 2001, S. 40)

⁸⁵ Lourenço, 2001, S. 40.

⁸⁶ Lourenço hält dazu fest: „Dom Duarte sieht die *saudade* noch nicht als ein ontologisch zwiespältiges Gefühl an, als Abbild einer einzigartigen, aber unmöglichen Beziehung der Seele zum Gegenstand ihrer Erinnerung oder ihres Verlangens [...]. Dom Duarte unterscheidet zwei Zeiten der *saudade*, von denen eine auf die Vergangenheit, die andere auf die Zukunft verweist. Wie er betont gehört das eigentümliche Kolorit der von der *saudade* bestimmten Erinnerung nicht zu irgendeinem rationalen Bereich, sondern ganz zu dem des Herzens, des Empfindungsvermögens und der Gefühlsregung, der Sphäre, die vom Gegensatz zwischen Leid und Lust beherrscht wird.“ (Lourenço, 2001, S. 40f.)

nosotros se han llevado a cabo varias tentativas de darle explicación, casi siempre por el camino fácil de reducirla a otros sentimientos bien conocidos: nostalgia, melancolía etc. [...] Investiguemos lo que verdaderamente diferencia a la *saudade* de los demás sentimientos, y por ese camino quizá lleguemos a comprenderla.⁸⁷

Piñeiro fährt mit einer Abgrenzung der *saudade* von anderen Gefühlen fort, um ihren besonderen Status näher einzugrenzen. Zunächst stellt er dabei fest, dass Gefühlsregungen wie Freude oder Traurigkeit an ein Objekt gebunden sind⁸⁸, die *saudade* aber eben dies nicht ist:

Pero se diferencia [la *saudade*] de ellos [los sentimientos] en una nota esencial: la *saudade* carece de referencia a un objeto, le falta esa dirección significativa que nos permite la intelección de los otros sentimientos, que vienen a ser el "eco sentimental" de situaciones ajenas al sentimiento mismo. [...] En el caso de la *saudade* no se trata de un eco sentimental de "algo". Es un sentimiento sin objeto, un puro sentir, el fluir espontáneo del sentimiento libre de toda relación con el pensamiento o con la voluntad. De ahí su oscuridad, su incomprensibilidad conceptual.⁸⁹

Im Folgenden versucht Piñeiro, die *saudade* weiter einzugrenzen. Dabei geht es ihm insbesondere um eine engere Fassung des Gefühls der *saudade*, das wiederum nur – wie schon bei Dom Duarte vorher oder bei Lourenço nachher – in Abgrenzung zu andern Gefühlen funktioniert. Für ihn kommt die *saudade* insbesondere in der Lyrik vor, denn dort kann sie „lyrisch“ oder musikalisch ausgedrückt werden. Er beschreibt hierbei *saudade* als „sentimentalidad pura“, die „[...] no se puede expresar conceptualmente; sólo podría ‘comunicarse’ musicalmente o líricamente.“⁹⁰ Im nächsten Schritt grenzt er die *saudade* von der *morriña* – der galicischen Form der Melancholie – ab, wobei letztere durch eine Traurigkeit gekennzeichnet sei. Diese Traurigkeit sei zwar ein Gefühl, aber nicht mit der *saudade* gleichzusetzen. Aus seinen Ausführungen zieht Piñeiro dann zwei Schlussfolgerungen in Bezug auf die *saudade*:

[...] que es la vivencia espontánea de la pura intimidad del ser humano, vivencia honda, oscura y pasiva, porque se produce con independencia y con anterioridad a la actividad del intelecto y de la voluntad; que la vivencia de la *saudade* constituye una característica típica del mundo galaico-portugués debido a que en su configuración espiritual común predomina la dimensión sentimental.⁹¹

⁸⁷ Piñeiro, Ramón: *Dos ensayos sobre la saudade*, Buenos Aires Alén-Mar, 1961, S. 24/25.

⁸⁸ "El sentimiento toma una 'forma', se manifiesta diferenciando, calificado por una dirección significativa. Esta forma o dirección, este objeto del sentimiento es los que nos los hace inteligible." (Piñeiro, 1961, S. 25)

⁸⁹ Ibid., S. 25/26.

⁹⁰ Ibid., S. 28.

⁹¹ Ibid., S. 28/29.

Piñeiro holt in seinen Ausführungen zum Thema der *saudade* noch weiter aus. Letztlich beschreibt er die ontologische Dimension des Begriffs, die Lourenço aber seiner Verwendung im Sinne des Dom Duarte abspricht.⁹² Interessant ist, dass Piñeiro die ontologische Dimension der *saudade* mit ihrer Rolle für die bzw. in der Lyrik verbindet:

Pero he ahí que esta experiencia de la intimidad radical del hombre es la nota distintiva de la espiritualidad galaico-portuguesa, experiencia que en nuestra lengua recibe el nombre de *Saudade*. De donde se sigue que la *saudade* no es un sencillo estado psicológico, como es, por ejemplo, la *morriña*, sino una vivencia originaria, de plena significación ontológica, pues en la *saudade* el hombre queda sumergido en sí mismo, aislado de todo contacto exterior, desnudo de toda comunicación mundana; queda en estado de pureza ontológica. [...] Sentir esta soledad ontológica es sentir *saudade*. La *saudade* es, pues, el sentimiento de la soledad ontológica del hombre. Este estado sentimental sólo se refleja o se transparenta en la poesía lírica, que es, por lo tanto, la voz de la intimidad humana, la manifestación más directa de su ser, la revelación del hombre. *Saudade* y *lirismo* son, pues, dos etapas de una misma cosa: la vivencia y la expresión de la intimidad del ser humano, de su soledad ontológica.⁹³

Die Erläuterungen Piñeiros helfen also auf der einen Seite, die *saudade* in ihrer ontologischen Bedeutung in die Nähe der Lyrik zu rücken, sind sie doch beide Ausdruck einer bestimmten Intimität des menschlichen Wesens. Piñeiro sieht die Lyrik als die Manifestation des Gefühls der *saudade*; nur durch sie kann die ontologische Einsamkeit des Menschen überwunden werden.

Auf der anderen Seite darf man nicht außer Acht lassen, dass sich Piñeiro im Grunde auf den Prozess des Schreibens von Lyrik bezieht, die *saudade* jedoch nicht als mögliches Motiv und/oder Konzept in Gedichten wahrnimmt.

Für den Kontext dieser Arbeit wird die Definition, bzw. die Umschreibung Dom Duartes zugrunde gelegt. Sie ist den hier untersuchten Gedichten zeitlich am nächsten und trägt nicht den Ballast der in den folgenden Jahrhunderten vorgenommenen Präzisierungen des Begriffs. Die tiefergehenden Auseinandersetzungen mit der *saudade* haben zwar dazu geführt haben, dass die *saudade* als spezielle Form der Melancholie geradezu als charakteristisches Merkmal der portugiesischen Literatur gehandelt wird, aber trotzdem bleibt sie im Grunde seit Dom Duartes Ausführungen kaum greif- oder klar definierbar.

⁹² Cf. Piñeiro, 1961, S. 29 ff.

⁹³ Ibid., S. 30.

Amor cortés – die höfische Liebe

Anders als bei dem Motiv bzw. dem Konzept der *saudade*, welches, zumindest soweit es sich auf die mittelalterliche Literatur bezieht, auf nur wenig Resonanz in der Forschung gestoßen ist, sind die Auseinandersetzungen mit der höfischen Liebe – dem *amor cortés* – nahezu unüberschaubar breit. Dies liegt insbesondere daran, dass sich dieses Konzept in den Literaturen unterschiedlicher Sprachen und Epochen findet und es deshalb eine enorme Anzahl textueller Belege gibt. Demzufolge gestaltet es sich recht schwierig, dieses Konzept klar und erschöpfend zu beschreiben. Um dennoch zu einer tragfähigen Definition des *amor cortés* zu gelangen, die als Ausgangspunkt für die später folgenden Gedichtanalysen genutzt werden kann, sind einige Eingrenzungen unumgänglich. Zunächst soll das Konzept nur auf seine Erscheinungsformen auf der Iberischen Halbinsel reduziert werden, obwohl es natürlich noch weitere (europäische) Literaturen gibt, in denen es eine wichtige Rolle spielt. Ebenfalls nur kurz resümiert werden soll an dieser Stelle die Frage nach den Ursprüngen der höfischen Liebe, denn diese ist bis heute nicht nur recht umstritten, sondern auch auf eine gewisse Art unlösbar, werden doch die Textzeugnisse immer seltener, je weiter man in der Zeit zurückgeht.⁹⁴ Schließlich ist es erforderlich, den zeitlichen Rahmen eng abzustecken, denn natürlich beschränkt sich die Präsenz des *amor cortés* nicht nur auf das ausgehende Mittelalter.

Warum eine Eingrenzung auf die Iberische Halbinsel notwendig und plausibel ist, kann leicht durch den Ansatz der vorliegenden Arbeit erklärt werden. Da explizit die galicisch-portugiesischen und kastilischen Autoren im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen und die inhaltliche Gestaltung der Gedichte im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Entwicklungen untersucht werden sollen, ist auch die Fokussierung auf die Iberische Halbinsel bei der Betrachtung des Konzepts des *amor cortés* plausibel. Im Gegensatz dazu gestaltet sich die Zusammenfassung der unterschiedlichen Theorien zu den Ursprüngen der höfischen Liebe aufgrund der Fülle des Materials eher schwierig.

Es ist der renommierte Literaturwissenschaftler Keith Whinnom, der in seinem im Jahre 1981 erschienenen *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos* eine umfassende

⁹⁴ Boase resümiert die unterschiedlichen Ursprungsthesen und gibt ihre Vertreter an. Da seine Darstellung bis heute die meistzitierte ist, soll sie als Grundlage der Ausführungen zu den Ursprüngen dienen.

Untersuchung der Lyrik dieser Zeit vornimmt. Seine Ausführungen haben in weiten Teilen heute noch Gültigkeit und gelten als Grundlage für viele Arbeiten im Bereich der spätmittelalterlichen Lyrik. Es ist wohl ihm zu verdanken, dass der *Cancionero General*, der über viele Jahre in der Forschung weitgehend auf Ablehnung gestoßen ist, eine Aufwertung erfuhr. In erster Linie plädiert Whinnom für eine differenziertere Betrachtungsweise der *cancioneros*, zieht nicht die Werke einzelner Dichter sondern vollständige Kompilationen wie den *Cancionero General* zur Analyse heran, um durch eine möglichst breite (statistische) Betrachtung Schlussfolgerungen ziehen zu können. Er grenzt sich damit explizit von jenen Ansätzen in der *cancionero*-Forschung ab, die insbesondere die Liebeslyrik als einfallslos verurteilen, meist, weil sie in ihrer zu dieser Zeit schon starren Form und der Wiederholung bestimmter Konzepte recht uniform erscheint. Menéndez Pidal und ebenso Menéndez Pelayo äußerten ihre Meinung zur höfischen Liebeslyrik deutlich, und es war letztlich ihr negatives Urteil, welches die Forschung im 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflusste. Whinnom wirft einen neuen Blick auf die höfische Lyrik in der Zeit der katholischen Könige, indem er verschiedene Aspekte genauer beleuchtet: den Idealismus der höfischen Liebe, das Problem der Sprache, das höfische Konzept und die Täuschung des Lesers in dieser Lyrik.

Den Grund für die weitgehende Vernachlässigung der Liebeslyrik in der Forschung sieht Whinnom vor allem darin, dass viele der Gedichte in den *cancioneros* aufgrund ihrer Doppeldeutigkeit und den in ihnen enthaltenen Wortspielen aus heutiger Sicht schwer zugänglich erscheinen. Ferner unterstreicht er zwei Punkte, welche eine Annäherung an die *poesía cancioneril* zusätzlich erschweren: Einerseits „es que estamos ante una poesía intelectual, o, si se quiere, „metafísica““⁹⁵, welche nicht ist, was sie zu sein vorgibt, denn nur eine Minderheit der Gedichte ist letztlich für die musikalische Repräsentation geschrieben. Andererseits sei eine eindeutige Interpretation kaum möglich, sodass beispielsweise

[...] las poesías menores de San Pedro [...] se han vuelto a imprimir en tiempos modernos media docena de veces sin el más mínimo intento por parte del autor de la edición de aclarar su sentido.⁹⁶

⁹⁵ Whinnom, 1981, S. 17.

⁹⁶ Ibid.

Von diesen Schwierigkeiten ausgehend, fokussiert Whinnom die wichtigsten Aspekte des Konzeptes des *amor cortés*, beginnend mit dem ihm zugrundeliegenden, bereits von A.A. Parker beschriebenen Idealismus:

Para Parker, es más bien el instinto religioso pervertido el que produce el amor cortés, amor que intenta deificar a la amada, amor que dicta una sumisión completa a otra voluntad, amor cuya expresión más típica es la del sufrimiento causado por el amor no correspondido y por el deseo de lo imposible, de fundirse y perderse en otro ser.⁹⁷

In der Liebeslyrik der Zeit der katholischen Könige werde Liebe mit Schmerz und Leid gleichgesetzt. Dies resultiere daraus, dass sich das meist männliche lyrische Ich an eine für es unerreichbare Frau wendet. Dabei sei die Frau oftmals verheiratet oder gehöre einem höheren Stand an als ihr Verehrer. Diese in Anlehnung an die Troubadourlyrik als *amor cortés* bezeichnete idealisierte höfische Liebe führe zu einem Paradoxon, welches die Liebeslyrik kennzeichne: Das Nicht-Sehen der Geliebten verursacht Schmerzen, jedoch führt auch das Sehen der Angebeteten zum Leiden des Liebenden. Hierfür gibt es eine Vielzahl textueller Belege, wie beispielsweise einige Verse des Vizconde de Altamira aus dem *Cancionero General* zeigen:

Con dos cuidados guerro
que me dan pena y suspiro:
el uno cuando no os ve,
el otro cuando vos miro. [...] ⁹⁸

Die Gleichsetzung von Liebe und Leiden ist Whinnom zufolge durch das medizinische Wissen des Mittelalters beeinflusst: in einigen Handbüchern seien Abhandlungen über die Liebe als Krankheit zu finden,⁹⁹ die sich in verschiedenen Symptomen äußert: „[...los hombres] pierden el sueño e el comer e el beber e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los

⁹⁷ Whinnom, 1981, S. 21.

⁹⁸ Castillo, Hernando del/ Joaquín González Cuenca (Ed.): *Cancionero General*, 5 Bde., Madrid: Castalia, 2005, Bd. II, S. 460.

⁹⁹ „El mal de amores era una aflicción del cerebro, relacionada con la manía y la melancolía. El enfermo ve a una mujer muy bella y a través de los ojos capta su imagen que se almacena en el cerebro, en la celda en que reside la virtud o fuerza imaginativa, donde se crea una imagen de la mujer. La imagen pasa a la celda central regida por la virtud racional, regidora de las funciones del cuerpo, donde es almacenada en la tercera postrimera celda, donde reside la memoria. El hombre se obsesiona con ella y se produce un mal funcionamiento de la virtud racional, que afecta a las funciones normales del cuerpo, con lo que aparecen los síntomas de la enfermedad [...]“ (Dutton/ Roncero López, 2004, S. 50)

ojos, e tienen piensamientos escondidos e fondos con suspiros llorosos [...]“¹⁰⁰ Die Leiden des Sprechers seien aber nur vordergründig ein Thema in der *poesía amorosa*. Dahinter stehe die Bemühung um die Definition der

[...] recta conducta del amante: hay que respetar a la mujer, hay que evitar cualquier escándalo que la pueda dañar, hay que obedecer a su voluntad, hay que demostrar una constancia inmutable. En efecto, el amor que se altera se revela como amor falso, pues el verdadero amor dura hasta la muerte.¹⁰¹

Gleichzeitig müsse berücksichtigt werden, dass die Autoren des Mittelalters „menos sensibles que nosotros al decoro en los asuntos religiosos“¹⁰² waren, was dazu führe, dass Begriffe, die heute eine eindeutige religiöse Konnotation tragen, im Mittelalter durchaus mehrdeutig sein konnten.¹⁰³ Zum Teil weist das Vokabular der *poesía cancioneril* eindeutige sexuelle Bezüge auf, sodass „[...] este amor tan ennobecedor, tan idealizado, con frecuencia expresado en términos aparentemente más apropiados a la religión, no es ni más ni menos que el amor sexual.“¹⁰⁴ Für das zeitgenössische Publikum indes stellten die Ambiguitäten keine Schwierigkeiten dar, wie Dutton/ Roncero López bestätigen:

El público al que iban destinadas [las composiciones] era perfectamente conocedor de las referencias y de las intenciones que pretendía comunicar el autor, pero ambas eran desconocidas para personas ajenas a este mundo.¹⁰⁵

Problematisch bleibt dennoch, dass Whinnom selbst keine Belege aus den *cancioneros* der Zeit der Katholischen Könige liefern kann, beziehungsweise diese sexuellen Anzüglichkeiten nicht in den „klassischen“ Gedichten des *amor cortés* zu finden sind, sondern eher in den humoristischen Gedichten, wie auch Casas Rigall herausstellt:

Entre los hispanistas, Whinnom (1968 y 1981) ha sido el pionero en la aplicación de esta última teoría [la del erotismo y de las alusiones de tipo sexual en la poesía cancioneril] a la poesía cancioneril. La propuesta ha suscitado una fértil polémica entre los estudiosos de los cancioneros, por lo que se hace imprescindible su revisión; además, la tesis de Whinnom se halla íntimamente ligada a su comprensión del «conceptismo» cancioneril: metáforas, juegos

¹⁰⁰ Gordonio, Bernardo, John Cull/ Brian Dutton (Eds.): *Lilio de medicina*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, S. 108.

¹⁰¹ Whinnom, 1981, S. 24.

¹⁰² Ibid., S. 22.

¹⁰³ Ein Beispiel hierfür ist sicherlich, wie auch Keith Whinnom ausführt, der Begriff "fe", welcher heutzutage einen eindeutigen religiösen Bezug hat. "Pero desde siglos atrás era también una palabra polisémica, que tenía una pluralidad de significados perfectamente normales, para los que ahora empleamos distintos vocablos: 'fidelidad', 'lealtad', 'promesa', 'constancia.'" (Whinnom, 1981, S. 23).

¹⁰⁴ Whinnom, 1981, S. 25.

¹⁰⁵ Dutton/ Roncero López, 2004, S. 43.

de palabras, dobles sentidos, etc. Esconderían frecuentes referencias eróticas. Según Whinnom (1981: 21-46), vocablos como *servicio* o *muerte*, tan característicos de los cancioneros, cuentan con una acepción inocente y otra erótica (el coito, en este caso). Los poetas del tiempo de los Reyes Católicos –recordemos que Whinnom sólo estudia este período– aplicaron estos términos de manera deliberadamente ambigua. Precisamente por esta razón, Whinnom reconoce no haber encontrado en los cancioneros testimonios inequívocos de que servir, morir, etc. Tengan un sentido obsceno, por lo que, para sostener sus tesis, se ve obligado a recurrir a textos por lo general un tanto anacrónicos y de carácter paródico.¹⁰⁶

Die angenommenen Ambiguitäten in der Liebeslyrik sind somit keinesfalls so deutlich, wie sie nach den Ausführungen Whinnoms erscheinen.

Ebenso umstritten ist die Frage nach den Ursprüngen des *amor cortés*. Da die unterschiedlichen Ansichten hier weit auseinander gehen, sollen nun kurz die wichtigsten genannt werden, ohne dass das Problem tatsächlich an dieser Stelle gelöst werden könnte oder müsste.¹⁰⁷ Grundlage der Betrachtungen ist das im Jahre 1977 erschienene *The Origin and Meaning of Courtly Love* von Roger Boase, in dem in knappen Sätzen die bis dahin vorherrschenden Theorien resümiert werden, und das Ana Rodado Ruiz als Basis für ihr im Jahre 2000 veröffentlichtes Buch «*Tristura conmigo va*»: *fundamentos del amor cortés* wählt. Zunächst geht Boase auf die hispano-arabische These ein, die besagt, dass die höfische Liebe von der von der arabisch dominierten Iberischen Halbinsel nach Südfrankreich „importiert“ und dort in die Lyrik eingeflochten wurde, bevor sie letztlich wieder, unter anderem durch die Troubadoure, auf die Iberische Halbinsel zurück gelangte. Weitere Thesen sehen einen ritterlich-matriarchalischen Ursprung,¹⁰⁸ vermuten die Wurzeln der höfischen Liebe im Neuplatonismus,¹⁰⁹ in der albigensischen Häresie,¹¹⁰ in religiösen

¹⁰⁶ Casas Rigall, 1995, S. 29.

¹⁰⁷ Zu diesem Punkt gibt es eine Vielzahl von Forschungen und Lösungsansätzen, die aber letztlich nicht für die vorliegende Arbeit relevant erscheinen; denn es soll hier nicht darum gehen, wo konkret die Ursprünge bestimmter Konzepte liegen, sondern vielmehr, wie diese literarisch zu unterschiedlichen Zeiten aufgefasst und umgesetzt wurden.

¹⁰⁸ “Courtly Love was the product of the interaction of Christianity and a primitive Germanic/ Celtic/ Pictish matriarchy, which ensured the survival of pre-Christian sexual *mores* and a veneration for women amongst the European aristocracy.” (Boase, 1977, S. 75).

¹⁰⁹ “Courtly Love was fostered by Neoplatonism, which conceived of the soul as a substance, divine in origin, yearning to be liberated from the prison of created matter in order to ascend to the First Principle, the source of beauty and goodness.” (Boase, 1977, S. 81).

¹¹⁰ “Courtly Love grew out of the Cathar or Albigensian heresy, either as an actual vehicle for Catharist doctrines or as an indirect expression of Cathar sentiments.” (Boase, 1977, S. 77).

Mythen,¹¹¹ in europäischen Volks- oder traditionellen Tanzliedern,¹¹² oder einfach im Feudalsystem des 12. Jahrhunderts.¹¹³ Weitgehend durchgesetzt scheint sich in den letzten Jahren die These des arabischen Ursprungs zu haben, die über Jahrhunderte hinweg beinahe geleugnet, zumindest aber nicht als ernsthaft betrachtet wurde. Dies mag daran liegen, dass die arabische Herrschaft auf der Iberischen Halbinsel in der Historiographie oft vernachlässigt, beziehungsweise der *reconquista* durch die christlichen Königreiche eine größere Bedeutung beigemessen wurde. Dies funktionierte letztlich bis in die Franco-Zeit hinein, in der die Mythenbildung um die Erschaffung der spanischen Nation, die „Vertreibung“ der Mauren durch den Cid – so unwahr diese auch sein mag – bis zu einer Art Gründungsmythos hochstilisiert worden ist.

Worin besteht nun aber genau die Besonderheit der höfischen Liebe? Was macht diese aus? Das zugrundeliegende Konzept des *amor cortés* besteht darin, dass ein sozial niedrig gestellter Liebender eine ihm sozial übergeordnete Dame verehrt, ihr Liebesbeweise (*servicio*) liefert und von ihr eine Entschädigung (*galardón*) erwartet.

Ana Rodado Ruiz fasst das Konzept unter Rückgriff auf die Forschungen Le Gentils folgendermaßen zusammen:

Los rasgos generales del nuevo amor cortesano son los siguientes [...]: superioridad moral de la dama, sufrimiento del amante que llega a padecer un auténtico martirio por amor, exigencia de discreción (secreto amoroso), y ennoblecimiento del perfecto amador a causa de su pasión.¹¹⁴

Der Liebende besingt oftmals die Schönheit der Dame oder aber seinen eigenen Schmerz, den er zwangsläufig erleiden muss, weil seinem Begehren im feudale-vasallischen System niemals entsprochen werden kann. Diese Verehrung steigert sich letztlich bis ins religiöse, was wiederum eine Besonderheit der spanischen Liebeslyrik ausmacht: „[...] un concepto

¹¹¹ “The mysticism of St Bernard and the cult of the Virgin Mary influenced the ideas and sentiments of troubadour poetry, and contributed to the birth of Courtly Love.” (Boase, 1977, S. 83).

¹¹² “Courtly Love evolved out of the folk traditions and ritual dance songs of Europe, particularly those associated with the rites of spring, or it was an actual survival of the pagan cult of Cybele or Maia, the Great Mother of the Gods.” (Boase, 1977, S. 86).

¹¹³ “Courtly Love may be explained by certain sociological factors operating within the feudal environment of twelfth-century Europe. Chief of which was the rapid promotion of new men into the ranks of the nobility.” (Boase, 1977, S. 89).

¹¹⁴ Rodado Ruiz, Ana M.: «*Tristura conmigo va*»: fundamentos de amor cortés, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2000, S. 47.

importante en la lírica amorosa cancioneril es el de la religión de amor [...].“¹¹⁵ Aus dieser Grundsituation können unterschiedliche Interpretationsansätze entstehen: Zum einen können diese Liebesgedichte ganz einfach einen Verliebten präsentieren, der die Ausübung seiner Gefühle zwar anstrebt, aber nicht erreicht. Nimmt man die oben bereits erläuterten möglichen Ambiguitäten im Vokabular des *amor cortés* hinzu, dann können auf der anderen Seite Begriffe wie *servicio* oder *galardón* auch als sexuelle Dienste aufgefasst werden, die der Verehrer anbietet oder von der Dame erhofft. Ob und wie diese Auslegungsmöglichkeiten in den Gedichten der *cancioneros* zu erkennen sind, soll in den Kapiteln zu den einzelnen Autoren der *cancionero*-Literatur genauer betrachtet werden.

¹¹⁵ Dutton/ Roncero López, 2004, S. 61.

II. *Cancionero de Baena*

II. 1. Forschungsstand

Der *Cancionero de Baena* kann, wie im einleitenden Kapitel schon beschrieben, als die erste höfische Lyriksammlung in vorwiegend kastilischer Sprache angesehen werden und nimmt damit eine Sonderposition in der Geschichte der spanischen Liederbücher ein. Deshalb wird an dieser Stelle zunächst ein detaillierter Überblick über diese Sammlung erfolgen, der sich insbesondere auf die Fragen der Manuskriptlage, der Autorschaft und des Entstehungszeitraums konzentriert.

II.1.1. Manuskriptlage

Nach seiner Kompilation in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde der *Cancionero de Baena* erstmalig 1851 von Antonio de Ochoa und Pedro José Pidal in Madrid in einer gedruckten Fassung publiziert.¹¹⁶ Dieser Edition folgten bis heute fünf weitere in den Jahren 1860, 1926, 1949, 1966 und 1993.¹¹⁷ Die momentan aktuellste Ausgabe von Brian Dutton und Joaquín González Cuenca unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den ihr vorausgegangenen: in dem ihr zugrunde liegenden Textkorpus. Die Basis der ersten fünf Ausgaben ist das einzige erhaltene Manuskript des *Cancionero de Baena*, welches sich heute in der *Bibliothèque Nationale de France* in Paris befindet. In Übereinstimmung mit der Katalogisierung der spanischen mittelalterlichen Manuskripte durch Brian Dutton soll dies im Folgenden mit PN1 bezeichnet werden.¹¹⁸ Die fünf Herausgeber gingen bei der Erstellung ihrer Editionen davon aus, dass es sich bei PN1 um das Originalmanuskript handelt, welches Juan Alfonso de Baena dem König Juan II. übergeben hat. Diese Annahme erscheint jedoch hinfällig, wenn man die neueren Forschungen auf diesem Gebiet in die Betrachtungen zur Manuskriptlage mit einbezieht. Insbesondere die Arbeiten von Barclay

¹¹⁶ Baena, Juan Alfonso de/ Ochoa, Eugenio de, Pidal, Pedro José: *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios*. Madrid, Rivadeneyra, 1851.

¹¹⁷ Zur Kurzübersicht über die verschiedenen modernen Editionen siehe auch: Dutton, Brian/ González Cuenca, Joaquín: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid, Visor Libros, 1993, S. XXXII-XXXIII.

¹¹⁸ Cf. Dutton, Brian: *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

Tittmann¹¹⁹ und Alberto Blecua¹²⁰ belegen, dass PN1 eine Kopie des Kodexes von Baena sein muss. Tittmann – und mit ihm Blecua – argumentiert, dass das Papier, auf dem PN1 niedergeschrieben worden ist, erst in den Jahren 1461-1462 im italienischen Pistoia hergestellt worden sei und PN1 somit erst nach 1462 entstanden sein könne. Demnach würde es sich um eine Kopie handeln, welche Tittmann auf das Jahr 1465 datiert.¹²¹ Im 15. Jahrhundert ist es nicht ungewöhnlich, dass am spanischen Königshof mit italienischem Papier gearbeitet wird, wie auch Baena selbst in einer seiner Dichtungen belegt.¹²² In einer Erwiderung auf ein Gedicht von Alfonso Álvarez de Villasandino (Nummer 180 in der Ausgabe von Dutton/González Cuenca) schreibt Baena – vermutlich über sich selbst:

[...] El muy sutil escrivano
 que trabaja noche e día
 con su linda escrivanía,
 en **papel liso toscano**,
 por picarvos el tolano
 en la su rica escritura
 de letra tajante e pura,
 bien escrita con su mano,
 non por çierto de villano. [...]¹²³

Ferner scheint das Faktum, dass die *Tabla*, die Baena seiner Sammlung voranstellte, und die tatsächliche Reihenfolge der Gedichte in der Pariser Anthologie nicht übereinstimmen, ein Beleg dafür, dass eine Neuordnung der einzelnen *cuadernos* stattfand. Baena selbst hat sich wohl an die in der *Tabla* vorgegebene Reihenfolge gehalten, denn diese sollte explizit als Orientierungshilfe dienen: Esta tabla es de las dezidores que están en este libro, la qual se puso aquí al comienzo d'él por qu'el dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren fallen por ella más aína las cantigas o dezires que le agradare leer."¹²⁴

¹¹⁹ Tittmann, Barclay: "A Contribution to the Study of the 'Cancionero de Baena' Manuscript", in: *Aquila I*, 1968, S. 190-203.

¹²⁰ Blecua, Alberto: "La transmisión textual del Cancionero de Baena", in: Jesús L Serrano Reyes und Juan Fernández Jiménez (Eds.): *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, Baena/Córdoba, Ayuntamiento, 2001, S. 52-84.

¹²¹ "[...] it may well be that the copy was not made until the 1460's, although not a great deal later, in view of the style of the handwriting.[...] On the whole we would be incline to give the date of the manuscript as c. 1465." (Tittmann, 1968, S. 196). Ihm folgen auch Dutton/ González Cuenca in der Einleitung zu ihrer Edition (S. XIX).

¹²² Cf. auch: Tittmann, 1968, S. 191.

¹²³ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 204. [Hervorhebungen von CB]

¹²⁴ *Ibid.*, S. 9.

Die Veränderung der Anordnung der *cuadernos* in PN1 kann somit unterschiedlichen Ursachen geschuldet sein. Zum einen könnten die einzelnen Teile des Originalmanuskriptes schon vor oder sogar während der Abschrift auseinandergeheftet worden sein, so dass die den Kopisten vorliegende Fassung 'fehlerhaft' war und somit das Aneinanderheften der einzelnen *cuadernos* auch in der Kopie nicht in der 'richtigen' Reihenfolge stattfand. Eine andere Option wäre, dass PN1 nur die Abschrift einer Kopie war, die eventuell nicht als Ganzes den Kopisten vorgelegen hat. Da in dieser Zeit auch oft nur Teile von Werken kopiert wurden, wäre diese Möglichkeit nicht auszuschließen, darf man doch nicht vergessen, dass die Anfertigung von Abschriften vor Einführung des Buchdrucks ein teures Unterfangen war.

Tittmann vertritt die These, dass die veränderte Reihenfolge im Pariser Manuskript dadurch entstanden sei, dass das Original losgeheftet und die ursprüngliche Anordnung der *cuadernos* für die Abschrift nicht wiederhergestellt worden sei. Er belegt dies mit der Analyse der Anordnung der Autoren im Manuskript von Paris. Dabei stellt er heraus, dass es einen klaren Bruch in der Schrift zwischen den Folios 84-85 und 156-157 gibt, demnach die Folios 1-84 und 157-180 von der gleichen Person geschrieben wurden und ursprünglich direkt aufeinander folgten.¹²⁵ Demgegenüber ist Blecua der Ansicht, dass schon PN1 eine mangelhafte Kopie zugrunde lag und die fehlenden Folios sowie die Auslassungen oder unvollständige Wiedergabe einiger Gedichte der Transmission des *Cancionero* bis zu Erstellung des PN1 geschuldet sind.¹²⁶ Blecua weist weiterhin nach, dass insgesamt fünf Kopisten an der Erstellung der 16 *cuadernos* des PN1 beteiligt waren. Neben der fehlerhaften Anordnung der *cuadernos* gibt es weitere Anhaltspunkte in PN1, die die Meinung stützen, dass es sich hierbei um eine Kopie handelt: die Nummerierung der Seiten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Juan Alfonso de Baena die Seiten in den damals für höfische Manuskripte obligaten römischen Zahlen nummeriert hat.¹²⁷ PN1 jedoch ist mit arabischen Ziffern versehen. Darüber hinaus sind die beiden Folios 154 und 155 Duplikate der Folios 130 und 131¹²⁸, eine Unregelmäßigkeit, die Baena nicht unterlaufen wäre. In

¹²⁵ Tittmann, 1968, S. 198.

¹²⁶ Cf. Blecua, 2001, S. 231.

¹²⁷ Diese Praxis zieht sich im Grunde durch die gesamte *cancionero*-Tradition, denn auch der *Cancionero General* weist als letzter in der spätmittelalterlichen kastilischen Tradition stehende *cancionero* eine römische Nummerierung auf.

¹²⁸ Tittmann, 1968, S. 193.

Anbetracht all dieser Details – wobei das gewichtigste Argument wohl die späte Produktion des Papiers, auf dem PN1 niedergeschrieben ist, darstellt – ist es unmöglich, PN1 als Originalmanuskript anzusehen. Vielmehr kann zusammenfassend festgehalten werden, dass es sich um eine Kopie handelt, die auf toskanischem Papier nach dem Jahr 1461 niedergeschrieben wurde und an der fünf Kopisten mitarbeiteten, die aber höchstwahrscheinlich nicht das Originalmanuskript von Baena vorliegen hatten, sondern bereits mit (teilweise fehlerhaften) Abschriften arbeiteten.

Wie nun aber gelangte die Kopie des Manuskriptes nach Paris? Den Ausführungen Antonio Rodríguez-Moñinos¹²⁹ zufolge, befand sich das Manuskript zweifelsohne im Jahre 1786¹³⁰ in der *Biblioteca de El Escorial*, wohin es zusammen mit den Manuskripten der Königin Isabel aus dem *Alcázar de Segovia* überstellt worden war. Dort tauchte es im Jahre 1503 in der Bestandsliste, dem *Libro de las cosas que están en el tesoro de los alcázares de Segovia* auf:

78-C.– ... de marca mayor de pergamino, de mano en romançe, que es de *Coplas* de Alonso Alvarez de Villa Sendino e otros, que tiene las coberturas de cuero colorado. [...]

Seguramente es el *Cancionero* del converso Juan Alfonso de Baena.

79-C.– ... de pliego entero, de mano en papel. A *Coplas*, de romançe que se dize Tratado de Alonso de Vaena; las coberturas de cuero negro.

Probablemente, otro ejemplar del *Cancionero*.¹³¹

Wie auch Tittmann mutmaßt, hatte Isabel das Manuskript wohl entweder direkt von ihrem Vater Juan II. oder von ihrem Bruder Enrique IV. geerbt, der ihr unmittelbarer Vorgänger auf dem kastilischen Thron war.¹³² Rodríguez-Moñino nimmt an, dass es nach dem Tod der Katholischen Königin zunächst in die *Capilla Real* von Granada gebracht wurde und von dort seinen Weg in den Escorial antrat.¹³³ Das exakte Datum des Erwerbs des Manuskripts

¹²⁹ Rodríguez Moñino, Antonio: "Sobre el Cancionero de Baena: dos notas bibliográficas", in: *Hispanic Review* 27, No. 2, 1959, S. 139-149.

Rodríguez Moñino sah zwar auch das Pariser Manuskript als das Original an, jedoch spielt dies für die hier nachvollzogenen Betrachtungen keine Rolle wie im Folgenden noch herausgestellt werden soll.

¹³⁰ Zumindest kann für das Jahr 1781 dies mit Sicherheit festgehalten werden, denn José Rodríguez de Castro beschreibt in seinem zweibändigen Werk ein Manuskript auf Papier geschrieben, welches der Feder des Juan Alfonso de Baena entspringen soll. (Rodríguez de Castro, José: *Biblioteca española. Tomo primero, que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, 2. Bde., Bd. 1, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1781, S. 265f.).

¹³¹ Cf. Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: [s.n.], 1950, S. 49.

¹³² Tittmann, 1968, S. 194.

¹³³ Rodríguez Moñino, 1959, S. 139.

durch den Escorial kann nur geschätzt werden. Tittmann grenzt den Zeitraum auf die Jahre zwischen 1576 und 1612 ein;¹³⁴ Blecua spezifiziert das Eintrittsdatum: „La fecha de entrada del manuscrito en El Escorial no es desconocida. Quizá sea la de 1591, año en que se trasladaron los libros de la reina Isabel a El Escorial.“¹³⁵ Fast zwei Jahrhunderte lang blieb das Manuskript in der Bibliothek, überstand somit auch den Brand des Escorial im Jahre 1671, bei dem gerade der Manuskriptbestand einen beachtlichen Schaden erlitt.¹³⁶ 1786 befand es sich noch in dem Kloster und gelangte dann "á manos de una comisión literaria que entendía en continuar la colección de poetas líricos anteriores al siglo XV que publicó don Tomás Antonio Sánchez."¹³⁷ Diese Kommission¹³⁸, die im Auftrag der *Academia de la Historia* und der *Academia Española* arbeitete, trat im Hause des Orientalisten José Antonio Conde (1766-1820) zusammen und bewahrte die Manuskripte auch dort auf. In den Wirren des Unabhängigkeitskriegs gegen die französische Besatzung sollte das Manuskript des *Cancionero de Baena* dann an die *Biblioteca Real* überstellt werden, was aber wohl nicht geschah.¹³⁹ Als Conde 1820 starb, wurde das Manuskript zusammen mit weiteren Codices

¹³⁴ Diese Eckdaten entnimmt Tittmann der Auseinandersetzung mit verschiedenen Inventarlisten des Escorial. Auf der ersten offiziellen Inventarliste aus dem Jahre 1576 ist es noch nicht enthalten; das Manuskript taucht dann aber auf einer undatierten Liste des Bibliothekars Lucas de Alaejos auf, der diese entweder in seiner ersten Amtszeit zwischen 1600 und 1606 oder in der zweiten im Jahre 1612 erstellte. (Cf. Tittmann, 1968, S.199.)

¹³⁵ Blecua, Alberto: "«Perdióse un quaderno...»: Sobre los Cancioneros de Baena", in: *Anuario de estudios medievales* 9, 1974/79, S. 231.

¹³⁶ Leider konnte bislang nicht genau festgestellt werden, welche Manuskripte verbrannten. Den Ausführungen Gregorio de Andrés zufolge, weiß man heute nur, dass ca. 6000 der ungefähr 18000 Bücher verbrannten, darunter ein Großteil der rund 4000 arabischen Kodizes, die 1611 in das Kloster gekommen waren und die man noch versucht hat, vor den Flammen zu retten.

Andrés, Gregorio de: *El incendio del monasterio de El Escorial del año 1671: sus consecuencias en las artes y las letras*, Madrid, Ayuntamiento. Delegación de Educación, 1976.

¹³⁷ Ventura Traveset, José: *Villasandino y su labor poética según "El Cancionero de Baena"* [Texto impreso] : discurso leído en la... apertura del curso académico de 1906 á 1907 en la Universidad Literaria de Valencia, Valencia, Domenech, 1906, S. 13.

¹³⁸ Desweiteren waren Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) und Martín Fernández de Navarrete (1756-1844) Mitglieder dieser Kommission. Allerdings ist deren Tätigkeit nicht unumstritten. So mutmaßt Rodríguez-Moñino: "Pero la tradición de los comisionados para continuar la obra de Don Tomás Antonio Sánchez parece haber nacido sólo para justificar que se hallase el códice en poder de Don José Antonio Conde. Téngase presente que hasta 1824 nadie sabía una palabra de esto y solamente ha hecho fe lo estampado en el *Catalogue* de la subasta." (Rodríguez Moñino, 1959, S. 143).

¹³⁹ Tittmann spricht an dieser Stelle von einem "mysterious removal of the manuscript from the Escorial at the beginning of the nineteenth century" (Tittmann, 1968, S. 199), da bis heute nicht ganz klar ist, auf welchen Wegen genau das Manuskript dauerhaft zum Bestandteil der Sammlung Condes wurde und es sogar Vermutungen gibt, Conde habe das Manuskript aus dem Escorial

von seinen Erben nach London verkauft. Dort fand es zunächst Eingang in den *Catalogue of Rare, Curious, and Interesting Spanish Books, and few Miscellaneous Articles forming the Library of Don Antonio Conde*¹⁴⁰, in dem insgesamt 1365 Schriften der Sammlung Condes zugesprochen werden.¹⁴¹ Dann wurde es versteigert und gelangte in die Hände des Londoner Buchsammlers Richard Heber. Nach dessen Tod 1833 fand sich zunächst kein Käufer für das Manuskript. Schließlich erwarb es der Franzose Jacques-Joseph Téchener für die *Bibliothèque Nationale*, wo es im April 1836 in den Bestand aufgenommen wurde:

Tous ceux qui s'occupent de littérature espagnole, connaissent le fameux manuscrit du *Cancionero de Baena*, qui a figuré, en 1836, à la vente de la collection de Richard Heber à Londres, avec une indication qui prouvait que ce manuscrit avait été dérobé à la bibliothèque royale de l'*Escorial*. Ce volume qui (malgré cette provenance bien constatée) fut acheté au prix de 1,575 francs, à la vente Heber, par la bibliothèque royal de Paris, a été décrit par les plus grands bibliographes de l'Espagne, tels que Nic. Antonio Velasquez et Rodriguez de Castro.¹⁴²

Bis auf wenige Wochen, die Ochoa und Pidal es für die Erstellung ihrer Ausgabe (1851) zur Verfügung gestellt bekamen, hat das Manuskript die Pariser Bibliothek bis heute nicht verlassen.

Die Reise des PN1 wird auch in der aktuellen Debatte um den Verbleib des *Cancionero de Baena* von Dutton/González Cuenca in dieser Form nachvollzogen. Dennoch bleibt die

geschmuggelt. Siehe zu diesem Punkt auch die Diskussion um die Wege des Manuskripts bei: Baena/Juan Alfonso de: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Texto impreso. Ed. de José María Azáceta, Clásicos Hispánicos, Serie II: Ediciones Críticas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, S. LXXXV ff.

¹⁴⁰ s.A.: *Catalogue of rare, curious, and interesting Spanish books, and few miscellaneous articles forming the library of Don Antonio Conde*. London: W. Nicol, 1824. Dieser Katalog ist heute noch in der Biblioteca Nacional de España (Madrid) unter der Signatur R/12597 einzusehen.

¹⁴¹ Auch diese Zahl lehnt Rodríguez-Moñino ab und begründet dies damit, dass es eine gängige Praxis vieler Buchhändler gewesen sei, Ausländischen Autoren möglichst viele Schriften zuzuschreiben, damit die Auktionen für sie günstiger ausgehen. Die tatsächliche Zahl der Manuskripte die sich in legalem Besitz Condes befanden, beziffert Rodríguez-Moñino auf etwas über 100.

¹⁴² Jubinal, Achille: *Une lettre inédite de Maigne, accompagnée de quelques recherches à son sujet, précédée d'un avertissement e suivie de l'indication détaillée d'un grand nombre de soustractions et mutilations qu'a subies depuis un certain nombre d'années de Département de Manuscrits de la Bibliothèque National, Paris, Che Dèdron, 1850, S. 78.*

Frage offen, was mit dem Originalmanuskript von Baena geschehen ist. Tittmann¹⁴³ und Blecua gehen davon aus, dass es in der Bibliothek des Escorial zwei Manuskripte des *Cancionero de Baena* gegeben hat: eines, welches zur Vorlage für den *Cancionero del Marqués de la Romana* oder *Pequeño Cancionero* wurde und auch Gonzalo Argote de Molina (1549-1596) im Jahr 1582 vorgelegen hat, als er ein Gedicht von Francisco Imperial daraus zitierte. Dieser Kodex stimmt nicht mit dem überein, der sich heute in Paris befindet. Diese These untermauert Blecua zum einen mit einem Vergleich der Gedichte Villasandinos aus dem *Pequeño Cancionero* mit denen aus PN1, wobei deutliche Unterschiede zu erkennen sind. Zum anderen gibt es im *Libro de las cosas que están en el tesoro de los alcázares de Segovia* zwei Einträge, die sich auf Sammlungen von Baena beziehen: ein auf Pergament geschriebener Kodex, ein zweiter auf Papier. Dies deutet darauf hin, dass es zwei Manuskripte des *Cancionero de Baena* in Segovia gegeben hat. Somit könnten auch beide mit der königlichen Bibliothek zusammen in den Escorial überstellt worden sein. Nach Tittmann¹⁴⁴ spricht für diese These, dass der *Cancionero del Marqués de la Romana* (MR), der Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist, sich auf ein Manuskript bezieht, welches nicht mit dem uns heute erhaltenen übereinstimmt. In dieser Kompilation sind Gedichte von Pero González de Mendoza enthalten, die offensichtlich aus einem Manuskript des *Cancionero de Baena* übernommen worden seien – der Verfasser bezieht sich explizit auf den CB – die aber in PN1 nicht vollständig enthalten sind, da dort einige Folios fehlen. Darüber hinaus gibt der Verfasser des MR als Quelle für eine Dichtung von Juan Rodríguez de Padrón den Folio clxxix des *Cancionero* des Escorial an. Da PN1 aber in arabischen Ziffern nummeriert wurde, müsse der Kompilator ein anderes Manuskript als Vorlage benutzt haben: "What he *did* use was in all probability the original royal manuscript, presented to Juan II."¹⁴⁵ Es erscheint demnach plausibel, dass sowohl das Originalmanuskript als auch eine Kopie des *Cancionero de Baena* in den Escorial überstellt wurden. Über den Verbleib des Manuskripts auf Pergament, bei welchem es sich mit aller Wahrscheinlichkeit um das Originalmanuskript gehandelt hat, kann nur spekuliert werden. Blecua meint:

Es muy probable que este manuscrito se quemara en el incendio de 1671, pero no debe eliminarse la posibilidad de que fuera sustraído en fechas tempranas, sustracción no

¹⁴³ Tittmann, 1968, S. 200 ff.

¹⁴⁴ Cf. Tittmann, 1968, S. 200 ff.

¹⁴⁵ Tittmann, 1968, S. 201.

advertida por los bibliotecarios que identificarían su referencia con la del manuscrito conservado.¹⁴⁶

Tittmann hingegen geht davon aus, dass der Originalkodex schon deutlich früher, kurz nach seiner Aufnahme in den Bestand 'verschwand' oder gar ausgetauscht wurde, denn in den Bestandslisten des Escorial, die zwischen 1600 und 1612 erstellt wurden, gebe es keinerlei Hinweis auf ein zweites Manuskript, welches Ähnlichkeit mit der Baena-Anthologie hätte.

Da es sich bei PN1 also um eine Abschrift handelt, stellen Dutton/González Cuenca den Versuch an, sich bei ihrer Edition dem Archetypus des *cancionero* wieder anzunähern. Sie begründen deshalb ihre Textauswahl auf der *Tabla* Juan Alfonso de Baenas, in welcher er einige der wichtigeren Autoren und deren Werke untergliedert nach Genres aufzählte. In PN1 stimmen die *Tabla* und die tatsächliche Reihenfolge der Gedichte nicht überein – ein Fehler, der sicher nicht auf den Kompilator des Originals zurückgeht. Wahrscheinlicher ist, dass "el arquetipo del *Cancionero de Baena* se desencuadró y perdió algunos folios, entre ellos uno del prólogo."¹⁴⁷ Da Blecua¹⁴⁸ auch an anderen Stellen fehlende, oder falsch angeordnete Folios nachweist, kann daraus geschlossen werden, dass der Archetypus in der Reihenfolge angeordnet war, welche die *Tabla* vorgibt. An dieser Ordnung orientieren sich auch Dutton/González Cuenca und versprechen damit in ihrer Edition eine möglichst große Annäherung an das Manuskript von Baena.

Aufgrund dieser Nähe zum Original von Baena soll die Ausgabe von Dutton/González-Cuenca auch den Untersuchungen dieser Arbeit zugrunde liegen. Ferner werden auch die Vorworte der übrigen Ausgaben und die Unterschiede in den Gedichten – falls gegeben – bei der Bearbeitung der Texte berücksichtigt.

II.1.2. Autorschaft

Wer war nun aber Juan Alfonso de Baena? Der Kompilator des *Cancionero de Baena* bleibt auch den heutigen Philologen und Historikern eine weitgehend unbekante Person. Im Wesentlichen kann man sich bei Ausführungen zu Juan Alfonso de Baena auf die Forschungen einiger weniger Wissenschaftler berufen. Eine der am häufigsten geführten

¹⁴⁶ Blecua, 1974/79, S. 231.

¹⁴⁷ Ibid., S. 233.

¹⁴⁸ Ihm folgen in der Einleitung zu ihrer Edition auch Dutton und González Cuenca.

Diskussionen zur Person Juan Alfonso de Baenas betrifft die Frage, ob er Jude war oder nicht. Bei einem Blick in die erste moderne Edition des *Cancionero de Baena* von Pidal (1851) fällt ins Auge, dass er Juan Alfonso de Baena als Juden sah, wahrscheinlich ein Irrtum, der für viel Diskussionsstoff gesorgt hat.¹⁴⁹ Auslöser dafür war, dass Pidal im Prolog das Wort *judino* fälschlich als *judino* las und transkribierte: "[...] fiso é ordenó é conpuso é acopiló el judino Johan Alfon de Baena [...]"¹⁵⁰. Jedoch war Pidal nicht der erste, dem diese Ungenauigkeit unterlief; 1781 liest und transkribiert auch José Rodríguez de Castro "[...] el Judino Johan alfon de baena [...]"¹⁵¹ Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass es sich um ein *n*, nicht um ein *u* handelt.¹⁵² Carré Aldao hingegen weist nicht nur dies, sondern auch die Argumentation zurück, dass einige Anspielungen in den Gedichten des *Cancionero de Baena* auf eine jüdische Abstammung hinwiesen.¹⁵³ Für ihn war Baena eindeutig Christ, und alle Diskussionen um eine mögliche jüdische Herkunft oder ein Konvertitentum wären pure Spekulation. So drastisch weisen nicht alle Forscher die Möglichkeit zurück, dass Juan Alfonso de Baena ein Konvertit gewesen sein könnte. So zeigt Avalle-Arce¹⁵⁴, dass es auch im *Cancionero de Baena* verschiedene Anhaltspunkte gibt, die als Hinweise auf eine mögliche

¹⁴⁹ Cf. Avalle Arce, Juan Bautista: "Sobre Juan Alfonso de Baena", in: *Revista de Filología Hispánica* VIII, 1946, S. 141-147.

¹⁵⁰ Baena, Juan Alfonso de: *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Ed. de Eugenio de Ochoa und Pedro José Pidal, Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1851, S. 3.

¹⁵¹ Rodríguez de Castro, 1781, S. 267.

¹⁵² Ausführlich legt Eugenio Carré Aldao diese Fehlinterpretation dar. Cf. Carré Aldao, Eugenio, *Influencias de la literatura gallega en la castellana: Estudios críticos y bibliográficos*, Madrid, Francisco Beltrán, 1915, S. 255-259.

¹⁵³ Das wohl bekannteste und immer wieder zitierte Beispiel hierfür ist wohl das Gedicht von Ferrant Manuel de Lando, welches sich an Juan Alfonso de Baena wendet:

Al noble, esmerado, ardit é constante
bañado de agua de ssanto bautismo
al sabio profundo que por sylogismo
penetra los çentros del círculo estante.

Carré Aldao meint dazu: "[...] y que lo del *agua del bautismo*, empleado como argumento Aquiles, lo mismo, y aun con más razón, puede aplicarse a un cristiano de nacimiento que a un converso." (Carré Aldao, 1915, S. 260).

¹⁵⁴ Avalle Arce, 1946, S. 143 ff.

Diese Ausführungen beziehen sich v.a. auf bestimmte Speisen, wie die Aubergine oder die *adefina* (eine Art Eintopf). Zwar werden, den Ausführungen Avalle Arces folgend, die Aubergine oft mit Moriskanen und die *adefina* mit Juden in Verbindung gebracht, aber beide können als Universalgerichte der Zeit gesehen werden und belegen damit keine religiöse Ausrichtung. Avalle Arce geht noch einen Schritt weiter und belegt unter Zuhilfenahme einiger Verse aus dem *Libro de buen amor* (Copla 781), dass die *adefina* in einer früheren Epoche schon unabhängig von Religionszugehörigkeit oder Region bekannt und beliebt war.

jüdische Abstammung Baenas dienen könnten, diese letztlich jedoch nicht belegen. Azáceta greift in seiner Einleitung zum *Cancionero de Baena* die weit verbreitete Meinung auf, dass Baena zum Christentum übergetreten sei: "Como ya hemos indicado, abjuró del judaísmo haciéndose cristiano [...]"¹⁵⁵. Diese Meinung vertrat auch schon mehr als einhundert Jahre zuvor Leopoldo Augusto de Cueto.¹⁵⁶ Josep M. Solà-Solé¹⁵⁷ rekapituliert die Diskussion um Baenas Herkunft noch einmal und fasst zusammen: "se ha creado el consenso entre los críticos de considerar a nuestro poeta, si no como judío, sí por los menos como converso"¹⁵⁸. Und diese Meinung ist bis heute in der Forschungsliteratur vorherrschend, obwohl weder für die eine, noch für die andere These (neue) Beweise erbracht worden sind.

Bleibt nun die Frage, was tatsächlich über Juan Alfonso de Baena bekannt ist. Unbestritten ist, dass er, wie auch sein Name verrät, aus Baena kam – rund 60 km südöstlich von Córdoba gelegen und zu dieser Zeit nah an der Grenze zum letzten maurischen Königreich Granada – und Schreiber am Hofe Juan II. war. Dies bestätigt Baena auch in seiner Widmung: "Johan Alfonso de Baena, escrivano y servidor del muy alto y muy noble Rey de Castilla, don Juan, nuestro señor"¹⁵⁹. Baena fungierte aber nicht nur als Kompilator der Anthologie, sondern ist auch als Poet mit zahlreichen Gedichten¹⁶⁰ in ihr vertreten. Offensichtlich hatte er einen Bruder – oder nahen Verwandten, wie Dutton/González Cuenca ausführen¹⁶¹ – namens Francisco, welcher in Diensten des Adligen Diego de Ribera stand und der ebenfalls Gedichte verfasst hat, von denen eines, die Nummer 105¹⁶², in den

¹⁵⁵ Azáceta, 1966, S. VII.

¹⁵⁶ Cueto, Leopoldo Augusto, "Le Cancionero de Baena", in: *Revue des deux mondes*, abril-juin (Nouv. Période, 2e sér./ T.2, 1853, S. 726-765.

¹⁵⁷ Solà-Solé, Josep M.: "De nuevo sobre el judaísmo de Juan Alfonso de Baena", in: *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y la literatura españolas*, Barcelona, Puvill, 1983, S. 207-223.

Er bezieht sich in seinen Ausführungen besonders auf Avallé-Arce, (1946) und die Einleitung der Edition des *Cancionero de Baena* von Azáceta (1966).

¹⁵⁸ Solà-Solé, 1983, S. 208f.

¹⁵⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1f.

¹⁶⁰ Azáceta zählt an dieser Stelle 81 Gedichte auf, die von Juan Alfonso de Baena verfasst wurden. (Azáceta, 1966, S.VIII, FN 19).

¹⁶¹ "Francisco de Baena parece ser hermano o pariente de Juan Alfonso de Baena" (Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 132, FN).

¹⁶² "Este dezir de respuesta fizo e ordenó por la dicha dueña Francisco de Baena, escrivano des Adelantado Diego de Ribera [...]" (Dutton/ González Cuenca, 1993, S.132). Azáceta allerdings geht davon aus, dass es sich bei Francisco um den Bruder von Juan Alfonso handelt und dass beide zum Christentum konvertiert sind (Azáceta, 1966, S.VII).

Cancionero de Baena aufgenommen wurde. Außerdem kann man Baenas Lebensdaten eingrenzen. José Manrique López¹⁶³ nennt 1406 als das Geburtsjahr Baenas und 1454 als sein Todesjahr. Beide Jahresangaben geben allerdings Anlass zur Spekulation. 1406 ist nicht das Geburtsjahr Baenas, sondern das Jahr, aus dem seine erstes datierbares Gedicht stammt. Es handelt sich hierbei um eine Elegie zum Tode Enrique III.¹⁶⁴, der am 25. Dezember 1406 starb, als dessen Sohn Juan, dem Baena später als Hofschreiber diente, noch nicht einmal das zweite Lebensjahr vollendet hatte¹⁶⁵. Zusätzlich weist Manuel Nieto Cumplido¹⁶⁶ anhand einiger Dokumente noch verschiedene Stationen im Leben des Baena nach. Demnach belege ein Zahlbrief Juan II. aus dem Jahre 1420, dass Juan Alfonso de Baena bereits 1408 als Schreiber tätig gewesen ist:

A Johan Alfonso de Baena, mi escriuano, en cuenta de ocho mill marauedís que ouo de auer por arredadores de la mesa de las alcaualas de los mis regnos, en cuenta de los seysçientos mill marauedís que los dichos arrendadores ouieron de auer, por se encargar de la dicha mesa este dicho año, segund que lo mostró por recabdo çierto ante los mis contadores mayores, dos mill marauedís.¹⁶⁷

Ein zweites Dokument aus dem Jahr 1416 nennt den Namen seines Vaters – Pero López – und belege, dass Baena sich in diesem Jahr in Córdoba aufgehalten hat. In einem letzten Schriftstück, welches auf den 17. Dezember 1417 datiert ist, bestätigt Juan Alfonso dem Prior des Klosters San Jerónimo de Valparaíso bei Córdoba den Erhalt von drei Büchern Ramon Llulls. Dieses Dokument ist einzigartig, weil es von Baena persönlich verfasst

¹⁶³ Manrique López, José: *Cuatro conferencias*: Barcelona, 11 de enero de 1973, Barcelona [s.n.], 1973, S. 5: "[...] también sabemos de él, que tenía un hermano llamado Francisco, que era escribano de un tal Diego de Ribera, adelantado del Rey, así pues sólo sabemos que nació en Baena, en el año 1406, y murió en el 1454."

¹⁶⁴ Gedicht Nummer 37: "Este dezir fizo Johan Alfonso de Baena, componedor d'este libro, al finamiento del dicho señor Rey don Enrique en Toledo; el qual dezir e s muy dolorido, bien quebrantado e plañido, segunt lo requería el acto del negoçio, e otrosí va por arte común doblada, e los consonantes van muy bien guardados." (Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 56).

¹⁶⁵ Es handelt sich hierbei um das Gedicht mit der Nummer 37, die zwar in der Sektion mit den Werken Villasandinos steht, aber Juan Alfonso de Baena als Autor im Epigraph anführt. Diese Dichtung bildet ein Glied in einer Reihe von sechs aufeinander folgenden Arbeiten von verschiedenen Autoren, die alle den Tod Enrique III. zum Thema haben.

¹⁶⁶ Nieto Cumplido, Manuel: "Aportación histórica al Cancionero de Baena", in: *Historia, instituciones, documentos* 6, 1979, S. 197ff. und

Nieto Cumplido, Manuel: "Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: Nueva aportación histórica", in: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 52, 1982, S. 37ff.

¹⁶⁷ Nieto Cumplido, 1979, S. 216.

wurde und somit eine Schriftprobe des Kompilators bietet.¹⁶⁸ Wenige Jahre später greift Nieto Cumplido noch einmal die Frage nach dem Sterbedatum Juan Alfonso de Baenas auf¹⁶⁹ und zieht weitere Dokumente aus der Zeit heran, mit denen er den Tod Baenas auf ein Datum vor dem 27. September 1435 fixiert. An diesem Tag sind verschiedene Dokumente entstanden, in denen es um die Übertragung von Eigentum von Lope Ruiz de Cárdenas und María López de Luna – vermutlich die Schwiegereltern Juan Alfonso de Baenas – auf ihre Kinder Pero Ruiz de Cárdenas, García de Cárdenas, Elvira Fernández de Cárdenas und María López de Luna geht. Bei Elvira Fernández de Cardenas findet sich wiederholt der Zusatz „muger que fue de Juan Alfonso de Baena“¹⁷⁰. Aus dieser Formulierung schließt Nieto Cumplido, dass Baena zu diesem Zeitpunkt schon verstorben sein muss. Im gleichen Dokument taucht in Bezug auf Lope Ruiz de Cárdenas eine ähnliche Formulierung („jurado que fue“) auf, und hier scheint belegt, dass es sich um eine Vergangenheitsform handelt, denn das Amt des „Jurado“ wird in eben diesem Dokument dem Sohn Pero Ruiz de Cárdenas zugesprochen. Jedoch stellt sich die Frage, ob es sich hier überhaupt um Juan Alfonso de Baena, Kompilator des *cancionero* handelt, denn zum einen war Juan Alfonso zu dieser Zeit sicherlich kein seltener Name und zum Anderen belegt Nieto Cumplido selbst durch die Anführung eines weiteren Dokuments, dass der hier genannte Juan Alfonso de Baena wohl auch einen Sohn des gleichen Namens hatte. Somit könnte es sich auch um eine Tradition in der Namensgebung handeln und müsste nicht zwangsläufig bedeuten, dass der anscheinend verstorbene Juan Alfonso de Baena mit dem Kompilator der Sammlung identisch ist. Demzufolge bleiben Zweifel daran bestehen, dass Juan Alfonso de Baena – wenn es sich denn bei dem hier erwähnten tatsächlich um den Kompilator des *cancionero* handeln sollte – schon vor September 1435 starb. Der *Cancionero de Baena* bietet auf diese Frage auch keine klare Antwort; so gibt es Gedichte in der Anthologie, welche deutlich nach 1435 entstanden sind. Diese könnten jedoch auch nachträglich hinzugefügt worden sein, da es sich bei PN1 ja um eine Kopie handelt, die

¹⁶⁸ Nieto Cumplido zieht diese zum Beweis heran, dass die Ergänzungen, die sich im Manuskript des *Cancionero* finden, nicht von Baena selbst verfasst worden sein können, da die Handschriften nicht übereinstimmen. Offensichtlich ohne die Kenntnis des Artikels von Barclay Tittmann, schlussfolgert Nieto Cumplido daraus, dass das es sich bei dem Pariser Manuskript höchstwahrscheinlich um eine Kopie handelt.

¹⁶⁹ Nieto Cumplido, 1982, S. 40ff.

¹⁷⁰ Ibid., S. 50.

spätere Ergänzungen enthalten kann. Deshalb halten Dutton und González Cuenca daran fest, dass Baena vor dem 27. September 1435 gestorben ist.

Zusammenfassend festgehalten werden kann demnach, dass Baena in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts geboren wurde – Dutton/González Cuenca geben als Geburtsdatum ca. 1375¹⁷¹ an –, sich schon in jungen Jahren mit Lyrik beschäftigte und damit der gebildeten Schicht angehörte. Er war Schreiber am Hofe des Königs Juan II. und stand wohl lange Zeit in der Gunst des Königs. Nach Azáceta verlor er diese jedoch vermutlich im fortgeschrittenen Alter:

En algunos momentos de su vida, posiblemente cuando perdió el favor real, tal vez en edad avanzada, sufrió estrecheces económicas y graves penurias. Así lo demuestran una serie de composiciones en que pide ayuda desde Andalucía, en todos los tonos imaginables, a personas de alta alcurnia o influyentes en la Corte.¹⁷²

Juan Alfonso de Baena war verheiratet und Vater mindestens eines Sohnes. Im Übrigen kann man aus den zahlreichen Ortsnamen, die in seinen Dichtungen genannt werden, schließen, dass er das heutige Andalusien gut kannte.¹⁷³

II.1.3. Entstehungszeit des *Cancionero de Baena*

Ebenso umstritten wie die Details der Vita des Juan Alfonso de Baena ist das Datum der Zusammenstellung seiner Anthologie. Baena selbst hat dazu keinerlei Angaben gemacht, was dazu führt, dass die Vermutungen über den Zeitraum der Kompilation von 1426 bis 1454 reichen.¹⁷⁴ Genau festlegen kann man das Datum der Fertigstellung nicht, aber mit Hilfe einiger Belegstellen aus der Sammlung selbst kann der Zeitraum eingegrenzt werden. Bei dem Blick in die Dedikation fällt zunächst ins Auge, dass Baena den *Cancionero* nicht

¹⁷¹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S.XIII.

¹⁷² Azáceta, José: *El Códice de Baena y la Corte literaria de Juan II*, Madrid, Imp. Fareso, 1963, S. 9.

¹⁷³ Dies unterstreicht auch Manrique López, 1973, S.5: "Creo yo que era un buen andaluz, que amaba y conocía su patria chica, ya que en sus poesías encontramos los nombres de muchísimas localidades andaluzas, Marchena, Osuna, Baeza, Arjona, Trebujena, Mairena, etc. [...]".

¹⁷⁴ An dieser Diskussion haben sich besonders beteiligt (in der Reihenfolge des Erscheinens ihrer Studien): Eugenio de Ochoa (1851), Vorwort zu der ersten modernen Edition des *Cancionero de Baena*; Georg Ticknor (1851); Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar (1900); Henry Roseman Lang (1926), Vorwort zu seiner Edition des *Cancionero de Baena*; José María Azáceta (1966), Vorwort zu seiner Edition des *Cancionero de Baena*; Tittmann (1968) und schließlich Dutton und González Cuenca (1993).

nur Juan II., sondern auch dessen Frau, der Königin María, und dem Thronfolger Enrique widmet:

E assimismo se agradará la realeza e grand señoría de la muy alta e noble e muy esclareçida Reina de Castilla, doña María, nuestra señora, su muger, e dueñas e donzellas de su casa. E aun se agradará e folgará con este dicho libro el muy ilustrado e graçioso e muy generoso príncipe don Enrique.¹⁷⁵

Prinz Enrique wird 1425 geboren, Königin María stirbt 1445. Aus der heutigen Perspektive erscheint es zunächst unwahrscheinlich, dass die Widmung vor Ende der 1430er/Anfang der 1440er Jahre geschrieben worden ist, da die Art und Weise, in der Baena den Thronfolger beschreibt, nicht nach der Widmung der Anthologie an ein Kind klingt. Allerdings ist dies im 15. Jahrhundert zwar ungewöhnlich, jedoch nicht unmöglich, wie auch Tittmann bestätigt:

It seems unlikely that Baena would have included the Infante among those who would be pleased by the *Cancionero* were he still a young child, for it contains some extremely obscene compositions. On the other hand young men matured early in the Middle Ages; and it is also possible that the inclusion of the Infante's name was perfunctory.¹⁷⁶

Hingegen merken Dutton/González Cuenca zu Enrique an: "Futuro Enrique IV nacido en 1425. Este prólogo es claramente anterior a su noviazgo con Blanca de Navarra en 1437."¹⁷⁷ Wäre die Widmung nach diesem Datum geschrieben worden, hätte Baena vermutlich auch Blanca de Navarra mit aufgenommen. Demnach würde die These einer frühen Fertigstellung der Widmung unterstützt. Offensichtlich ist, dass die Königin Maria zum Zeitpunkt der Widmung noch lebte; demnach ist das späteste Datum für das Verfassen der Widmung vor Februar 1445. Dieser Argumentation folgen auch Azáceta, Amador de los Ríos, Ticknor¹⁷⁸ und Tittmann¹⁷⁹. Christina¹⁸⁰ wirft an dieser Stelle die Problematik auf, dass es einige Gedichte im *Cancionero* gibt, die sich eindeutig auf die Zeit nach dem Tod der Königin María datieren lassen. Als Beispiel nennt er das Gedicht Nummer 471 von Juan de

¹⁷⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 2.

¹⁷⁶ Tittmann, 1978, S.193.

¹⁷⁷ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 2, FN 15.

¹⁷⁸ Ticknor, George/ Pascal de Gayangos/ Enrique de Vedia: *Historia de la literatura española*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851, S. 459.

¹⁷⁹ Tittmann, 1978, S.193: "Keeping these facts in mind we may reasonably suppose that the *original* anthology was dedicated at the earliest during the 1430's and, of course, no later than February, 1445."

¹⁸⁰ Christina, John Louis: *The Psychology of Love in the Cancionero de Baena*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1971, S. 3.

Mena ("Estas coplas fizo Juan de Mena quando el señor Rey ovo triumpho e vitoria de las que contra él se pusieron en la Batalla de Olmedo, año de quarenta e çinco"¹⁸¹), in dem der Sieg Juans II. über die Rebellen in Olmedo gepriesen wird. Diese Schlacht fand erst am 19. Mai 1445 statt. Ebenso beschreibt das Gedicht 472 (ebenfalls von Juan de Mena verfasst) in seinem Epigraph, dass es sich auf Ereignisse aus dem Jahr 1449 bezieht:

Coplas fechas por Juan de Mena en el ayuntamiento qu'el señor Rey fizo en Valladolid estando el señor príncipe su fijo çerca de Peñafiel con algunos cavalleros de sus regnos en el año de mill e quatroçientos e quarenta e nueve años; fueron dadas a publicaçión las dichas coplas a veinte ocho de agosto año sobredicho.¹⁸²

Indes gibt es eine relativ einfache Lösung für dieses Problem, welche Azáceta, Amador de los Ríos und Lang vorschlagen: Diese Gedichte wurden hinzugefügt, nachdem die Widmung schon geschrieben war, denn nur weil die Kompilation an sich schon fertig war, bedeutete dies nicht, dass keine Veränderungen mehr vorgenommen wurden. Bei dieser Argumentation darf man nicht außer Acht lassen, dass die hier genannten Autoren davon ausgingen, PN1 sei das Originalmanuskript von Baena. Bei dem heutigen Forschungsstand und dem Wissen darum, dass es sich bei dem Pariser Kodex um eine Kopie handelt, stellt die nachträgliche Einfügung der Gedichte kein Problem mehr dar. Beide Gedichte sind in der gleichen Handschrift und auf dem gleichen Papier niedergeschrieben¹⁸³, von dem bekannt ist, dass es erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Spanien verwendet wurde. Diese Gedichte wurden demnach entweder erst nach der Zusammenstellung des Originals hinzugefügt – bei der Abschrift wurden sie dann als Teil der Anthologie mit integriert – oder sie wurden einfach bei der Erstellung der Kopie selbst ergänzt. Dass Anthologien der *cancionero*-Tradition nach der ersten Zusammenstellung noch verändert wurden, war eine durchaus gängige Praxis des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit.

Zur weiteren Eingrenzung des Entstehungsdatums der Kompilation können schließlich auch die Ausführungen von Manuel Nieto Cumplido¹⁸⁴ mit einbezogen werden, die auch Dutton und González Cuenca dazu veranlassen, die Fertigstellung der Sammlung auf 1430

¹⁸¹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 722.

¹⁸² Ibid., S. 723.

¹⁸³ „The paper is identical with the paper used in the rest of the manuscript; the ink has precisely the same quality as in the preceding folios; and the hand is unquestionably that of the scribe responsible for a substantial block of folios immediately before fol. 156.“ (Tittmann, 1978, S. 195)

¹⁸⁴ Nieto Cumplido, 1982 und Blecua, 2001.

bis 1435 zu datieren; denn wenn man davon ausgeht, dass der in den von Nieto Cumplido entdeckten Dokumenten genannte Juan Alfonso de Baena, der vor 1435 gestorben ist, der Kompilator des *cancionero* ist, muss dieser zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt sein. „Establecida la fecha de elaboración del cancionero en las proximidades de 1426-1430, quedan por precisar su composición y ordenación originales.“¹⁸⁵ Hierbei beziehen sie sich auf die Ausführungen von Nieto Cumplido und Blecua, der ebenfalls ein frühes Datum für die Fertigstellung konstatiert hat: [...] las fechas de las composiciones del *Cancionero* que no rebasan el año de 1425. Todo parece indicar que la antología se compuso poco tiempo después de esa fecha. El término *ca. 1430* puede servirnos por el momento.¹⁸⁶ Die Kompilation ist demnach ab ca. 1426 zusammengestellt worden; die Widmung und der Prolog können später entstanden sein. Zumindest für die Widmung ist dies wahrscheinlich, weil sie sich auf eine schon fertige Kompilation bezieht. In jedem Fall ist der *Cancionero de Baena* vor 1435 vollendet und auch dem König übergeben worden.¹⁸⁷

Allerdings stimmen der Kompilationszeitraum des *Cancionero de Baena* und die Entstehungszeit der in ihm enthaltenen Gedichte kaum miteinander überein. Dies ist aber insofern nicht weiter verwunderlich, als Juan Alfonso de Baena es zu seinem – im Prolog – erklärten Ziel macht, eine Anthologie zu erstellen, an der sich der König erfreuen könne:

El qual dicho libro, con la gracia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien, que es Dios Nuestro Señor, fizo e ordenó e compuso e acopiló el indino Johan Alfonso de Baena, escrivano e servidor del muy alto e noble Rey de Castilla, don Johan, nuestro señor, con muy grandes afanes e trabajos e con mucha diligencia e afectión e grand deseo de agradar e complazer e alegrar e servir a la su gran realeza e muy alta señoría.¹⁸⁸

Darum enthält der *Cancionero* nicht nur zeitgenössische Dichtungen, sondern auch die Werke älterer Poeten. Insgesamt umfasst der Entstehungszeitraum der Gedichte des *Cancionero* die Regierungszeiten von Enrique II. (*1333; König ab 1369; †1379); Juan I. (*1358; König ab 1379; †1390), Enrique III. (*1379; König ab 1390; †1406) und Juan II. (*1405; König ab 1419; †1454). Damit kann man den *Cancionero de Baena* als das erste Monument der

¹⁸⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. XX.

¹⁸⁶ Blecua, 1974/79, S. 242, Fn 21.

¹⁸⁷ Das Entstehungsdatum der Kompilation wird leider immer noch in vielen Literaturgeschichten falsch angegeben, was auch zu Verwirrungen in den Auseinandersetzungen der Forschungsliteratur mit dem *Cancionero de Baena* führt. So gibt beispielweise Neuschäfer als Kompilationsdatum 1445 an (Neuschäfer, Hans-Jörg: *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2001, S. 41.)

¹⁸⁸ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1f.

kastilischen Lyrik bezeichnen. Er ist für das Königreich Kastilien und León ein Zeugnis des Übergangs von einer galicisch-portugiesisch dominierten Lyrik in eine Poesie, die in der eigenen Sprache, dem Kastilischen, verfasst wird: "Hasta entonces los trovadores peninsulares se expresaban únicamente en galaico-portugués; esa lengua es aún la de los poetas más antiguos citados por Baena, pero el castellano la suplanta ya [...]"¹⁸⁹ Und eben dieses „Schwellenwerk“ soll im Folgenden genauer betrachtet werden. Hierbei wird es zunächst um den Aufbau des *Cancionero* und die Funktion der von Juan Alfonso de Baena verfassten paratextuellen Elemente gehen. Deren inhaltliche Analyse folgt zu einem späteren Zeitpunkt.

II.1.4. Zum Aufbau des *Cancionero de Baena*

II.1.4.1. Begriffseingrenzung Paratext

Da der Aufbau der Kompilation im Wesentlichen durch die verschiedenen, vom Kompilator verfassten, paratextuellen Elemente strukturiert wird, soll zunächst geklärt werden, was in diesem Zusammenhang „Paratext“ genau bedeuten soll, bzw. wie und an welchen Stellen sich die Funktion der mittelalterlichen Paratexte von der der heutigen unterscheidet. Daran anschließend soll auch genauer analysiert werden, welchen Stellenwert bzw. welche Funktion der Kompilator allgemein – und Juan Alfonso de Baena im Besonderen – in der und für die Anthologie einnimmt.

Obwohl es in neuerer Zeit eine Vielzahl von Auseinandersetzungen mit dem Begriff des Paratextes gibt – als bekanntester Vertreter einer detaillierten Ausdifferenzierung des Paratextes ist wohl Gérard Genette¹⁹⁰ zu nennen – soll im Folgenden von einer allgemein gehaltenen Definition ausgegangen werden, welche dann für den Kontext der *Cancioneros* spezifiziert wird. Bei den Paratexten handelt es sich zunächst um

[...] Kommentartexte zu einem eigentlichen Text, die hauptsächlich funktional definiert sind als lektüresteuernde Hilfselemente, die Informationen und Interpretationen liefern, gegebenenfalls auch eine Schmuckfunktion erfüllen, daneben aber auch zumindest materiell, z.B. im Layout, vom eigentlichen Text unterschieden sind.¹⁹¹

¹⁸⁹ Le Gentil, Pierre: "La Trayectoria de los Cancioneros", in: Allan Deyermond, (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Edad Media, Barcelona, Crítica, 1980, S. 310.

¹⁹⁰ Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

¹⁹¹ Nünning, Ansgar (Ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 3., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2004, S. 511.

Genette zählt eine ganze Reihe von Paratexten auf, bezieht sich in seinen Ausführungen jedoch zumeist auf moderne Texte und deren Editionen. Diesen zufolge können als paratextuelle Elemente genannt werden:

Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten [...] ¹⁹²

Einige dieser Textsorten sind auch in mittelalterlichen Manuskripten zu finden; so kann man beispielsweise schon die *glosas* als erste Textzeugnisse der spanischen Sprache den Paratexten zurechnen. Ebenso gibt es, insbesondere im Hinblick auf die *Cancioneros*, Titel, Zwischentitel, Widmungen, Vorworte, Einleitungen etc. Der Unterschied zwischen der mittelalterlichen und der modernen Verwendung und Funktion der Paratexte wird am deutlichsten, wenn man als Beispiel eine moderne Edition des *Cancionero de Baena* betrachtet.

Bei dem Blick auf die Ausgabe von Dutton/ González Cuenca fällt zunächst auf, dass es im Grunde drei Ebenen von Paratexten in modernen Editionen mittelalterlicher Texte gibt: Eine erste bildet der verlegerische Paratext, der sich auf die formale Gestaltung der neuzeitlichen Ausgaben konzentriert; die zweite Ebene ist der durch die Neuedition entstandene paratextuelle Rahmen, der zumeist aus einem Vorwort zum und Anmerkungen im eigentlichen Text besteht. Dieser könnte analog zu Genettes Terminologie als „editorischer Paratext“ bezeichnet werden. Die dritte Ebene bezieht sich ausschließlich auf die „Originalversion“ der Sammlung, die im Falle der *Cancioneros* zumeist aus einem Manuskript oder einem frühen Druck besteht; den paratextuellen Rahmen bilden hier Titel, Widmung, Vorwort, Anmerkungen zum Text, Zwischentitel etc. Hier könnte man den Terminus „kompilatorischer Paratext“ verwenden.¹⁹³ Und genau diese dritte Ebene bildet die Besonderheit der *Cancioneros*: diese beherbergen eine weitere Instanz, nämlich die des Kompilators, der den ursprünglichen paratextuellen Rahmen der Sammlungen verfasst hat. In seiner Funktion vereint er die Aufgabenbereiche moderner

¹⁹² Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 11.

¹⁹³ Diese Aufteilung in mehrere paratextuelle Ebenen gilt natürlich nicht nur für die *Cancioneros*; im Grunde wird bei jedem edierten Text, unabhängig von der Gattung, die Zwischenebene oder Instanz des Editorischen eingefügt.

Verleger und Editoren, denn er zeigt sich sowohl für die (formale) Gestaltung wie auch für die Zusammensetzung der Kompilationen verantwortlich.

Wie hängen diese unterschiedlichen Ebenen der modernen Editionen nun zusammen? Auf der verlegerischen Ebene werden Entscheidungen über das Format und Layout der modernen Edition getroffen; auf den in der Edition enthaltenen Text wirkt sie sich nicht aus. Bei dem editorischen Paratext, der vornehmlich aus einer Einleitung und erläuternden Kommentaren zum Text besteht, handelt es sich im Grunde um einen paratextuellen Apparat, der die Brücke zwischen dem mittelalterlichen und dem modernen Leser zu schlagen versucht. Die editorischen Paratexte können sich auf die „eigentlichen Texte“¹⁹⁴ auswirken; bei der Edition mittelalterlicher Texte ist es oftmals üblich, die eigentlichen Texte möglichst vollständig wiederzugeben. Wenn, wie im Falle einiger *cancioneros*, keine vollständigen Manuskripte überliefert sind, werden zur Vervollständigung der Edition andere Quellen herangezogen; Dutton/González Cuenca nutzen beispielsweise andere Gedichtsammlungen aus der Zeit, um die Sektionen im *Cancionero de Baena*, die durch Folio-Verlust oder die mangelhafte Neuordnung der einzelnen *cuadernos* unvollständig überliefert sind, zu korrigieren und zu vervollständigen. Der kompilatorische Paratext bildet wiederum das Textbeiwerk zur ursprünglichen Anthologie und bietet somit den zeitnächsten Zugang zu den Gedichtsammlungen.

Im Folgenden bezieht sich „Paratext“ oder „paratextuelles Element“ nur auf diese dritte Ebene, also die des kompilatorischen Paratextes. Dies geschieht aus verschiedenen Gründen: Einerseits geht es um die Analyse der vom jeweiligen Kompilator der Anthologien verfassten Paratexte, denn diese gehörten zu den Originalkompilationen und bilden somit kein später hinzugefügtes Textbeiwerk, wie dies bei den editorischen und den verlegerischen Peritexten der Fall ist.¹⁹⁵ Diese Jahrhunderte später entstandenen Anfügungen enthalten zwar das Wissen der modernen Beschäftigung mit Text und Kontext, sind aber eben dies: eine Auseinandersetzung und somit Interpretation der

¹⁹⁴ „Eigentlicher Text“ meint hier den ursprünglichen literarischen Text, ohne jede Form von (formaler) Transtextualität. Im Falle der *Cancioneros* bedeutet dies, dass nur die Gedichte in den Sammlungen gemeint sind, aber weder das kompilatorische, noch das editorische oder verlegerische Textbeiwerk.

¹⁹⁵ Natürlich sind diese Paratexte im Grunde schon später hinzugefügtes Textbeiwerk, denn die Gedichte der Sammlungen sind früher entstanden; aber genau dies macht die Besonderheit der *Cancioneros* aus würde demnach auch die Genetschen Kategorien nicht berühren.

Manuskripte oder ausgewählter Aspekte im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Schriften. Andererseits soll es darum gehen, die Person und Figur des Kompilators in den Vordergrund der Betrachtungen zu stellen. Dafür ist der Rückgriff auf die modernen Paratexte zwar durchaus hilfreich, aber nicht zwingend notwendig.

II.1.4.2. Die Funktion der paratextuellen Elemente im *Cancionero de Baena*

Es stellt sich nun die Frage, welche Paratexte es überhaupt in den *cancioneros*, speziell im *Cancionero de Baena*, gibt und welche Funktion diese erfüllen. Ausgehend von den obigen Betrachtungen ist es plausibel, dass Aspekte wie Gestaltung des Umschlags, Layout etc. nicht in die Ausführungen mit einbezogen werden können, obwohl sie sicherlich für die Originalausgabe eine wichtige Rolle gespielt haben; da aber kein Originalmanuskript, sondern nur eine an vielen Stellen mangelhafte Kopie des *Cancionero de Baena* vorliegt, müssen diese paratextuellen Elemente hier ausgeklammert werden.

Widmung/ Vorprolog

Der erste Paratext in der Chronologie der Textelemente der Sammlung ist die von Juan Alfonso de Baena vorangestellte Widmung, welche ein weiteres paratextuelles Element, nämlich den Namen des Kompilators enthält. Die mittelalterliche Widmung hatte einen anderen Status als in der Gegenwart, war sie doch zunächst eher von praktischem Nutzen und enthielt meist Danksagungen an die Mäzene. In Bezug auf die Widmung, die Baena seiner Anthologie voranstellt, sind einige Besonderheiten anzumerken: So ist diese nicht nur eine Danksagung an Juan II., an dessen Hof Baena als Schreiber tätig war, sondern sie enthält eine Reihe von Ausführungen, die es erschweren, hier nur eine Widmung zu sehen. Nicht zuletzt deshalb wird in der Forschungsliteratur auch oft von einem „anteprólogo“, also einem Vorprolog, anstatt von einer „dedicatoria“ gesprochen.

Was macht nun die Besonderheit dieses Paratextes aus? An die Stelle einer einfachen Danksagung an den Mäzen Baenas treten Betrachtungen des Kompilators, die zunächst seine Sammlung und dann ihn selbst schon in ein möglichst positives Licht rücken. Erst in einem zweiten Schritt nennt Baena die Empfänger der Sammlung, nämlich den König und seine Familie, um am Ende noch einmal auf die Vorzüge seiner Sammlung hinzuweisen und zum Prolog überzuleiten – nicht ohne seinen eigenen Namen erneut zu nennen.

Somit kann der Vorprolog in unterschiedliche Abschnitte eingeteilt werden.¹⁹⁶ Er beginnt mit dem lateinischen Ausspruch „Unicuique gr̄acia est data, secundum Paulum relata“¹⁹⁷, durch den von Beginn an deutlich wird, dass der *cancionero* sich an ein gebildetes Publikum wendet. Wie auch Dutton/ González Cuenca – und vor ihnen auch Azáceta – anmerken, ist dieser Vers eine Abwandlung des Satzes „Unicuique autem nostrum data est gratia secundum mensuram donationis Christi“ aus dem Brief des Paulus an die Epheser¹⁹⁸ (Kap. IV, Vers 7; „Einem jeglichen aber unter uns ist gegeben die Gnade nach dem Maß der Gabe Christi.“). An dieser Stelle scheint dieses adaptierte Bibelzitat unterschiedliche Funktionen zu erfüllen. Zum einen markiert Baena schon in den ersten Zeilen seiner Kompilation, dass er selbst über ein hohes Maß an Bildung verfügt; gleichzeitig kann diese Anspielung nur von den Personen verstanden werden, die ebenso einen bestimmten Bildungsgrad haben, sowohl des Lateinischen mächtig sind, als auch über fundierte Bibelkenntnisse verfügen. Zum anderen möchte Baena die Kompilation durch dieses abgewandelte Bibelzitat wohl aufwerten, von Beginn an durch die Verwendung des Lateinischen, das zur Zeit der Erstellung des *Cancionero de Baena* schon nicht mehr die Standardsprache an den Universitäten ist, herausstellen, dass es sich bei der Sammlung um eine besondere handelt. Dieses Zitat scheint im Vorprolog in Zusammenhang mit dem zweiten Abschnitt zu stehen, in dem Baena zu Beginn beschreibt, dass er dieses Buch „con la gr̄acia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien, que es Dios Nuestro Señor“¹⁹⁹ erstellt habe. Den Begriff der „gr̄acia“, der Gnade, legt Baena somit als die Fähigkeiten zu dichten und zu kompilieren aus. Diese Deutung steht dem anzitierten Bibelvers nicht entgegen, bezieht sich dieser doch auf jegliche nützlichen Talente oder Gaben, auch wenn damit in dem Brief an die Epheser eher praktische, handwerkliche Fähigkeiten gemeint sind. Wenn man Baenas folgende Überlegungen zu den zur guten Dichtung nötigen Fähigkeiten mit einbezieht, so wird aber klar, dass Dichtung für ihn zu einem gewissen Teil aus (geistigem) handwerklichen Geschick besteht, was wiederum mit dem Bibelvers in Einklang gebracht werden kann. Mit seiner Umformulierung und Deutung reiht sich Baena darüber hinaus in

¹⁹⁶ Siehe hierzu auch die Einteilung, die Serrano Reyes vornimmt: Serrano Reyes, Jesús L. (Ed.): *Antología del Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento, 2000.

¹⁹⁷ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1.

¹⁹⁸ Cf. Dutton/González Cuenca, 1993, S. 1.

¹⁹⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1., [“mit der Gnade und der Hilfe und dem Segen und der Kraft des überlegenen Gutes, welches Gott, unser Herr ist”]

eine Tradition von Autoren ein, welche die Gabe der Dichtung als eine göttliche ansehen.²⁰⁰ Diese Positionierung ermöglicht es ihm, schon in seinem Vorprolog eine den (meisten) anderen Dichtern gegenüber übergeordnete Stellung einzunehmen, seine eigenen Fähigkeiten als besondere hervorzuheben. Diese Strategie wird Baena in anderen Abschnitten seiner Kompilation immer wieder anwenden, letztlich in dem Bemühen, der Sammlung nicht nur einen gewissen Stellenwert einzuräumen, sondern auch um die Kohärenz zu wahren.

Dem vorangestellten lateinischen Zitat folgt im ersten Abschnitt des Vorprologs die Präsentation der Kompilation und ihrer Charakteristika. Dass der vorliegende *cancionero* eine herausragende Stellung unter den Büchern einnimmt, macht Baena schon mit seinem ersten Satz deutlich: „Aquí se comienza el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graciosa e sutil arte de la poetría e gaya çiençia.“²⁰¹ Baena bezeichnet seine Sammlung schon an dieser Stelle als herausragend und preist sie an, was dem üblichen Bescheidenheitstopos entgegen steht und auch zeigt, dass es Baena nicht an Selbstbewusstsein mangelt, wenn es um seine kompilatorischen Fähigkeiten²⁰² geht.

²⁰⁰ Der Frage, was die von Baena an dieser Stelle genannte *gracia divina* überhaupt bedeutet, haben sich im Wesentlichen zwei Autoren gewidmet: Charles Fraker in seinen Studien zum *Cancionero de Baena* und Karl Kohut in seinen Betrachtungen zur Theorie der höfischen Lyrik im Prolog. Exemplarisch sei hier kurz Frakers Darstellung zusammengefasst:

Frakers Ausführungen sind recht umfangreich, nimmt er nicht nur die baenensischen Formulierungen aus dem Prolog als Basis für die nähere Bestimmung der *gracia divina*, sondern versucht sie weitgehend textimmanent zu definieren. Unter Rückgriff auf den Prolog, zahlreiche Gedichte und Epigraphe belegt Fraker detailliert, dass das Konzept der *gracia divina* zwei Seiten habe: „As we will see, this theory is at once a rather specialized doctrine of poetic inspiration and an apology for ignorance, for the poet's lack of learning.“ (Fraker, 1966, S. 63) Die Auffassung der *gracia* als Entschuldigung für Ignoranz, für die Weigerung zu Lernen, vertritt auch Kohut. Nachdem Fraker einige der Charakteristika, die einen mit der göttlichen Gabe gesegneten Poeten auszeichnen, ergründet hat, widmet er sich in einem zweiten Schritt der Frage nach der inneren Struktur des Konzepts, also was genau *gracia* eigentlich meint: „The word *gracia* as used by Villasandino, Lando or Baena means simply a kind of native wit, what later generations would call “ingenio“. Most characteristically, it means simply a sort of native wit at once able to deal with grave religious problems and with the intricacies of writing verse.“ (Ibid., S. 74) Genau diese Bedeutung habe die *gracia* auch im baenensischen Prolog: “So also is the passage quoted above from Baena's prologue in which it is made clear that both the art of poetry, the “çiençia,” and the “avisación é dotrina que della depende”, come from the grace of God.“ (Ibid., S. 74)

²⁰¹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1.

²⁰² Da Baena in den Paratexten nur in seiner Funktion als Kompilator und nicht als Dichter in Erscheinung tritt, sind hier in erster Linie seine kompilatorischen Fähigkeiten gemeint.

Dann geht Baena detaillierter auf seine Kompilation ein. Im folgenden Satz wird ein Strukturelement des Vorprologs deutlich, denn Baena legt in allen Abschnitten klare Hierarchien fest – und dies macht er nicht nur im Vorprolog, sondern ebenso in den übrigen paratextuellen Elementen in seiner Sammlung. Er stellt heraus, dass seine Kompilation sich an den „muy graçiosa e sutil arte de la poetría e gaya çiençia“ orientiert. Serrano Reyes liest dies als klare Orientierung an der *gaya ciencia*, dem provenzalischen Dichtungsideal. Wenn aber im obigen Zitat „arte de poetría“ mit „gaya çiençia“ gleichgesetzt würde, dann hätte dies zur Folge, dass Baena in diesem ersten Abschnitt sich immer auf die „gaya çiençia“ bezöge, wenn er von „dicha arte“ oder „dicha graçiosa arte“²⁰³ spricht, und genau dem widerspricht Baena, indem er von Vertretern „de muchas diversas artes“ schreibt, die in dieser Kompilation vertreten seien:

En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas de muchas e diversas artes, e todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas e respondidas, e todas los otros muy gentiles dezires muy limados e bien escandidos e todos los otros muy agradables e fundados proçessos e reqüestas que en todos los tiempos passados fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado y famoso poeta, maestro e patrón de dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino, e todos los otros poetas, frailes e religiosos, maestros en Theología e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graçiosa arte.²⁰⁴

Mit „poetría e gaya çiençia“ bezeichnet Baena somit die Dichtkunst im Allgemeinen und differenziert nicht weiter aus. Zwar mag es durchaus möglich sein, dass er das provenzalische Dichtungsideal mit einbezieht, expliziert wird dies jedoch in der Sammlung an keiner Stelle.²⁰⁵ Im Folgenden ist somit immer die Rede von „dicha arte“ o.ä., wenn sich Baena auf die Dichtkunst bezieht; auf den Begriff der „gaya çiençia“ wird nicht weiter eingegangen.

Was an diesem Zitat aber noch deutlich wird, ist das hierarchische Denken, das an verschiedenen Stellen der Kompilation zum Vorschein kommt. Hier findet es eine erste Manifestation in Bezug auf die in der Sammlung aufgeführten Autoren: Villasandino ist für

²⁰³ Alle Zitate: Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Natürlich spielen auch die provenzalischen Dichtungen eine Rolle in der Lyrikproduktion auf der iberischen Halbinsel, sind doch die *Jocs Florals* ein „Exportschlager“ des Mittelalters und werden zum Vorbild für die Blumenspiele in vielen anderen europäischen Ländern, zum Beispiel in Katalonien und später auch Kastilien.

Baena das große Vorbild und wird wohl deshalb als einziger Dichter schon im Vorprolog namentlich genannt. Dann folgen die geistlichen Poeten und die weltlichen Dichter, die jeweils kategorial unter verschiedenen Gruppen subsumiert werden.

Gemeinsam ist den in die Kompilation aufgenommenen Dichtern ihre Fähigkeit zur Dichtung, die sie in den Augen des Kompilators besitzen: „[...] muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graciosa arte.“ Zu diesen fähigen Dichtern will Baena noch weitere Angaben machen: „De los quales poetas e dezidores aquí en adelante por su orden en este dicho libro serán declarados sus nombres de todos ellos e relatadas sus obras de cada uno bien por estenso.“²⁰⁶ Hiermit verweist Baena auf ein auf den ersten Blick weniger auffälliges paratextuelles Element, die „tabla“ – das Inhaltsverzeichnis – welche er nach dem Prolog in seine Sammlung eingefügt hat. Mit dieser Formulierung im Vorprolog gibt Baena indes schon einen Hinweis auf seine Kriterien für die Auswahl der in die Anthologie aufgenommenen Autoren: es werden die bekannteren Poeten der Zeit, die ihr Handwerk vorzüglich beherrschen, aufgenommen, ihre Namen im Inhaltsverzeichnis niedergeschrieben und letztlich zusätzliche Informationen zu ihnen in den Epigraphen angeführt. Bereits dieser erste Abschnitt des Vorprologs bietet damit wichtige Informationen, den Aufbau der Sammlung, die Auswahl der Autoren und das zugrundeliegende Dichtungsideal Baenas betreffend.²⁰⁷

Den zweiten Abschnitt des Vorprologs leitet Baena zunächst doch mit dem für die mittelalterliche Literatur üblichen Bescheidenheitstopos ein: „El qual dicho libro, con la gracia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien, que es Dios Nuestro Señor, fizo [...] Johan Alfonso de Baena [...]“²⁰⁸; er war nur mit Gottes Hilfe in der Lage, diese Kompilation zu verfassen, bezeichnet sich selbst als „indino“²⁰⁹, ordnet sich seinem König

²⁰⁶ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1.

²⁰⁷ Die Frage, ob man aus den Paratexten Baenas eine Art Poetik des Kompilators extrahieren kann, soll noch an späterer Stelle ausführlicher dargelegt werden.

²⁰⁸ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 1.

²⁰⁹ Ibid. Vergleiche zu diesem Wort die Diskussion um eine mögliche jüdische Abstammung Baenas im Teil zur Person Juan Alfonso de Baenas in diesem Kapitel. Hier soll „indino“ der Edition von Dutton/ González Cuenca folgend, mit „indigno“ gleichgesetzt werden und folglich im Sinne des Bescheidenheitstopos mit „unwürdig“ oder „demütig“ übersetzt werden.

als „escrivano e servidor“ unter und stellt seine Mühen in den Dienst Juan II.: „[...] con muy grandes afanes e trabajos e con mucha diligencia e afectión e grand deseo de agradar e complazer e alegrar e servir a la su grand realeza e muy alta señoría.“²¹⁰

Darauffolgend preist er die Qualitäten seiner Kompilation an:

Ca, sin dubda alguna, si la su merçed en este dicho libro leyere en sus tiempos devidos, con él se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes e plazer e gasajados. E aun otrosí, con las muy agradables e graçiosas e muy singulares cosas que en él son escriptas e contenidas, la su muy redutable e real persona averá reposo e descanso en los trabajos e afanes e enojos, e otrosí desechará e olvidará e apartará e tirará de sí todas tristezas e pesares e pensamientos e afliçiones del spíritu que muchas vezes atraen e causan e acarrear a los príncipes los sus muchos e arduos negoçios reales.²¹¹

Baena formuliert hier, dass seine Sammlung unterhaltsam und von Nutzen²¹² für den König sei, ein Ansatz, den er im Prolog noch deutlich weiter ausbauen wird. Anschließend zollt er natürlich auch der Königin María und dem Thronfolger Enrique Ehre und verspricht ihnen ebenso Erbauung durch die Lektüre seiner Kompilation. Um der Hierarchie wieder gerecht zu werden, zählt Baena dann in absteigender Rangfolge die weltlichen Gebildeten auf, die ebenfalls Gefallen an seinem Buch finden könnten. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Baena auch die weniger Gebildeten mit einbezieht, wenn er schreibt:

E por que la obra tan famosa d'este dicho libro sea más agradable e mejor entendida a los leyentes e oyentes d'ella, fizo e ordenó el dicho Johan Alfonso de Baena, e puso aquí al comienço d'esta su obra una acompilada escriptura, como a manera de prólogo o de arenga, e por fundamento e raíz de toda su obra, la qual es ésta que se aquí comiença.²¹³

Mit diesem zweiten Abschnitt des Vorprologs zeichnet Baena ein sehr klares Bild der Stratifikation der Gesellschaft, in der er lebt. Da literarische Texte in dieser Zeit zumeist von Klerus und Adel verfasst und gelesen wurden und große Teile der Bevölkerung Texte nur durch das Vortragen erfahren konnten, pflanzt Baena seiner Kompilation den Anspruch ein, sich an Gebildete wie auch weniger Gebildete – an „leyentes“ wie an „oyentes“ – zu richten und verleiht ihr damit einen umfassenden Gültigkeitsanspruch. Dabei wird

²¹⁰ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 2.

²¹¹ Ibid.

²¹² Hier bezieht sich Baena recht eindeutig auf Horaz' „prodesse aut delectare“, obgleich Baena beides und nicht eines leisten möchte.

²¹³ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 2.

deutlich, dass es Baena nicht an Selbstbewusstsein als Kompilator mangelt, denn er nennt seinen Namen auf diesen wenigen Zeilen insgesamt dreimal; ein letztes Mal sehr exponiert, denn er schließt den Vorprolog mit den Worten „Johanes Baenensis homo/ vocatur in sua domo“.²¹⁴ Mit dem Abschluss des Vorprologs durch diese beiden lateinischen Verse greift Baena erneut auf den Anfang zurück und rundet diesen Paratext ab.

Der Vorprolog hat somit verschiedene Funktionen: Zum einen enthält er die Widmung des Werks und stellt damit einen klaren Bezug zu dem Umfeld her, in dem er entstanden ist. Zum anderen wird ein Bild der kulturell-gesellschaftlichen Hierarchien der Zeit gezeichnet, zumindest wie diese aus der Sicht des Kompilators erscheinen. Darüber hinaus wird auch schon etwas zum Aufbau der Kompilation sowie zu den Kriterien die zu Erstellung dieser angelegt wurden, formuliert. Diese Ausführungen werden dann im Prolog noch einmal aufgegriffen. Damit geht der Vorprolog weit über die eigentliche Funktion einer Widmung hinaus.

Prolog

Mit dem *Prologus Baenensis* setzt der Kompilator einen weiteren Paratext vor den Beginn der eigentlichen Gedichtsammlung. Nach dem Vorprolog, in dem Baena schon erste Andeutungen sein Dichtungsideal betreffend – er nimmt in seine Sammlung nur die besten aller Autoren und insbesondere Alfonso Álvarez de Villasandino auf – gemacht hat, folgen nun weitere Überlegungen zu Wissen im Allgemeinen, zu den Gepflogenheiten bei Hofe, zum Zusammenhang von Wissen und Dichtung und letztlich zur guten Dichtung selbst. Gerade aufgrund der Ausführlichkeit dieser Reflexionen Baenas stellt der Prolog nicht nur eine einfache Einleitung der Kompilation dar, sondern liefert vielmehr eine Art Poetik des Kompilators. Diese wird dann im weiteren Verlauf der Sammlung in einer Reihe von Epigraphen nicht nur wieder aufgenommen, sondern auch weiter ausgeführt, sodass man nach der Analyse des gesamten paratextuellen Rahmens des *Cancionero de Baena* zumindest annäherungsweise das Dichtungsideal Baenas rekonstruieren kann. Da in diesem Kontext

²¹⁴ Man könnte diese Zeilen als Baenas Versuch lesen, seinen eigenen Bildungsgrad zu unterstreichen und sich gleichzeitig als Kompilator zu positionieren, der ein Werk geschaffen hat, welches einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden kann.

der Prolog der zentrale Textbaustein ist, wird er in der Forschung als *die* Poetik des Baena gelesen und analysiert.

So auch von Francisco López Estrada, der ihn in seine Edition der *Poéticas castellanas de la Edad Media* aufnimmt und in eine Reihe mit dem weitläufig bekannten *Prohemio e Carta* des Marqués de Santillana und der *Arte de poesía castellana* des Juan del Encina stellt.²¹⁵ López Estrada stützt sich in seiner Bearbeitung des Prologs auf die Edition des *Cancionero* von Azáceta, zitiert einleitend den letzten Satz des Vorprologs und reproduziert dann den – mit einer eigenen Einteilung versehenen – Prolog. Die Untergliederung, die López Estrada vornimmt, ist im Wesentlichen eine inhaltliche, d.h. sie orientiert sich an den verschiedenen Themen, die Baena im Verlauf des Prologs behandelt. Ihm folgend, teilt sich der Prolog in die Würdigung der Geschichtsschreibung, die Schilderung des höfischen Lebens und die Beschäftigung mit der Poesie. López Estrada differenziert diese Passagen noch einmal durch die Einfügung von Zwischentiteln, die letztlich zusammenfassenden Charakter haben, aus: im Abschnitt zur Geschichtsschreibung geht es um den „Afán por conocer los hechos de los hombres en el pasado, en el presente y en el futuro“, „La escritura de los hechos“, „La escritura, memoria de la Historia“ und darum, dass „[l]os nobles señores han de conocer la historia“²¹⁶; bei den höfischen Gepflogenheiten wird ein direkter Konnex zur Literatur etabliert: „La lectura es un placer cortesano que hay que unir con los otros“ und „La lectura sobrepasa a los otros entretenimientos cortesanos“²¹⁷; und in den Ausführungen zur Lyrik geht es um ein „Elogio del arte de la poesía“ und um die „Condiciones personales de los poetas“²¹⁸. In seinen der Edition des Prologs vorangestellten Studien beschränkt sich López Estrada auf die Zusammenfassung der Kerngedanken und das Zitat eines Gedichts von Villasandino, in dem dieser sich mit dem Thema der (guten) Dichtung und ihrer Voraussetzungen auseinandersetzt.²¹⁹

²¹⁵ López Estrada, Francisco (Ed.): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984.

²¹⁶ *Ibid.*, S. 29ff.

²¹⁷ *Ibid.*, S. 35f.

²¹⁸ López Estrada, 1984, S. 37.

²¹⁹ Dieses Gedicht, die Nummer 80 in der Edition von Dutton/ González Cuanca, ist nur ein Beispiel für die Thematisierung der guten Dichtung und des Dichtungsprozesses selbst aus dem *Cancionero de Baena*. Auf dieses Gedicht, wie auch auf andere, sich ebenfalls mit dieser Problematik auseinandersetzende Dichtungen, wird im Kapitel zu Villasandino noch detaillierter eingegangen.

Auf eben dieses Gedicht geht auch Karl Kohut in seiner Analyse des *Prologus Baenensis* ein, wobei er diesen insgesamt deutlich detaillierter kommentiert als López Estrada.²²⁰ In der Tat misst Kohut dem Prolog ebenso viel Bedeutung bei wie dem *Prohemio* des Marqués de Santillana, sei er doch mehr als nur ein Vorläufer der Poetiken des ausgehenden Mittelalters:

A Baena se le menciona, a lo sumo, como mero precursor. Pero estos juicios convencionales no valoran debidamente su mérito, ya que llevó a cabo en su *Cancionero*, terminado probablemente hacia 1445, una labor de pionero en doble sentido: su *Cancionero* constituye la primera colección de lírica castellana, y el *Prólogo* – concebido como “fundamento e rays” para una mejor comprensión de la obra – es la primera teoría de la lírica castellana a lo largo de una etapa de más de cien años.²²¹

Die „theoría de la lírica“ versteht Kohut in einem weiten Sinn, nämlich als Dichtungs- und Literaturtheorie, als „reflexiones de índole filosófica, teológica, sociológica y psicológica sobre el papel de la literatura en la vida humana [...]“²²². Gerade deshalb könne man den Prolog des Baena sehr wohl als eine wichtige Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Dichtungsideal bezeichnen, auch wenn die Perspektive des Kompilators auf den Hof Juan II. und die dort vorherrschenden Präferenzen zugeschnitten scheint. Kohut unterstreicht noch einmal, dass es für die kastilische Lyrik der Zeit praktisch keine – erhaltenen – Poetiken gibt, zwar einzelne Autoren sich in diesem Feld zu Wort melden²²³, aber zusammenhängende Ausführungen wie die Baenas fehlen würden. Im weiteren Verlauf seiner Analyse geht Kohut dann chronologisch vor: er fasst die einzelnen Abschnitte des Prologs zusammen, kommentiert sie und fokussiert dabei insbesondere die „gracia divina“ als Grundvoraussetzung für das Dichtungsvermögen. Eben diese „gracia divina“ funktioniere nur im Zusammenspiel mit einigen Prämissen: die Dichter müssen die

²²⁰ Kohut, Karl: „La teoría de la poesía cortesana en el *Prólogo* de Juan Alfonso de Baena“, in: Hempel, Wido und Dietrich Briesemeister (Eds.): *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978, Tübingen: Max Niemeyer, 1982, S. 120-137.

²²¹ Kohut, 1982, S. 121.

²²² Ibid.

²²³ Ibid., S. 123. „Pero disponemos también de testimonios provenientes del ámbito castellano, que se quejan de la poca erudición poética de los poetas castellanos.“ Eben diese Beurteilung einzelner Gedichte oder auch der Fähigkeiten ihrer Autoren findet man recht häufig im *Cancionero de Baena*, insbesondere in den Dialoggedichten.

(formalen sowie inhaltlichen) Regeln der Dichtkunst²²⁴ und den höfischen Verhaltenskodex²²⁵ beherrschen und über die Kenntnisse traditioneller Liebeskonzepte²²⁶ verfügen. Insgesamt täusche das Konzept der „gracia divina“ aber vor allem über intellektuelle Unzulänglichkeiten hinweg: „[...] el concepto de la inspiración divina sirvió solamente de coartada para una pereza intelectual: la gracia divina substituye la formación escolar y da de una vez lo que otros tratan de alcanzar por medio de largos y pocos fructuosos estudios.“²²⁷

Nun seien diese Ausführungen nicht außergewöhnlich für diese Epoche; Baena stütze sich damit in erster Linie auf die Ideen Alfons des Weisen und zeige somit wenig Originalität in Bezug auf die ausgewählten Inhalte: „El Prólogo es poco original, cosa que de por sí dice muy poco en una época en que la originalidad pasaba por ser un valor tan sólo condicionalmente. Carece además – lo que ya es más grave – de profundidad filosófica.“²²⁸ Das besondere Moment des Prologs liege vielmehr darin, dass er zum einen eine Art Synthese der literarischen Ideen der in der Sammlung enthaltenen Autoren darstelle und zum anderen als repräsentativ für die Ideologie der höfischen Lyrik zur Zeit Juan II. zu lesen sei. Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der tatsächlichen „Poetik“ des Baena bleibt Kohut an dieser Stelle ebenso schuldig.

Sowohl López Estrada als auch Kohut sehen im Prolog Baenas eine Poetik formuliert, deren konkrete Ausgestaltung sie jedoch nur anhand weniger Formulierungen nachvollziehen. Eine vollständige Analyse des Prologs, sowie der Epigraphe, die immer wieder Elemente des Prologs aufgreifen, erfolgt bei ihnen nicht. Deshalb soll im Folgenden der Prolog Baenas nicht nur im Detail vorgestellt und analysiert, sondern auch als *Teil* der Poetik des Baena

²²⁴ „Está ligada, pues, la gracia divina a un catálogo completo de premisas entre las que podemos distinguir tres diferentes series. La primera se refiere al conocimiento de las reglas del arte. Destreza artesanal e inspiración divina son aquí puestas en estrecha relación: sin inspiración divina se queda la poesía en el nivel de un simple artesanado, y sin destreza técnica toda gracia se queda sin efecto.“ (Kohut, 1982, S. 131)

²²⁵ „Tenemos aquí, *in nuce*, la teoría del cortesano: el poeta ideal debe ser noble o, por lo menos, un hombre culto que vive en la corte.“ (Kohut, 1982, S. 131)

²²⁶ „La tercera serie de premisas, en fin, recoge el concepto de amor como lo encontramos ya en el *dolce stil nuovo* y en la poesía provenzal, que atestiguan la supervivencia de ideas platónicas.“ (Kohut, 1982, S. 131)

²²⁷ Kohut, 1982, S. 132. Diese Einschätzung übernimmt Kohut von Charles Fraker: *Studies on the Cancionero de Baena*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966, S. 63-90, hier insbes. S. 63f.

²²⁸ Kohut, 1982, S. 133.

begriffen werden, deren weitere Ausdifferenzierungen sich insbesondere in den Epigraphen der Sammlung finden lassen.

Der *Prologus Baenensis* stellt sowohl einen einleitenden Kommentar zu der Kompilation in der er eingebettet ist, als auch eine Verortung im Wissensdiskurs der Epoche dar. Diese Positionierung wird von Beginn an klar herausgestellt, zitiert Baena beinahe wortwörtlich die ersten beiden Absätze des Vorwortes der *General Estoria* Alfons des Weisen. Der Hinweis auf die Quelle erfolgt nur indirekt, denn Baena schreibt zur Beginn: „Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos [...]“²²⁹, was darauf verweist, dass er an dieser Stelle keine revolutionär neuen Ideen formuliert, sondern die folgenden Gedanken einer philosophischen Tradition entstammen und entnommen sind. Wie nah Baena sich am Originaltext von Alfonso X bewegt, sei im Folgenden anhand einer direkten Nebeneinanderstellung beider Auszüge nachvollzogen:

*Prologus Baenensis*²³⁰

Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos, natural cosa es amar e desear e cobdiçar saber los omnes todos los fechos que acaesçen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es pasado como en el tiempo que es presente, como en el otro tiempo que es por venir. Pero d'estos tres tiempos non pueden los omnes ser çiertos fueras ende de aquel tiempo que es ya passado, ca si desean e quieren saber del tiempo que es por venir, non pueden los omnes saber el comienço nin la fin de las cosas que ende avernán, e, por tanto, non saben çiertamente ninguna cosa de aquel tiempo. E si del tiempo que es presente quieren saber algo, maguera que saben los comienços de los fechos que en el tiempo se fazen, pero, con todo esso,

*General Estoria*²³¹

Natural cosa es de cobdiçar los omnes saber los fechos que acaecen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es passado como en aquel en que están como en el otro que á de venir. Però d'estos tres tiempos non puede omne seer cierto fueras d'aquel que es passado. Ca si es del tiempo que á de venir non pueden los omnes saber el comienço nin la fin de las cosas que ý avernán, e por ende non lo saben ciertamiente. E si es del tiempo en que están, maguer saben los comienços de los fechos que en él se fazen, porque non pueden saber la fin cuál será tenemos que non lo saben complidamiente. Mas del tiempo passado porque saben los comienços e los acabamientos de los fechos que ý se fizieron dezimos que alcançan los omnes por este tiempo

²²⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 3.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Alfonso X/ Pedro Sánchez-Prieto Borja (Ed.), *General Estoria*, Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2001, S. 5-6. Die Passagen, die sich in beiden Texten wesentlich unterscheiden werden in beiden Texten kursiviert dargestellt.

porque non pueden saber el medio nin la fin cuál será, es de tener que non saben los omnes complidamente ninguna cosa de aquel tiempo presente. Empero del tiempo que es ya passado, porque los omnes saben los comienços e los medios e las fines de los fechos que en él se fezieron, es de tener e de creer que alcançan e saben los omnes por este tiempo passado cierta e verdaderamente todo el saber de las cosas que en él fueron fechas; assí que devemos entender que por el saber del tiempo passado, que es çierto, e non de los otros dos tiempos, que son dubdosos, segund dicho es desuso, penaron e trabajaron mucho los omnes sabios e entendidos de ordenar e poner en escripto todos los grandes fechos passados por dexar en memoria tanta remembrança d'ellos como si estonçe en su tiempo d'ellos acaesçiesen e passassen. E aun por que los supiesen todos los omnes que avían de venir, assí como ellos mesmos, ordenaron e fizieron de los grandes fechos e altas fazañas passadas muchos libros que son llamados estorias e corónicas e gestas, en las quales escribieron e recontaron todos los grandes fechos passados de los emperadores e reyes e príncipes e de los otros altos e grandes señores. E escribieron la verdat de todos los grandes fechos e altas cosas que passaron, e non quisieron encobrir nin ençelar ninguna cosa de todo ello, también de los cuerdos como de los locos, e también de los que fueron buenos como de los que fueron malos, por que de los fechos de los buenos tomassen los omnes doctrina e enxemplo para fazer bien, e de los fechos de los malos que resçebiesen escarmiento e castigo para se guardar de non fazer mal.

ciertemiente el saber de las cosas que fueron. Onde porque al saber del tiempo que fue es çierto e non de los otros dos tiempos, assí como dixiemos, trabajáronse los sabios omnes de meter en escripto los fechos que son passados pora aver remembrança d'ellos como si entonces fuessen e que lo sopiessen los que avién de venir assí como ellos. E fizieron d'esto muchos libros que son llamados estorias e gestas en que contaron de *los fechos de Dios e de las profetas e de los santos, e otrosí de los reyes, e de los altos omnes e de las cavallerías e de los pueblos*. E dixieron la verdat de todas las cosas, e non quisieron nada encobrir tan bien de los que fueron buenos como de los que fueron malos. E esto fiziero porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien e de los fechos malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer.

Onde por todas estas cosas, *yo don Alfonso, por la gracia de Dios rey de Castiella, de Toledo, de León, de Gallizia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén e del Algarbe, fijo del muy noble rey don Fernando e de la muy noble reína doña Beatriz, después que ovo fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos escogí d'ellos los más verdaderos e los mejores que ý sope e fiz ende fazer este libro. E mandé ý poner todos los fechos señalados tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas que ayaecieron por el mundo desde que fue començado fasta'l nuestro tiempo.*

Bei einem genauen Vergleich beider Passagen fallen vor allem zwei Unterschiede ins Auge. Zum einen leitet Baena, wie bereits weiter oben angedeutet, seinen Prolog mit der direkten Berufung auf Autoritäten ein, verortet ihn damit im Wissensdiskurs seiner Zeit. Dass er Alfonsos Vorwort nicht als Quelle seiner Ausführungen angibt, kann unterschiedliche Gründe haben: da, wie auch Kohut anmerkt, die „presencia intelectual“²³² Alfons des Weisen in den wissenschaftlichen Debatten des 15. Jahrhunderts nicht zu leugnen ist, kann Baena davon ausgehen, dass seine Leser das Zitat als solches sofort erkennen. Oder aber, und auch das wäre für diese Epoche nicht ungewöhnlich, es spielt der Originalitätsgedanke keine Rolle und somit ist es unerheblich, von wem die Ausführungen zum Wert der Geschichtsschreibung ursprünglich stammen. Ein zweiter Unterschied zwischen den hier zitierten Textauszügen wird im letzten Teil des alfonsinischen Vorworts deutlich: Alfons nennt sich selbst als Autor – was Baena schon in seinem Vorprolog mehr als deutlich getan hat – und beruft sich insbesondere auf die Autorität der Heiligen Schrift, nicht auf die der antiken Philosophen oder anderer weltlicher Gelehrter. Im Prinzip formuliert Alfons der Weise in dem letzten hier zitierten Abschnitt seines Vorworts das, was Baena in seiner Widmung machen wird: er stellt sich selbst als Autor vor.²³³ Nun ist es nicht verwunderlich, dass Alfons dies in seinen Prolog einfügt, denn eine Widmung war bei der Erstellung der *General Estoria* nicht nötig. Interessanter ist die Berufung auf die Heilige Schrift, denn für Alfons ist sie eine wesentliche Quelle, wohingegen sie für Baena zumindest keine explizite Rolle spielt. Vielmehr wird die Bibel nur marginal durch das dem Vorprolog vorangestellt Zitat mit einbezogen. Alfons zieht die Bibel als historische Quelle heran – was im Kontext seiner Bemühungen, eine Weltgeschichte von Anbeginn der Zeit zu schreiben – auch nachvollziehbar ist. Baenas Ansatz hingegen ist der einer möglich positiven Präsentation seiner Sammlung durch die Zurschaustellung von Wissen und die Ansprache eines gebildeten (Lese-)Publikums.

²³² Kohut, 1982, S. 133.

²³³ Sicherlich mag sich der geneigte Leser an dieser Stelle fragen, wie es denn tatsächlich um die Autorschaft der *General Estoria* steht, ist doch mittlerweile gemeinhin bekannt, dass Alfons der Weise viele der Werke, die unter seinem Namen erschienen sind, nur in Auftrag gegeben hat. Nun ist es aber für diesen Kontext unerheblich, ob die *General Estoria* von Alfons selbst verfasst wurde, denn es geht hier zunächst nur um das Vorwort und in diesem gibt es einen Sprecher, der sich als „yo don Alfonso [...] rey de Castiella“ zu erkennen gibt.

Worin geht es nun aber inhaltlich in dem von Baena zitierten Absatz aus der *General Estoria* und warum bindet der Kompilator diesen in seine Sammlung ein? In erster Linie geht es in diesen Zeilen um das natürliche Streben des Menschen nach Erkenntnis, nach Wissen. Im Vordergrund der Überlegungen steht, dass nur über die vergangenen Geschehnisse Gewissheit erlangt werden kann, weil man nur von diesen Anfang, Mitte und Ende kennt, sie somit als abgeschlossenes Ganzes in das Wissen des Individuums integriert werden können. Von den gegenwärtigen Ereignissen kenne man hingegen nur den Anfang; von den zukünftigen wisse man naturgemäß nichts. Alle Ereignisse seien in Geschichtswerken, Chroniken und (Helden-) Epen gesammelt, mit anderen Worten schriftlich fixiert worden, und könnten damit als Vorbilder für die Gegenwart dienen.

Baena beginnt nun, diese Ausführungen Alfons des Weisen auf seine Gegenwart zu übertragen. Dabei verfolgt er offenbar das Ziel, dem potentiellen Publikum den Nutzen des Lesens im Allgemeinen und seiner Anthologie im Besonderen vor Augen zu führen. Er eröffnet seine Argumentation mit der Aussage, dass die Faulheit bzw. Trägheit vieler Menschen zu einer Stagnation im Wissenserwerb und in der Wissenskonservierung führt: "[...] la pereza es contraria e enemiga del saber, la qual faze a los omnes que non se lleguen a él nin busquen carreras por donde los conoscan"²³⁴. Die schriftliche Niederlegung von erworbenem Wissen ist also essentiell für seine Weitergabe: „Por la qual razón todos los omnes son adebdados de amar a todos aquellos que lo tal fezieron e ordenaron, pues que saberán por ello a muchas cosas que non supieran por otra manera.“²³⁵ Um seine Aussagen zu untermauern, führt Baena Aristoteles als Autorität an:

E aun otrosí, porque la pereza es contraria e enemiga del saber, e açerca d'esto el grand filósofo Aristótiles dize que por todo omne de su propia naturaleza desea saber todas las cosas, que por esta razón quiere e ama e guarda más el omne los ojos que otra ninguna parte de su cuerpo, porque por sola la vista se conosçen e se saben mejor a más aína todas las cosas que por otro sentido alguno.²³⁶

Hier lehnt sich Baena klar an das erste Buch der *Metaphysik* an, in dem es heißt: „Alle Menschen streben von Natur aus nach Wissen.“ (I 1, 980 a 21); der Mensch ziehe die ersten

²³⁴ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 4.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid., S. 4f.

Erkenntnisse aus der Wahrnehmung, und hierbei sei ihm insbesondere das Sehen zuträglich.²³⁷ Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass Aristoteles die einzige namentlich genannte Autorität im gesamten Prolog ist, ansonsten die eingangs genannten „filósofos e sabios antiguos“ nicht weiter ausdifferenziert werden. Diese fehlende Ausdifferenzierung kann man als „Schachzug“ – auf diesen Begriff wird später noch zurückzukommen sein – Baenas verstehen, stellt er doch selbst sehr anschaulich da, wie aus dem in der Vergangenheit erworbenen und schriftliche fixierten Wissen ein Nutzen für die Gegenwart gezogen werden kann: er zitiert eben recht wörtlich Alfons den Weisen, dessen Werke offenbar verbreitet waren. Darüber hinaus kann man das Zitat der *General Estoria* auch als „Selbst-Nobilitierung“ Baenas deuten, denn er stützt sich hier eben auf ein Werk, das schon in seinem Titel seinen allumfassenden Gültigkeitsanspruch formuliert und damit letztlich über Jahrhunderte hinweg präsent bleibt. Damit pflanzt Baena seiner Sammlung indirekt ein bestimmtes Maß an Allgemeingültigkeit ein und verortet sie ebenso im Wissensdiskurs seiner Zeit.

Die Verortung im Wissensdiskurs setzt Baena im weiteren Verlauf fort: das Zitat aus der *General Estoria* und die Berufung auf Aristoteles bilden nur den Auftakt einer langen Reihe von mehr oder weniger expliziten Hinweisen auf das zur Zeit der Erstellung des *Cancionero de Baena* verfügbare Wissen, welches sich sowohl in den Paratexten Baenas wie auch in den Gedichten einiger Autoren der Sammlung finden lassen. Was bedeutet nun aber „Wissen“ in konkretem Bezug auf den hier vorliegenden *Cancionero*? Zunächst lässt sich festhalten, dass man verschiedene „Arten“ von Wissen unterscheiden kann; es gibt sicherlich ein Bewusstsein für das vorhandene philosophische und poetologische Wissen – die aristotelischen Schriften sind hinlänglich bekannt – aber auch die nur ansatzweise *expressis verbis* benannten Dichtungsideale der Provenzalen und wohl zum Teil der Italienischen Dichter scheinen zumindest nicht unbekannt zu sein. Als einen Hinweis darauf kann man sicherlich die von Baena zitierte „gaya çiençia“ lesen. Die Nennung von bekannten Dichtern wie Dante in einigen Gedichten der Sammlung deutet zumindest darauf hin, dass Baena sich nicht in einem „poetologischen Vakuum“ bewegt, sondern sich sehr wohl in eine

²³⁷ An dieser Stelle kann wohl auch der Begriff der Curiositas impliziert werden, denn die Ausführungen Baenas gehen eindeutig in diese Richtung. Die augustinische „concupiscentia oculorum“ ist hier wohl nicht gemeint, denn bei Baena ist die natürliche Neugier insgesamt positiv konnotiert.

Tradition einzureihen vermag. Zudem ist der Sammlung ebenso ein politisches und historisches Wissen inhärent, was wiederum an einer Vielzahl von Dichtungen festgemacht werden kann – und im Verlauf dieser Arbeit werden wird.

Die Ausführungen Baenas im Prolog sind aber nicht nur als abstrakter Verweis auf seinen persönlichen Bildungsgrad oder auf das zu seiner Zeit verbreitete Wissen zu verstehen, sondern der Prolog enthält zudem eine Reihe von guten Ratschlägen für seine Leser: An die Machthaber und Adeligen richtet Baena hier die Empfehlung, sich mit Texten über das alte Rom und seine Machthaber vertraut zu machen, um daraus für ihre eigenen Handlungsweisen zu lernen. Damit blieben Themen, Ereignisse und Persönlichkeiten im Wissen der Menschen erhalten, die schon lang zuvor stattgefunden bzw. gelebt haben. Dies habe den Vorteil, dass aus vergangenen Geschehnissen gelernt werden könne. Historische Ereignisse können als Anhaltspunkte für gegenwärtige oder zukünftige Entscheidungen dienen. Besonders nützlich sei dieses Wissen daher für Könige, Prinzen und andere Befehlshaber, denn diese könnten auf der Basis der alten Quellen besser weise und gerechte Entscheidungen treffen. Baena versucht dann, den *grandes señores* Bücher und das Lesen an sich schmackhaft zu machen, indem er Bücher mit schöner Kleidung und gutem Essen vergleicht, an denen man viel Gefallen entwickeln könne. Im Gegensatz dazu stehen andere Aktivitäten wie Spiele, Kämpfe oder die Jagd; letztere kann sich sogar gegen den Akteur wenden, wenn beispielsweise ein verwundetes Tier den Jäger angreift. Diese Betätigungen seien gut für die körperliche Verfassung und böten dann gute Voraussetzung für die Schulung des Geistes:

Pero, con todo esso, mucho mayor viçio e plazer e gasajado e comportes reçoiben e toman los reyes e príncipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por quanto se clarifica e alumbrá el seso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e reforma la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreçión, e se gobiernan e mantienen e reposan todos los otros sentidos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos passados que nunca vieron nin oyeron nin leyeron, de los quales toman e reçoiben muchas virtudes e muy sabios e provechosos enxemplos, como sobredico es.²³⁸

Um nun im Besonderen seine Kompilation dem Publikum anzupreisen, beschreibt Baena die Sonderstellung der Poesie innerhalb der Literatur: "[...] el arte de la poetría e gaya çiençia es una escriptura e compusiçión muy sutil e bien graçiosa, e es dulce e muy

²³⁸ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 7.

agradable a todos los oponentes e repondietes d'ella, e componedores e oyentes."²³⁹ Diese Kunst sei zum einen eine

[...] graçia infusa del Señor Dios, que la da e la embía e enfluye en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e sus consonantes e sílabas e açentos, e por artes sotiles e muy diversas e singulares nombranças.²⁴⁰

Darüber hinaus und eben deshalb könne die Poesie in ihrer Perfektion nur von den Gelehrten beherrscht werden, die viele Bücher und Schriften gesehen, gehört und gelesen haben, weit umhergereist sind und demnach verschiedene Sprachen sprechen. Schließlich reiche es aber nicht aus, nur ein Gelehrter zu sein, sondern:

[...] que sea noble fidalgo, e cortés e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso, e que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su razonar, e otrosí que sea amdor e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opinión de muchos sabios que todo omne que sea enamorado conviene a saber, que ame a quien deve e como deve e donde debe [...]²⁴¹

Baena propagiert hier also klar das Ideal der „armas y letras“, ein typischer mittelalterlicher Topos. An dieser Stelle bricht der Prolog ab, denn im Pariser Manuskript fehlt ein Folio, dessen Inhalt auch nicht unter Rückgriff auf andere Quellen rekonstruiert werden kann.²⁴² Karl Kohut, einer der wenigen Forscher, die sich mit explizit mit dem Prolog befasst haben, geht in seinen Überlegungen insbesondere auf die Frage ein, inwieweit es sich hier um eine Theorie der höfischen Poesie handelt. Dabei führt er aus, dass Baena keinen Schwerpunkt auf die Ausführungen zur formalen Gestaltung von Lyrik gelegt hat und formuliert verschiedene Thesen, die den Grund hierfür zu benennen suchen:

Existen, en nuestra opinión tres posibilidades para resolver el problema: 1º Baena creyó que sus lectores y oyentes estaban suficientemente instruidos en la técnica de la versificación. 2º No creyó que fuese prudente extender demasiado sus conocimientos en esta materia. 3º Había otra cosa que le pareció mucho más importante que la técnica de la versificación.²⁴³

²³⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 7.

²⁴⁰ Ibid. (Eine detailliertere Auseinandersetzung mit der göttlichen Gnade erfolgte bereits zu Beginn des Kapitels.)

²⁴¹ Ibid., S. 8.

²⁴² In anderen Fällen ist es möglich, im Pariser Manuskript durch Folioverlust unvollständig enthaltene Gedichte zu rekonstruieren, indem beispielsweise andere *cancioneros* herangezogen werden, die wiederum vollständige Varianten des jeweiligen Gedichtes enthalten. Dies soll an gegebener Stelle wieder aufgegriffen und ausführlicher dargestellt werden.

²⁴³ Kohut, 1982, S.120f.

Er spricht sich gegen die erste These aus und begründet dann mit einer Kombination aus den beiden anderen, dass Baena offensichtlich andere Schwerpunkte in seiner Darstellung verfolgen wollte. Dabei beruhe der Prolog auf insgesamt vier Konzepten, wie Literatur und insbesondere die Dichtung begriffen würden: Literatur würde zum einen als Bildung angesehen, zum anderen als Spiel und Unterhaltung. Dichtung hingegen würde auf der einen Seite als göttliche Inspiration und auf der anderen Seite als erlernbar begriffen. Dabei würden diese Konzepte keineswegs als konträr betrachtet, sondern als sich ergänzende, ja sogar sich wechselseitig bedingende. Gerade bei der Fähigkeit zu dichten würde dies deutlich: "[...] sin la inspiración divina se queda la poesía en un nivel de un simple artesano, y sin destreza técnica toda gracia se queda sin efecto."²⁴⁴

Darüber hinaus sei die Fähigkeit zur Dichtung auch an andere Voraussetzungen, wie den Charakter und die soziale Herkunft geknüpft und liefere hier somit eine „teoría del cortesano“. Das Wissen spiele – so Kohut – hier nur insofern eine Rolle, als dass es zu den Voraussetzungen für die „gracia divina“ gehöre:

Hay que añadir que Baena no se sirve del concepto de la gracia divina para defender la ignorancia. Todo lo contrario: su *Prólogo* es, como hemos visto, una enfática alabanza de todo saber. Para Baena, gracia y sabiduría no son contrarios, sino complementarios. La gracia presupone, entre otras premisas, sobre todo el saber.²⁴⁵

Das Verdienst des Prologs liege deshalb im Grunde nur darin, dass er bereits viele Ideen aufgreife, die später dann auch in den Gedichten wieder auftauchen; ansonsten weise er wenig Originalität auf und sei als repräsentativ für die Ideologie der höfischen Lyrik der Zeit zu lesen.

Diese Auslegung Kohuts scheint in verschiedener Hinsicht problematisch. Baena schreibt hier sicherlich keine Poetik; aber aus dem Text geht auch an keiner Stelle hervor, dass er dies intendiert. Er formuliert am Ende des Vorprologs klar, dass der Prolog zur Erleichterung der **Lektüre** dienen soll – ebenso wie die folgende *Tabla* und auch die Epigraphe als lektüresteuernde Hilfselemente *par excellence* bezeichnet werden können. Kohuts erste Überlegung – dass Baena hier auf Bemerkungen zur Versifizierung verzichtet, weil seine Leser und Hörer darüber informiert seien – trifft also nicht den Kern, denn Baena unterscheidet im Prolog ganz klar zwischen Dichtern und dem Publikum seiner

²⁴⁴ Kohut, 1982, S.132.

²⁴⁵ Ibid.

Anthologie. Hier wendet er sich an die potentiellen Leser und Hörer, wie im Vorprolog angekündigt. Es geht ihm im Wesentlichen darum, seine Sammlung aufzuwerten, ihren Nutzen zu propagieren und sie somit dem Publikum schmackhaft zu machen, wie auch Potvin bestätigt:

Précisément pour éviter une mauvaise lecture ou dans tous les cas une lecture désagréable chez ses *leyentes e oyentes*, Baena ajoute un prologue explicatif dans lequel il reprend son raisonnement, réaffirmant l'utilité et la raison d'être de la poésie. Ici encore, il articule d'abord sa pensée autour du savoir humain sous toutes ses formes.²⁴⁶

Natürlich setzt Baena bei den potentiellen Lesern seiner Anthologie einen bestimmten Bildungsgrad voraus, was bei dem in der Widmung genannten Adressatenkreis aber auch nicht verwunderlich ist. Er verlangt aber an keiner Stelle von seinem Publikum das gleiche Wissen, wie dies die Dichter haben, denn eben dadurch heben sich die Poeten vom gebildeten Publikum ab: durch ein Mehrwissen, insbesondere durch die Kenntnisse in der Dichtkunst.

Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle Baenas ausführliche Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Stellenwert des Erwerbs von Wissen. Für diese Form der Anthologie ist sie nicht nur außergewöhnlich, sondern einmalig. Dabei greift Baena nicht einfach nur auf bereits Gesagtes zurück – er zitiert Alfonso el Sabio fast wortwörtlich – sondern er entwickelt daraus eine eigene Argumentation, die letztlich dazu dient, sich selbst und seine Anthologie möglichst positiv in diesem Wissensdiskurs zu verorten. Hierzu nutzt er auf der einen Seite intertextuelle Bezüge, wie den Verweis auf Aristoteles oder auf die lateinische Literatur; auf der anderen Seite formuliert er seine Argumentation so, dass er, der selbst auch als Dichter in der Kompilation vertreten ist, möglichst hoch angesehen wird, denn es sind eben die Dichter, die durch erlerntes Wissen und göttliche Inspiration mit ihren Texten dazu beitragen können, dass das Publikum durch Lektüre oder Hören seine geistigen Fähigkeiten und sein Handeln verbessern kann.

Somit hat auch dieser von Juan Alfonso de Baena verfasste Paratext unterschiedliche Funktionen: Baena bettet sich und seine Kompilation klar in den Wissensdiskurs seiner Zeit ein; er greift außerdem gesellschaftliche Strukturen und individuelle Missstände („pereza“) auf, stellt den Erwerb von Wissen als Grundlage für politische Entscheidungen dar und

²⁴⁶ Potvin, Claudine: *Illusion et pouvoir. La poétique du Cancionero de Baena*. Montreal/Paris: Bellarmin/Vrin, 1989, S. 34.

propagiert gleichzeitig, dass seine Anthologie dem Wissenserwerb diene. Daneben erfüllt der Prolog seine „eigentliche Aufgabe“: er führt in das Werk ein, kontextualisiert es zugleich und dient der Erleichterung der Lektüre, wie Baena es bereits in der Widmung angekündigt hat.

Zusammenfassend zur Widmung und zum Prolog kann festgehalten werden, dass Baena sich eines geschickten Schachzuges bedient, um den Adressatenkreis seiner Anthologie zu erweitern: natürlich gilt die Kompilation Juan II., dem Mäzen Juan Alfonso de Baenas, und der Königsfamilie. Mit den Ausführungen unter Rückgriff auf die *General Estoria* zeigt Baena seine umfassende Bildung, die ihn wiederum für die Erstellung der Kompilation qualifiziert. Auf der anderen Seite übt Baena aber auch unterschwellige Kritik an der Einstellung zum Erwerb und der Erhaltung von Wissen in der Gesellschaft seiner Zeit. Diese Kritik könnte ebenso als eine gegen den Adel gerichtete verstanden werden, da sich dieser wohl lieber den Festivitäten bei Hofe oder der Jagd widmete, statt sich intensiv der eigenen Bildung zuzuwenden. Da Baena aber beispielweise Vergleiche zwischen Literatur und schöner Kleidung anstellt, gelingt es ihm, den Adel nicht direkt zu attackieren, sondern vielmehr die Literatur in die Alltagswelt des Adels einzubinden, somit deren Nutzen zu propagieren. Dies erweitert sein potentielles Lesepublikum – welches vermutlich auch potentiell blieb, denn über eine weitere Verbreitung des *Cancionero de Baena* ist nichts bekannt – und steigert somit auch den Wert seiner eigenen Kompilation.

An den bislang vorgestellten Paratexten der Baenensischen Sammlung konnte nachvollzogen werden, dass sich der Kompilator geschickt der Topoi seiner Zeit bedient, um seine Sammlung anzupreisen: Baena beruft sich auf antike Autoritäten, zitiert aus der Bibel und spannt sogar den Bogen zu seinen literarischen Vorfahren auf der Iberischen Halbinsel. Neben dieser intellektuellen Einführung bietet er Hilfestellungen für die Lektüre seiner Kompilation an. An dieser Stelle treten insbesondere die Epigraphe und die *Tabla* hervor, eine Art Aufzählung der wichtigsten Autoren des *Cancionero*.

Tabla

Juan Alfonso de Baena stellt der *Tabla* das folgende Epigraph voran, in dem ihre Funktion dargelegt wird:

Esta tabla es de los dezidores que están en este libro, la qual se puso aquí al comienzo d'él por qu'el dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren fallen por ella más aína las cantigas o dezires que le agradare leer.²⁴⁷

In der *Tabla* wird nun angegeben, welche Autoren mit welchen Gattungen in der Kompilation vertreten sind. Allerdings werden nicht alle Autoren genannt, sondern nur einige derjenigen, von denen er mehrere Gedichte in die Sammlung aufgenommen hat. 17 der insgesamt 55 namentlich genannten Autoren im *Cancionero* werden hier aufgezählt. Im Folgenden werden nun diese Dichter und die Anzahl ihrer Werke aufgeführt: Alfonso Álvarez de Villasandino (207+9)²⁴⁸, Francisco Imperial (13+5), Fray Diego de Valencia (45+1), Fernand Sánchez Calavera (15+1), Fernand Pérez de Guzmán (11), Ferrant Manuel de Lando (32+1), Ruy Paez de Ribera (13), Pero Ferruz (4+1), Macías (5), Arçediano de Toro (6), Pero Vélez de Guevara (8), Diego Martínez de Medina (6), Gonçalo Martínez de Medina (8), Pero Gonçález de Uzeda (2), Fray Lope del Monte (9), Gómez Pérez Patiño (6) und Juan Alfonso de Baena (79+1).

Unklar bleibt zunächst, warum gerade diese Autoren in der *Tabla* aufgeführt wurden, andere aber nur in den Epigraphen zu ihren Gedichten erwähnt werden. Es scheint unwahrscheinlich, dass dies mit der Anzahl der enthaltenen Gedichte zusammenhängt, denn es sind mehrfach vertretene Autoren wie García Fernández de Gerena (12), Rodrigo de Arana (9) oder Juan de Guzmán (6) nicht in der *Tabla* enthalten. Ob diese Auswahl der aufgeführten Autoren mit ihrer Popularität oder ihrem Bekanntheitsgrad am Hofe zusammenhängt, soll an späterer Stelle ausführlicher dargelegt werden.

Abgeschlossen wird die *Tabla* mit zwei Achtsilbern Baenas, in denen er seine Mühen zusammenfasst:

Johan Alfonso de Baena
lo compuso con gran pena.²⁴⁹

²⁴⁷ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 9.

²⁴⁸ Die Namen sollen in der heute üblichen Orthographie wiedergegeben werden. Bei der ersten der in der Klammer angeführten Zahlen handelt es sich um die Anzahl der Dichtungen, die den Namen des jeweiligen Autors im Epigraph stehen haben. Die hinzugefügten Zahlen geben die Gedichte an, die keine Epigraphe haben, aber den genannten Autoren zugeordnet werden.

²⁴⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 10.

Bei der *Tabla* wird deutlich, dass Baena sie zur Erleichterung der Lektüre hinzugefügt hat. Somit kann festgehalten werden, dass die von Baena verfassten Paratexte Vorprolog, Prolog, Inhaltsverzeichnis und auch die Epigraphe – die in Zusammenhang mit den Gedichten, zu denen sie verfasst wurden, analysiert werden sollen – in erster Linie eine strukturierende Funktion für die Kompilation aufweisen. Sie gliedern die Sammlung, kommentieren sie und die einzelnen Gedichte und können somit als „lektüresteuernde Hilfselemente“²⁵⁰ einer Anthologie, die durch eben diese einzigartig wird, bezeichnet werden.

II.1.5. Autoren und ihre Dichtungen

Der vermutliche Aufbau des ursprünglichen *Cancionero de Baena*, so wie Dutton/González Cuenca ihn für ihre Edition wiederhergestellt haben, orientiert sich zum einen an der *Tabla*. Zum anderen kommen weitere, in der *Tabla* nicht namentlich genannte, Autoren hinzu. Somit kann folgende Übersicht über die Autoren und ihre Dichtungen erstellt werden:

Autor	<i>Tabla</i>	Dichtungen
Álvarez de Villasandino, Alfonso	ja	1-34; 39-66; 68-80; 83; 85; 87; 89; 91; 93; 95-100; 102-104; 106-108; 110; 112-116; 120-122; 124-126; 128; 130; 132-135; 137; verm.138; 139-153; 155-160; 162-163; 165-179; 181-225; 546; 552; 554; 254-256; 258-259; 334; 346; 365; 367.
Arana, Rodrigo de	nein	427; 430; 432; 434; 436; 438; 441; 443; 445.
Arcediano de Toro	ja	311-316.
Arcediano don Gutierre	nein	164
Arcobispo don Pedro	nein	154
Astuñiga, Íñigo de	nein	418
Baena, Francisco de	nein	105
Baena, Juan Alfonso de	ja	37; 81; 161; 180; 261; 265-266; 357-359; 361; 363-364; 366; 368-369; 371; 373; 375; 378-381; 383; 385; 387-390; 392-393; 395; 397; 399; 401; 403; 405; 407; 409; 411-412; 414-415; 417; 419-420; 422; 425-426; 429; 431; 433; 435; 437; 439-440; 442; 444; 446-447; 449; 451-468.
Carrillo, Pero	nein	109

Mit der Wahl der Form des Achtsilbers unterstreicht Baena noch einmal, dass er sich genauestens mit den poetischen Entwicklungstendenzen seiner Epoche auskennt: der *octosílabo* entwickelt sich zum dominanten Versmaß in der höfischen Lyrik des 15. Jahrhunderts.

²⁵⁰ Nünning, 2004, S. 511.

Cañizales/ Cañizares, Álvaro de	nein	111; 413; 416; 276.
Estúñga, Diego de	nein	424
Ferruz, Pero	ja	301-302; 304-305.
Fray Alfonso de la Monja	nein	246; 282.
Fray Alfonso de Medina	nein	520
Fray Diego de Valencia de León	ja	227; 473; 475; 477; 479-484; 486-487; 489; 491-516 ^{bis} ; 519; 527-528; 377.
Fray Lope del Monte	ja	273; 324; 326; 328; 345; 347-350.
Fray López	nein	117
Fray Migir	nein	38
Fray Pedro de Colunga	nein	82; 136; 137 ^{bis} .
García Álvarez de Alarcón	nein	523
Garçia de Córdoba, Bartolomé	nein	228
García de Vinuesa, Juan	nein	382; 384; 386; 391.
García Fernández de Gerena	nein	555-566.
García, Pero	nein	423
González de Mendoza, Pero	nein	251; 251 ^{bis} ; 251 ^{ter} ; 252.
González de Uzeda, Pero	ja	342-343; verm. 344.
Guzmán, Juan de	nein	402; 404; 406; 408; 410.
Imperial, Francisco	ja	231; 234; 237-243; 245; 247-250; 521; 548.
López de Ayala, Pero	nein	518
Macías	ja	306-310.
Mahomat el Xartosse de Guadalfaxara	nein	522
Manuel de Lando, Fernán	ja	67; 524; 567-568; 253; 257; 260; 262-264; 267-269; 271-272; 274-275; 277-281; 283-287; 360; 362; 370; 372; 374; 376.
Mariscal Íñigo	nein	576
Mariscal Pero Garçia	nein	574
Martínez de Medina, Diego	ja	233; 235; 323; 325; 327; 329.
Martínez de Medina, Gonzalo	ja	332-333; 335-340.
Moraña, Alfonso de	nein	270
Morrera, Pedro	nein	101
Nicolás	nein	478; 485; 488; 490.
Páez de Ribera, Ruy	ja	288-300.
Pérez de Guzmán, Fernán	ja	232; 545; 547; 549-551; 553; 569-573.
Pérez Patiño, Gómez	ja	351-356.
Quadros, Gonzalo de	nein	448; 450.
Ruiz de Toro, Álvar	nein	394; 396; 398.
Sánchez de Calavera, Fernán	ja	517; 525-526; 529-538; 540; 542; 544.
Sánchez de Huete, Juan	nein	539; 541; 543.

Sánchez de Jahén, Alfonso	nein	123; 127; 129; 131.
Santo Ambrosio	nein	518 ^{bis}
Suero de Ribera	nein	575
Vélez de Guevara, Pero	ja	317-322.
Vidal, Alfonso	nein	236
Un Bachiller en artes de Salamanca	nein	84; 86; 88; 90; 92; 94.
Un Fraile	nein	330
Don Mossé	nein	230
Los rabíes	nein	303
Rey	nein	421
Unbekannte Autoren	nein	340 ^{bis} ; 341; 344.

Wie dieser Auflistung entnommen werden kann, gibt es neben den namentlich bekannten Autoren auch einige, denen nur Berufsbezeichnungen zugeordnet werden können, oder über die keinerlei Informationen verfügbar sind. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass Baena bei der Auswahl der Gedichte für seine Kompilation sich nicht nur auf bekannte oder beliebte Autoren beschränkte, sondern ebenso Dichtungen aufnahm, die zwar keinem Autoren zugeordnet werden könne, deren Inhalt oder Form ihm aber zusagten.

In den nun folgenden Betrachtungen zum *Cancionero de Baena* werden zwei der bekannteren Autoren dieser Zeit im Mittelpunkt stehen, da die Qualität und letztlich die Quantität ihrer Dichtungen ein repräsentatives Bild für die Lyrik der Epoche zeichnen. Fokussiert werden die Autoren, die eine Vielzahl von Gedichten verfasst haben: Alfonso Álvarez de Villasandino und Juan Alfonso de Baena selbst.

II.2. Die Lyrik im *Cancionero de Baena*

Den *Cancionero de Baena* dominieren zwei thematische Stränge: zum einen findet der Leser Liebeslyrik, die von stark erotisch konnotierten Versen bis hin zu dem sich im 15. Jahrhundert auf der Iberischen Halbinsel herauskristallisierenden höfischen Ideal viele unterschiedliche Nuancen enthält. Zum anderen ist insbesondere in dieser Anthologie auch eine Vielzahl von sozio-politischen Gedichten zu finden, deren Bandbreite von neutralen Kommentaren zu Personen oder historischen Ereignissen bis hin zu einer offenen Kritik an gesellschaftlichen Gegebenheiten reicht. Wie genau diese beiden Themenstränge im *Cancionero de Baena* vertreten sind, wie sie sich verändern und wie sich diese Entwicklung

an gesellschaftliche Veränderungen zurückbinden lässt, soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden, wobei insbesondere die Dichtungen der oben genannten Autoren im Vordergrund stehen sollen.

Zunächst stellt sich die Frage, ob und inwiefern der *Cancionero de Baena* überhaupt als „historische Quelle“ gesehen werden kann, enthält er doch literarische Texte, die – ohne an dieser Stelle die Diskussion um die Fiktionalität im Mittelalter aufgreifen zu wollen²⁵¹ – gemeinhin als fiktionale und nicht als faktuale Texte angesehen werden. In der Forschung zum CB hat Miguel Gual Camarena diese Fragestellung im Zusammenhang mit der Azáceta-Edition aufgegriffen. Klar ist, wie auch Gual Camarena formuliert, dass der CB sicher nicht den „latido de la vida del pueblo“²⁵² wiedergibt, handelt es sich doch bei der Sammlung explizit um eine für den Hof zusammengestellte (s. Prolog). Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass Baena eine Reihe von lobpreisenden Gedichten in seine Sammlung aufnimmt, was Gual Camarena jedoch als Indiz für die Unzuverlässigkeit des *Cancionero* als historische Quelle wertet. Gual Camarena analysiert insbesondere den Wortschatz im CB und gibt so eine Reihe von Beispielen für zeitgenössische Sitten und Gebräuche, Institutionen, Kleidungsstücke und Stoffe, tierische und pflanzliche Produkte, die für ihn einen Bezug zur Alltagswelt des frühen 15. Jahrhunderts darstellen. Darüber hinaus weist er auch darauf hin, dass bestimmte Themen im *Cancionero* dominant sind, andere aber wiederum wenig Beachtung erfahren. So nehmen Erotik und sexuelle Freiheit seinen Ausführungen zufolge einen breiten Raum im CB ein, Spiritualität spiele jedoch kaum eine Rolle: „Relacionado con las expresiones plebeyas está el *erotismo* de la sociedad castellana del siglo XV, que se refleja ampliamente en el Cancionero. [...] Pero aún las poesías propiamente religiosas del Cancionero revelan poca *espiritualidad*.“²⁵³

Diese eher pauschalen und kaum am Text nachvollzogenen Überlegungen sollen zum Ausgangspunkt für die folgende Analyse des *Cancionero de Baena* werden, sprechen sie doch ein Thema an, das in der Forschung zu den Cancioneros und insbesondere in der

²⁵¹ Cf. hier unter anderem: Haug, Walter: „Die Entdeckung der Fiktionalität“, in: Walter Haug (Ed.): *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur geistlichen und weltlichen Literatur des Mittelalters*, Tübingen: Max Niemeyer, 2003.

²⁵² Gual Camarena, Miguel: „El Cancionero de Baena como fuente histórica. Notas en torno a la edición de Azáceta (Book Review)“, in: *Anuario de Estudios Medievales* 4, 1967, S. 614.

²⁵³ Gual Camarena, 1967, S. 617, 619 [Kursivierung im Original].

Auseinandersetzung mit dem CB bislang wenig Beachtung gefunden hat. Es geht um die Frage, welche Formen der Liebeslyrik in dieser Anthologie auftauchen und ob und wie sich diese von früheren oder späteren Liebesdichtungen unterscheiden. Zunächst soll daher einer der „ältesten“ Dichter im *Cancionero de Baena*, Alfonso Álvarez de Villasandino, in den Fokus gerückt werden, markieren doch seine Gedichte nicht nur den Übergang vom Gebrauch des Galicisch-Portugiesischen zur Verwendung des Kastilischen als Sprache in der Lyrik, sondern sie bilden auch gleichzeitig mit die frühesten Zeugnisse einer Liebeslyrik im Königreich Kastilien.

II.2.1. Alfonso Álvarez de Villasandino

Aquí se comiençan las cantigas muy escandidas e graçiosamente asonadas, las preguntas e respuestas sotiles e bien ordenadas e los dezires muy limados e bien fechos e de infinitas invenciones que fizo e ordenó en su tiempo el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor en esta muy graçiosa arte de la poetría e gaya çiençia, Alfonso Álvarez de Villasandino, el qual, por la graçia infusa que Dios en él puso, fue esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España.²⁵⁴

Zum Leben des Autors

Alfonso Álvarez de Villasandino ist wohl der einzige Autor in der *Cancionero*-Literatur, der während der Regierungszeit von vier kastilischen Königen literarisch aktiv war und dessen Werke uns bis heute überliefert sind. Dennoch ist nicht viel über diesen Dichter bekannt, und die wenigen Informationen zu seinem Leben und Wirken sind beinahe ausschließlich seinen Gedichten und den Epigraphen Juan Alfonso de Baenas zu entnehmen.²⁵⁵ So kann man, den Ausführungen Yolanda Rosas²⁵⁶ folgend, die Lebensdaten dieses Poeten auf ungefähr 1375 bis 1424 eingrenzen. Ähnlich wie bei Juan Alfonso de Baena kann das erstere dieser Daten nur als Annäherung an das tatsächliche Geburtsjahr gesehen werden; so werden in der Edition von Dutton/González Cuenca mindestens zwei Gedichte – die Nummern 26 und 27 – schon dem Jahr 1373 zugeordnet. Rosas bezieht sich damit

²⁵⁴ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 11.

²⁵⁵ Dies hält auch schon Yolanda Rosas fest: "La mayoría de los detalles de la vida de Villasandino son los que aparecen en su propia poesía o en los comentarios que hace Alfonso de Baena en las rúbricas introductorias." (Rosas, 1987, S. 1).

²⁵⁶ Cf. Rosas, Yolanda: *Villasandino y su hablante lírico*, New York: Peter Lang, 1987. Hier insbesondere die Seiten 1-12.

zumindest bei der Nennung des Geburtsjahres mehr auf den ungefähren Schaffenszeitraum Villasandinos, nicht auf die tatsächlichen Lebensdaten des Poeten. Dass 1424 weitgehend als das Todesjahr des Poeten akzeptiert ist, verdankt man den Ausführungen Erasmo Bucetas aus dem Jahre 1929.²⁵⁷ In seinem Aufsatz korrigiert Buceta das einem der villasandinistischen Gedichte in der Edition von 1851 zugeordnete Entstehungsjahr 1428 und fixiert dann auf dieser Basis das Todesjahr Villasandinos auf 1424:

Por todo lo anterior – ya que la única base para suponer ocurrida en 1428 su muerte era una nota del *Cancionero* cuya inexactitud creo haber demostrado –, entiendo que hay que volver a la opinión de la mayoría de los eruditos del siglo pasado, y considerar que el fallecimiento de Villasandino tuvo lugar hacia 1424.²⁵⁸

Aus der langen Periode ist eine Vielzahl von textuellen Zeugnissen erhalten, die die literarischen Kompetenzen des Dichters belegen und gleichzeitig weitere Informationen über sein Leben enthalten. Zunächst kann man aus dem simplen Faktum, dass all diese Gedichte in einer Sammlung wie dem *Cancionero de Baena* enthalten sind, schließen, dass Villasandino über einen sehr langen Zeitraum eine gewisse Popularität. Aus den wenigen Informationen über das Leben des Dichters, die in ihrer Mehrheit aus dem *Cancionero de Baena* stammen, kann man zusammenfassen, dass er sich im Umfeld des Königshofs aufhielt und eben dort an Dichterwettstreiten teilnahm. Im *Cancionero de Baena* wird dies belegt durch die Einfügung einer Reihe von Dialoggedichten, also die Dokumentation der sogenannten *justas poeticas*, die Villasandino mit anderen Dichtern seiner Epoche, wie beispielsweise Juan Alfonso de Baena, ausfocht. Die Datierung dieser Gedichte rückt Villasandino in die Nähe des Hofes von Juan II., der als Mäzen der Dichter bekannt war. Nicht zuletzt deshalb erstellte Juan Alfonso de Baena eine lyrische Anthologie für den König, an dessen Hof er als Schreiber tätig war, und fügte in diese mehr als 200 Gedichte Villasandinos ein.

Schon an dem – auch diesem Kapitel – vorangestellten Epigraph kann man den Stellenwert Villasandinos für die Sammlung festmachen; Baena greift hier die gleichen Bewertungskriterien für die Qualität des Autors und seiner Dichtungen auf, die er schon

²⁵⁷ Buceta, Erasmo: "Fecha probable de una poesía de Villasandino y de la muerte del poeta" in: *Revista de filología española*, 16 (1929), S. 51-58.

²⁵⁸ Buceta, 1929, S. 58.

im Prolog ausführlich dargelegt hat. Demnach ist Villasandino in den Augen des Kompilators ein ausgezeichneter Dichter, denn seine *cantigas* sind „muy escandidas e graçiosamente asonadas“, seine *preguntas y respuestas* „sotiles e bien ordenadas“ und die *dezires* „muy limados e bien fechos e de infinitas invenciones“. Nach diesem Lob der villasandinistischen Dichtung charakterisiert Baena den Autor selbst, bescheinigt ihm Wissen, Intelligenz und Einzigartigkeit unter den Dichtern („el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor“).

Mit diesem Urteil, bzw. dieser Beschreibung Alfonso Álvarez de Villasandinos räumt Baena dem dominanten Autor des *Cancionero* eine herausragende Stellung ein: keinem anderen Dichter in seiner Sammlung bescheinigt er so deutlich nicht nur seine künstlerischen, sondern auch seine intellektuellen Fähigkeiten; Villasandino ist eben nicht nur ein Dichter, der sein Handwerk versteht, sondern er gilt auch als gebildet („sabio“) und hebt sich eben dadurch von den anderen Dichtern seiner Zeit ab. Baenas preisende Ausführungen zu Villasandino gehen weiter: Er hat durch seine Fähigkeiten eine einzigartige Stellung innerhalb der „muy graçiosa arte de la poetría“, also innerhalb der Dichtkunst im Allgemeinen, und der „gaya çiençia“, also der provenzalischen Tradition²⁵⁹ im Besonderen. Die Nennung genau dieses Begriffspaares impliziert, dass Baena hier Villasandino nicht nur in einen „spanischen“ Kontext einordnet – über die Schwierigkeiten, die bei einer solchen Zuordnung entstehen, sei an gegebener Stelle noch ausführlicher eingegangen – sondern ihm darüber hinaus einen herausragenden Status in den zu dieser Zeit maßgeblichen Dichtungstraditionen zugesteht. Mit der Erweiterung des Bezugsrahmens wird Villasandino zusätzlich erhöht, seine Arbeit als formen- und traditionenübergreifend dargestellt. Die lobpreisenden Ausführungen des Kompilators über den Autor Villasandino werden noch gesteigert. Baena greift auf das schon im Prolog erwähnte und ausgeführte Konzept der Dichtkunst als ein Ausdruck göttlicher Gnade

²⁵⁹ Dass hier mit dem Begriff der *gaya çiençia* die provenzalische Dichtung gemeint ist, greifen auch Dutton/ González Cuenca auf (s. Dutton/González Cuanca, 1993, S.11, FN1). Allerdings könnte man auch an dieser Stelle die gleiche Frage aufwerfen, wie sie schon bei der Analyse des Prologs aufgekommen ist, nämlich, ob es sich bei dem Begriff der *gaya çiençia* nicht nur um ein Aufgreifen der vorbildhaften provenzalischen Tradition, sondern auch um eine Erhöhung der eigenen – iberischen – Dichtkunst durch die Knüpfung einer Verbindung mit eben dieser hochangesehenen Lyriktradition handelt. Gerade im Zusammenspiel mit der zuvor aufgebrachten „muy graçiosa arte de la poetría“ erscheinen beide Auslegungsmöglichkeiten plausibel.

zurück: „por gracia infusa que Dios en él puso“.²⁶⁰ Villasandino gehört Baena zufolge zu den wenigen Personen, die von Gott mit der Gabe der Dichtkunst gesegnet wurden. Er beherrscht die verschiedenen Untergattungen der Dichtung perfekt, ist somit handwerklich sehr gut ausgebildet, verfügt offenbar über eine breite Bildung und hebt sich damit von den meisten anderen Dichtern seiner Epoche ab. Es ist Baenas Folgerung, dass Villasandino „esmalte e luz e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores“, also letztlich der König aller Dichter war.²⁶¹ Die Vorrangstellung Villasandinos unter den Poeten meint Baena hier nicht nur zeitgenössisch, denn mit der temporalen Spezifikation „fasta hoy“ dehnt Baena den Gültigkeitsanspruch seiner Ausführungen auf alle Epochen aus, die laut Prolog fassbar und maßgeblich für die Zukunft sind, nämlich die – bis in die Antike zurückreichende – Vergangenheit und die Gegenwart des Kompilators. Folglich bedeutet die Ausführungen Baenas, dass Villasandino besser ist, als alle vorhergegangenen Dichter, und sein Können einen Vorbildcharakter für zukünftige Generationen hat.

Es bleibt die Frage zu klären, was genau der Kompilator mit der lokalen Eingrenzung „en toda Espana“ meint, ist es doch ob der Vielschichtigkeit der Implikationen in den vorherigen Zeilen des Epigraphen unwahrscheinlich, dass nicht auch hier weitreichendere Bedeutungen zugrunde liegen. Rein geographisch betrachtet könnte sich „en toda Espana“ auf die christlichen Königreiche beziehen; da die sogenannte *reconquista* zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen ist und die übrigen Königreiche keine Einheit bilden, scheint der Bezug auf das einende Element, nämlich die gemeinsame religiöse Basis durchaus plausibel. Demnach würde hier das portugiesische Königreich mit einbezogen sein, denn bis zur Konstitution der „spanischen Nation“ unter den Katholischen Königen gab es durch aus enge – v.a. dynastische und wirtschaftliche – Verbindungen der christlichen Königreiche untereinander, wie im einleitenden Kapitel schon ausführlicher dargelegt wurde. Der Einbezug Portugals macht auch – und hier ist man bei einer weiteren Deutungsmöglichkeit von „en toda Espana“ angelangt – mit dem Blick auf die literarischen

²⁶⁰ Baena beschreibt Villasandino schon in der Widmung als den herausragenden Poeten seiner Zeit. Villasandino ist hier der einzige Autor der Sammlung, der, neben Baena als Kompilator, namentlich an dieser exponierten Stelle genannt wird.

²⁶¹ Die Formulierung „poetas e trovadores“ kann hier sicherlich als generische Bezeichnung für alle Dichter gelesen werden, umfasst sie doch, wie bereits weiter oben ausgeführt, die beiden dominanten Dichtergruppen für die christlichen Königreiche der Iberischen Halbinsel um die Wende zum 15. Jahrhundert.

Entwicklungen Sinn, denn schließlich steht Villasandino für die ältere Dichtungstradition auf der Iberischen Halbinsel, eben die galicisch-portugiesische, die die berühmten *Cantigas de Santa María* Alfonso X. hervorgebracht hat. Wenn man also „en toda Espana“ in dem hier maßgeblichen literarischen Kontext als „en toda la literatura española“ versteht, greift dies im Prinzip alle genannten Aspekte dieses Epigraphen auf. Mit den „cantigas“ nennt Baena schon die Hauptgattung der galicisch-portugiesischen Lyrik, die ja, wie bereits im vorherigen Kapitel detaillierter ausgeführt wurde, als Vorläufer der kastilischen Dichtung zu sehen ist. Zudem hebt Baena mit dieser Formulierung ein mögliches Problem aus: Villasandino als den hervorragendsten Dichter aller Zeiten zu beschreiben, wirft unweigerliche die Frage auf, welchen Stellenwert Baena den antiken Autoren beimisst, gelten diese doch gemeinhin als Autoritäten, wie nicht zuletzt Baena selbst zeigt, wenn er „el filósofo Aristóteles“²⁶² anführt. Dieser möglichen Problematik entzieht sich Baena gleich auf zwei Wegen: zum einen wird schon im Prolog eine klare Unterscheidung zwischen den antiken Philosophen, den Gelehrten und den Dichtern ausgeführt, ihre „Tätigkeitsfelder“ voneinander unterschieden und getrennt. Zum anderen reduziert er eben mit der Spezifizierung „en toda Espana“ – die im Grunde gleichzeitig wie eine Erweiterung eben auf ganz Spanien und eine Einschränkung wirkt – den Gültigkeitsanspruch seiner Einordnung Villasandinos auf die Iberische Halbinsel und die von ihr stammenden Autoren. Damit behalten die antiken Autoren ihren Status als Autoritäten, aber Villasandinos Stellenwert wird dennoch nicht verringert.

In diesen wenigen Zeilen, mit denen Juan Alfonso de Baena das erste Gedicht seiner Kompilation einleitet, findet man also eine Reihe von Elementen wieder, die schon in der Widmung und im Prolog eingeführt wurden, und die im weiteren Verlauf der Sammlung noch eine Rolle spielen werden. Diese verbinden die Epigraphe und den Prolog miteinander und greifen somit implizit wieder das auf, was Baena schon in seinem Vorwort deutlich machte, nämlich dass die von ihm verfassten Paratexte als (lektüresteuernde) Hilfselemente angesehen werden sollen. Gleichzeitig eröffnen sie einen Blick auf das Dichtungsideal des Kompilators, denn neben der Nennung des Autors und des

²⁶² Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 4. Im Prolog verweist Baena, wie schon weiter oben ausgeführt, ganz explizit auf die antiken Autoren oder auch auf andere Autoritäten, um seinen Ausführungen einen fundierteren Gültigkeitsanspruch zu implementieren.

Empfängers oder des Anlasses für das Verfassen des Gedichts gibt Baena oftmals eine Einschätzung der Qualität der Dichtung ab. Derart auf die Qualität, nicht die Quantität der Ausführungen bezogene Ausführungen finden sich nur an wenigen Stellen in der Sammlung Baenas, meist dann, wenn ein neuer Dichter vorgestellt wird. Allerdings sind natürlich zu den Gedichten Villasandinos aufgrund ihrer Anzahl der Dichtungen verhältnismäßig viele Epigraphe vorhanden, in denen wiederum einige Zusatzinformationen zum Autor enthalten sind. Es ist kein Zufall, dass gerade Villasandino, wohl der beliebteste Autor zur Zeit der Erstellung des *Cancionero de Baena*, nicht nur der erste hier aufgeführten Dichter ist, sondern die Anzahl seiner Gedichte die aller anderen Autoren der Kompilation bei weitem übersteigt. Um den Stellenwert Villasandinos nun genauer bemessen zu können, ist es notwendig, sein Werk aus zwei Perspektiven zu beleuchten: zum einen stellt sich die Frage, welche Informationen aus den baenensischen Epigraphen zu Villasandino und seinen Gedichten entnommen werden können, sind diese doch beinahe die einzigen Quellen zu Leben und Wirken des Autors. Zum anderen soll in einem zweiten Schritt untersucht werden, welche Themen und Motive in den Dichtungen Villasandinos dominieren und inwiefern er damit den gängigen Dichtungsnormen seiner Epoche entspricht. Bei der Analyse der villasandinistischen Gedichte werden die Liebesgedichte und die Dialoggedichte genauer betrachtet. Diese bilden die überwiegende Mehrheit der Dichtungen des Autors und ermöglichen somit einen umfassenden Blick auf sein Werk.

Den nun folgenden Betrachtungen liegen die baenensischen Epigraphe zugrunde, die bislang in der Forschung zum *Cancionero de Baena* wenig Beachtung erfahren haben. Dies mag zum einen daran liegen, dass sie strukturell in der gesamten Sammlung recht ähnlich sind, teilweise wie eine monotone Wiederholung des bereits Geschriebenen erscheinen. So ist die Grundstruktur der baenensischen Epigraphe im *cancionero* gleich: es dominieren Eingangsformeln wie „Este dezir fizo e ordenó...“, „Esta cantiga fizo el dicho...“ etc. Somit beginnt Baena die Epigraphe mit einer Bestimmung der Gedichtart; er setzt dann mit der Nennung des Autors fort und in vielen Fällen gibt er außerdem noch den Empfänger oder den Anlass für das Verfassen der folgenden Dichtung an.

Ein weiterer Grund für die nur oberflächliche Betrachtung dieser Paratexte durch die Forschung mag darin liegen, dass sowohl die Kommentare Baenas als auch die Gedichten der einzelnen Autoren getrennt analysiert wurden, und nur die Dichtungen selbst für die Auseinandersetzung mit Dichtern wie Villasandino dienten. Dies erscheint plausibel, denn schließlich sind die Paratexte Baenas nicht nur später entstanden als die Gedichte selbst, sondern offerieren gleichzeitig den subjektiven Zugang des Kompilators zu den Gedichten. Zwar ist es sein Anliegen, durch die hinzugefügten Texte die Lektüre seiner Kompilation zu erleichtern, aber er nimmt oftmals Wertungen vor und beeinflusst somit die Rezipienten seiner Sammlung. An dieser Stelle sollen die Epigraphe dennoch vermehrte Betrachtung erfahren, denn sie geben nicht nur Zusatzinformationen zu den Autoren, sondern ergänzen oder vertiefen in einigen Fällen das in Widmung und Vorprolog schon angesprochene Dichtungsideal, wenn man so will die „Poetik“ des Kompilators.²⁶³

Nun soll zunächst der Blick auf die Epigraphe gerichtet werden, die Informationen zu Villasandino liefern, die eben nicht, oder nur eingeschränkt, aus den Gedichten entnommen werden können. Da es sich insgesamt um die sehr kleine Anzahl von sieben Epigraphen handelt, werden diese hier vollständig nach der Ausgabe von Dutton/González Cuenca²⁶⁴ zitiert:

5) Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de su esposa, la postrimera que ovo, que avía nombre Mayor.

6) Esta cantiga grande e bien fecha fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez a su muger después que fue casado con ella; por quanto paresçe por la dicha cantiga, él fue repiso del casamiento e más la quesiera tener por comadre que non por muger, segund la mala vida que en uno avían por çelos e vegez e flaco garañón.

28) Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por alabaça e loores de la redudable çibdat de Sevilla e presentóla en el cabildo, e fizogela cantar con juglares delante los ofiçiales, e ellos mandáronle dar en aguinando çient doblas de oro por esta cantiga, e dende en adelante de cada año por cada cantiga otras çiento.

²⁶³ Cf. vorheriges Kapitel.

²⁶⁴ Zwar sind auch in anderen Editionen des *Cancionero de Baena* die baenensischen Epigraphe enthalten, aber Dutton/ González Cuenca bemühen sich bei der Edition der Paratexte und der Gedichte um eine einheitliche orthographische Gestaltung, die eine größtmögliche Annäherung an das verlorene Originalmanuskript bietet.

46) Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora Reina de Navarra, por quanto ella era muy fermosa e siempre él la deseava loar e servir en sus cançiones, segunt que en este libro es contenido.

72) Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino a don Ruy López Dávalos, Condestable de Castilla, como a manera de reqüesta e de pelea que tomava con él porque con él non podía aver audiencia e porque non le ayudava con el señor Rey para que le diesse algunt ofiçio.

73) Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino al dicho Condestable en la çibdat de Segovia, por quanto non le dieron posada e fuése a una aldea, en que le furaron una su mula; e quexasé aquí d'él e a él de los serviçios que le avía fecho e de los trabajos que padescía por amor del señor Rey.

224) Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino, jurando e prometiendo por él al muy poderoso e muy alto don Enrique, padre de nuestro señor el Rey, de nunca jamás en toda su vida jugar dados nin tablas; el qual juramento non mantovo, e perdió más de diez mill florines después.²⁶⁵

In der Widmung und im Prolog präsentierte sich Baena bereits als gewissenhaft und seriös, was wohl dazu beigetragen hat, dass er in der Forschung als verlässlich gilt und den Aussagen seiner Paratexte ein hoher Wahrheitsgehalt beigemessen wird. Nimmt man also an, dass Baena hier nur schreibt, was er tatsächlich an Informationen über Villasandino besitzt, so kann man zumindest einige Stationen des Lebens des Autors rekonstruieren. Offenbar war er mit einer Frau namens Mayor verheiratet, mit deren Namen er in einem seiner Gedichte (Nr. 5 in der Edition von Dutton/ González Cuenca) spielt. Diese Ehe ging er spät ein („la postrimera que ovo“) und es geht aus den Epigraphen nicht hervor, ob er vor seinem Lebensabend schon einmal verheiratet war. Die Ehe mit dieser Frau war offenbar nicht sehr glücklich, wie aus dem nächsten Epigraph hervorgeht, dessen Informationen Baena wohl aus den Formulierungen in der nachfolgenden Dichtung entnommen hat („por quanto paresçe por la dicha cantiga“). Irgendwann in seinem Leben – das Gedicht 28 ist nicht genau datierbar – hielt sich Alfonso Álvarez de Villasandino in Sevilla²⁶⁶ auf, verfasste ein Loblied auf diese Stadt und trug dies wohl auch, den

²⁶⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 17, 18, 44, 69, 98, 100, 252.

²⁶⁶ Über das Zustandekommen dieser Reise kann nur spekuliert werden. Möglich ist, dass er sich zu einer Zeit dort aufhielt, in der auch ein Königshof in Sevilla Station machte, er vielleicht sogar als Hofdichter mitreiste. Aber er könnte ebenso gut einer jener fahrenden Dichter seiner Zeit gewesen sein, die durch die christlichen Königreiche reisten und sich an den Orten aufhielten, an denen sie an Wettstreiten teilnehmen oder Auftragslyrik verfassen konnten, um sich ihren Lebensunterhalt zu sichern. Bei der großen Zahl von in den *Cancionero de Baena* aufgenommenen Gedichte, fällt es nicht

Gepflogenheiten entsprechend, zu einem offiziellen Anlass vor. Ebenso geht aus dem Epigraph zu Nr. 46 hervor, dass sich Villasandino eventuell in den Diensten der Königin von Navarra²⁶⁷ befand, oder ihr zumindest sehr zugetan war, denn er hat sie in einigen seiner Gedichte besungen, wie Baenas Formulierung „él la deseava loar e servir en sus cançiones, segunt que en este libro es contenido“ und natürlich der Inhalt der villasandinistischen Gedichte selbst belegen. Diese unscheinbar wirkende Bemerkung Baenas über Villasandino und dessen Verehrung für die Königin von Navarra ermöglichen jedoch deutlich tiefergreifende Einblicke in die Vorgehensweise des Kompilators, bzw. spannen wieder den Bogen zum Prolog: in der Kompilation sind Dichtungen enthalten, in denen Villasandino die Königin preist und verehrt; die Lobpreisung einer Königin erscheint Baena wiederum als besonders hochwertig, d.h. dass diese Werke seine Sammlung aufwerten. Um dies zu unterstreichen, nimmt Baena an dieser Stelle explizit Bezug auf die villasandinistischen Dichtungen.

Aus dem Epigraph zum Gedicht Nr. 72 geht hervor, dass Villasandino Kontakte zu Adeligen am Königshof und zum König selbst hatte. In dem hier vorliegenden Gedicht bittet Villasandino Ruy López Dávalos, ein gutes Wort für ihn beim König einzulegen, damit dieser den Dichter mit einem Amt ausstatten würde.²⁶⁸ Offenbar bemühte sich Villasandino um eine Stellung am Hofe Enrique III. Einige Jahre später, um 1403, entstand die folgende Dichtung, in deren Epigraph Baena die konkrete Situation, die zur Entstehung des Gedichts geführt hat, beschreibt. Villasandino befand sich in Segovia, fand dort keine Unterkunft, musste vor der Stadt bleiben, wo ihm in der Nacht sein Esel gestohlen wurde. So amüsan dies aus heutiger Perspektive erscheint, für einen nicht aus reichem Hause stammenden, von der Gunst seiner jeweiligen Auftraggeber abhängigen Poeten dieser Zeit bedeutete das einen enormen wirtschaftlichen Verlust. Es ist also nicht verwunderlich, dass

schwer, sich vorzustellen, dass Villasandino eben kein mittelmäßiger, ständig um seiner Existenz besorgter Dichter war, obgleich die Bittgedichte zeigen, dass es sehr wohl Phasen im Leben des Villasandino gab, in denen er unter seiner Armut litt.

²⁶⁷ Dutton/ González Cuenca datieren dieses Gedicht nach 1375 und gehen davon aus, dass es sich bei der hier genannten Königin wohl um die Infantin Leonor, Schwester Juan I. von Kastilien, handelt.

²⁶⁸ An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass es eine zeitliche Diskrepanz zwischen der Entstehungszeit der Gedichte und der Epigraphie gibt, denn Baena nennt Ruy López Dávalos hier den „Condestable de Castilla“, ein Amt, welches der besagte erst im Jahre 1400 erhielt. Das Gedicht ist, laut Dutton/González Cuenca aber schon um 1395 entstanden.

Baena diesem sehr dringlichen Klage- und Bittgedicht Villasandinos ein erläuterndes Epigraph voranstellt, damit sein Lesepublikum es kontextualisieren kann.

Das letzte hier zitierte Epigraph offenbart eine Schwäche Villasandinos: obwohl der Sprecher in Gedicht Nr. 224 dem König gegenüber feierlich verspricht, sich nicht wieder dem Spiel hinzugeben – Baena setzt hier Sprecher und Autor gleich, denn Villasandino schien eine einschlägige Neigung zu haben – schreibt Baena, dass er dies sehr wohl wieder tat und dabei eine erhebliche Summe Geld verlor. Diese Einordnung unterstützt auch Yolanda Rosas, wenn sie festhält: „Sus lamentaciones y peticiones, que lo han hecho ganar fama de jugador pedigueño [sic], podría explicarse por su ubicación social.“²⁶⁹ Villasandino vermittele das Bild eines „jugador pedigueño“, eines quengeligen Spielers. Baenas Epigraph mildert dies sicherlich ab, zeigt er zwar die fatale Spielleidenschaft des Dichters, urteilt jedoch nicht über den Inhalt des Bittgedichtes.

Wenn man nun den Informationsgehalt der Epigraph zusammennimmt, so kann man an den Gedichten und dem von Baena hinzugegebenen Textbeiwerk rekonstruieren, dass sich in Villasandinos Leben wohl die Perioden des relativen Wohlstands und der Armut abwechseln; mal erhält er für seine Dichtungen reichlich Entlohnung, mal steht er in der Gunst seiner Mäzene weit unten; mal hält er sich am königlichen Hofe auf, mal ist er gezwungen, alle Möglichkeiten und Kontakte auszuschöpfen, um überleben zu können. Damit teilt Villasandino das Schicksal der meisten Dichter seiner Zeit, denn das Privileg, über eine feste, dauerhafte Anstellung am Königshof oder bei Angehörigen des Hochadels zu verfügen, wurde nur wenigen Autoren (wie eben dem Kompilator der Sammlung) zuteil. Rosas bindet diese Schwankungen im Lebenslauf Villasandinos an die sich permanent ändernde ökonomische Situation auf der Iberischen Halbinsel:

Tanto sus peticiones como sus estímulos exteriores pueden interpretarse como una manifestación de lo que está sucediendo en el aspecto social en general y ni de un espíritu mercantil como duramente lo ha calificado la crítica moderna, sin tener en cuenta que no debemos tomarlo como un caso aislado. Ya que si consideramos que escribir poesía era un oficio como otro cualquiera, y que la dependencia del poeta a sus patrocinadores era habitual, no debemos asombrarnos de encontrar los cancioneros llenos de poesía de petición.²⁷⁰

²⁶⁹ Rosas, 1987, S.1.

²⁷⁰ Ibid., S.2.

Damit unterstreicht Rosas noch einmal das Abhängigkeitsverhältnis, in dem sich die überwiegende Mehrheit der Dichter des (spanischen) Mittelalters befand und das sich direkt in den Bitt- oder auch Lobgedichten zeigt. Zwar erscheint diese Auslegung Rosas' doch sehr verallgemeinernd, aber zumindest für Villasandino kann sie an dieser Stelle Gültigkeit beanspruchen, denn die Epigraphen Baenas unterstützen diese Auslegung.

Es stellt sich nun die Frage, welche Informationen aus den weiteren Epigraphen zu den Dichtungen Villasandinos entnommen werden können. In der Sektion der Gedichte Villasandinos findet sich eine Reihe von Epigraphen, die sich mit der Qualität der Dichtungen des Autors oder seiner Konkurrenten auseinandersetzen. Diese geben nicht nur Aufschluss über die dichterischen Qualitäten Villasandinos, sondern offenbaren gleichzeitig weitere Elemente der Poetik Baenas. Zunächst sollen die betreffenden Epigraphen auf deren Gehalt bezüglich der Qualität der Dichtungen Villasandinos näher beleuchtet werden. Dazu ist es allerdings notwendig, nicht nur einen Blick auf das Textbeiwerk Baenas zu werfen, sondern ebenso die beurteilten Gedichte selbst einzubeziehen, da sich die baenensischen Kommentare meist auf die Form der Gedichte beziehen.

In zahlreichen baenensischen Epigraphen finden sich wertschätzende Worte zu den Dichtungen Villasandinos.²⁷¹ Zunächst fällt ins Auge, dass Baena sich relativ häufig der Formel „(muy) bien fecho/-a“ bedient. Diese bildet eine Art Ausgangspunkt für weitere lobende Ausführungen zu dem jeweils folgenden Gedicht. Baena macht Anmerkungen zu Form und Inhalt der Gedichte. Es gibt Formulierungen wie „el qual dezir es muy bien fecho e de sutil invención“²⁷² oder „la qual va muy bien fecha e sotilmente respondida“²⁷³, die eindeutig den Inhalt miteinbeziehen; jedoch wird in den meisten Fällen nur auf die Form eingegangen. Hier gibt es unterschiedliche Abstufungen: entweder Baena bleibt recht allgemein und stellt heraus, dass die *cantiga* oder der *dezir* voll den zeitgenössischen formalen Anforderungen entspricht: „la qual cantiga e bien fecha e graçiosamente

²⁷¹ Diese Kommentare Baenas zur Qualität der Dichtungen beschränken sich nicht nur auf die Werke Villasandinos. Auch andere Autoren erfahren das Lob des Kompilators, wie an geeigneter Stelle weiter ausgeführt werden soll.

²⁷² Dutton/González Cuenca, 1993, S. 51.

²⁷³ Ibid., S. 157.

asonada"²⁷⁴, "el qual dezir es muy bien fecho e de muy buen arte"²⁷⁵, „[e]ste dezir muy graçioso e bien limado e de graçiosa invención"²⁷⁶ etc.. In einigen Gedichten wird weiter ausdifferenziert und Baena ordnet sie der hohen Dichtkunst zu: „[e]ste dezir [...] es muy bien fecho e bien fundado por arte de maestría mayor"²⁷⁷, „el qual dezir es bueno e bien ordenado e de arte de maestría mayor muy apurado"²⁷⁸, „el qual es muy bien fecho, ordenado por arte de maestría mayor"²⁷⁹, „el qual dezir es muy bien fecho e sabiamente ordenado e va por arte de maestría mayor"²⁸⁰. Andere Gedichte klassifiziert Baena als „arte de macho e fembra“ (Nr. 143 und 144) oder der „arte encadenada“ (Nr. 146); beides bezieht sich explizit auf die angewandte Reimform. In einem Fall (Nr. 201) macht Baena noch detailliertere Angaben zur Gedichtform: „El qual dezir es bien fecho e va por arte comuna de lexaprenda"²⁸¹. An dieser Stelle begnügt sich der Kompilator nicht nur mit einer allgemeinen Zuordnung, sondern er benennt die konkrete Gedichtform, zeigt somit auf der einen Seite sein breites poetologisches Wissen und stellt auf der anderen Seite den Autor Villasandino in eine lange Tradition, denn bei der *lexaprenda* handelt es sich um eine Form, die aus dem Provenzalischen übernommen, im Galicisch-portugiesischen relativ häufig aufgegriffen und letztlich vereinzelt im Kastilischen verwendet wurde. Zu Baenas Zeiten entspricht sie zwar nicht mehr der Mode, gilt aber als besonders kultiviert und hochwertig.²⁸²

Die Epigraphe, so kann hier festgehalten werden, erfüllen nicht nur eine simple Kommentarfunktion, die die Gedichte nur einem Autor zuordnet oder den Anlass für die Dichtung nennt. Vielmehr geben sie Aufschluss über die Vorlieben des Kompilators und über sein schon im Prolog gezeigtes Wissen über die literarischen Traditionen seiner Zeit. Es wird deutlich, dass Baena den Autor Villasandino nicht nur schätzt, sondern ihn geradezu als den herausragenden Dichter seiner Zeit verehrt. Baena entschuldigt

²⁷⁴ Dutton/González Cuenca, 1993, S. 65.

²⁷⁵ Ibid., S. 81.

²⁷⁶ Ibid., S. 145.

²⁷⁷ Ibid., S. 107.

²⁷⁸ Ibid., S. 213.

²⁷⁹ Ibid., S. 169.

²⁸⁰ Ibid., S. 246.

²⁸¹ Ibid., S. 228.

²⁸² Cf. hier beispielsweise die Ausführungen von Casas Rigall, 1995.

Villasandino in einem Epigraph sogar, denn das folgende Gedicht scheint ihm nicht würdig:

Este dezir dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino al Rey don Enrique, padre del Rey nuestro señor, quando estava en tutorías; pero non se puede creer que lo él feziesse, por quanto va errado en algunos consonantes, non embargante qu'el dezir es muy bueno e pica en lo bivo.²⁸³

Das schiere Faktum der unsaubereren Reime lässt bei Baena also Zweifel an der Autorschaft Villasandinos aufkommen, aber er selbst fällt kein endgültiges Urteil darüber, wie die Formulierung „dizen que fizo“ belegt. Dieses Vorgehen des Kompilators unterstreicht seine Sorgfalt und Zuverlässigkeit bei der Erstellung der Paratexte.

Gerade dieses letzte Epigraph zeigt sehr deutlich, dass Baenas Blick bei der Auswahl der in seiner Kompilation aufgenommenen Gedichte großen Wert auf die Einhaltung formaler Regeln legte. Mitnichten hat er einfach nur Gedichte jedweder Qualität oder Herkunft zusammengestellt, wie es in anderen Kompilationen dieser Epoche der Fall war, die es sich zum Ziel gemacht hatten, ein möglichst vollständiges Bild der Lyrik ihrer Zeit zu vermitteln.²⁸⁴ Baena wählte die Dichtungen nach ihrer Qualität aus und schrieb dies in einigen Epigraphen sehr explizit, denn nicht nur bei den villasandinistischen Gedichten findet man Kommentare zur inhaltlichen wie formalen Güte des jeweils folgenden Gedichts.

Eines der von Baena gelobten Gedichte Villasandinos sticht in diesem Kontext hervor, zeigt es sowohl das technische Vermögen des Autors, wie auch seine breite (literarische) Bildung. Da es in besonderer Weise für das formale wie inhaltliche Niveau der villasandinistischen Dichtung steht, wird es an dieser Stelle genauer analysiert:

²⁸³ Dutton/González Cuenca, 1993, S. 78.

²⁸⁴ Dieses Ziel steckte sich beispielsweise Hernando del Castillo, der Kompilator der letzten großen mittelalterlichen Lyriksammlung, dem *Cancionero General*. In seinem Vorwort beschreibt er, dass er 20 Jahre damit verbracht habe, die Gedichte seiner Sammlung zusammenzustellen, damit ein möglichst vollständiges Bild der höfischen Dichtung seiner Zeit sichtbar würde.

Este dezir fizo Alfonso Álvarez de Villasandino, el qual es muy bien fecho e bien fundado por arte de maestría mayor, por requēsta e pregunta contra los trovadores.

1. A mí bien me plaze, por que se estienda
la gaya çiençia en bocas de tales,
que sean donosos fidalgos leales
e troben limado sin pavor de emienda;
mas, pues que los torpes ya sueltan la rienda,
quemem sus libors doquiera que son
Virgilio e Dante, Oraçio e Platón
e otros poetas que diz' la leyenda.
2. Aquí todo bueno su seso despienda
e júntense algunos de los naturales,
legos e artistas e retorçiales
que han e ovieron onrosa bivienda;
apaguen tal fuego por que non se ençienda,
mandando que callen aquellos que non
reçiben por gracia divina este don
de la poetría: todo omne lo entienda.
3. E por que se esclaresca más esta fazienda,
pongamos exemplo en los menestrales:
non deven bevir en onras iguales
el muy lindo xastre con el que remienda,
que el uno meresçe tener rica tienda
e el otro vil choça como remendón,
pues a quien le fallesçe lo de Salamón,
delante maestros loor non atienda.
4. Quien de los molinos do ay grant molienda
furta farina e finche costales,
después la derrama por plazas e ostales,
éste non deve bevir sin contienda;
assí todo sabio escuche e aprehenda
e los inorantes demanden perdón,
que non es seguro lidiando el varón
si non tiene armas con que se defienda.
5. Pues que poco sabe, convien' que se reinda,
como se rinde la garça al falcón,
ca en sus Proverbios el sabio Catón
diz' qu'el bien suba, el mal que desçenda.²⁸⁵

²⁸⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 107. Im Fließtext werden nur die in ihrer Gesamtheit analysierten Gedichte wiedergegeben. Weitere Dichtungen, aus denen nur einzelne Verse oder Strophen entnommen werden, finden sich im Anhang dieser Arbeit.

Dieses Gedicht erscheint unter verschiedenen Aspekten interessant. Zunächst zeigen sich in ihm einige Elemente, die der Kompilator Baena bereits in den Prologen seiner Sammlung in den Vordergrund gestellt hat. Am augenfälligsten ist das Aufgreifen des Topos der Dichtung als göttliche Gabe. Was Villasandino hier beschreibt und mit zahlreichen Beispielen für die Dichter seiner Zeit formuliert könnte man folgendermaßen zusammenfassen: wer in seinen Fähigkeiten einem anderen Dichter unterlegen sei, der solle dies erkennen und sich, den Konventionen entsprechend, zur rechten Zeit ergeben – „Pues quien poco sabe, convien' que se rienda“. Dass er damit auf die Talente einiger seiner Zeitgenossen anspielt und sich selbst nicht zuletzt über diese erhebt, kann im weiteren Verlauf des Gedichts nachvollzogen werden. In der ersten Strophe wird das Thema exponiert: dem Sprecher gefällt, dass die „gaya çiençia“, also die Dichtkunst, weite Verbreitung erfährt, aber nur „en bocas de tales, que sean donosos fidalgos leales e troben limados“, denn ihre Dichtung stuft er als qualitativ hochwertiger ein als die der „torpes“. Die hier eröffnete Opposition bildet das Grundmuster für den weiteren Verlauf des Gedichts: in allen Strophen werden gute Fähigkeiten den schlechten gegenübergestellt, sei es bei Schneidern, Müllern oder eben bei Dichtern. Die Auffassung der Dichtung als Handwerk, das zum Teil erlernt werden kann, zum Teil aber als Talent vorhanden sein muss, um zur wirklichen Perfektion zu gelangen, steht dabei im direkten Zusammenhang mit dem Topos der Dichtkunst als göttlicher Gabe, denn es kann eben nicht jeder mit dieser Gabe gesegnet sein:

apaguen tal fuego por que non se ençienda,
mandando que callen aquellos que non
resçiben por gracia divina este don
de la poetría: todo omne lo entienda. (V.13-16)

Der Sprecher nennt nun explizit einige Beispiele aus handwerklichen Berufen, um seinen Standpunkt zu verdeutlichen: ein Schneider habe mehr Talent als ein Flickschneider und verdiene somit auch eine bessere Entlohnung; der Müller, der das Mehl stehle oder die Säcke künstlich aufblase, verdiene eher einen Gerichtsstreit als eine Entlohnung. Nach diesen Ausführungen kommt der Sprecher wieder auf das Ausgangsthema zurück: die Divergenz zwischen den Begabten und den Untalentierten. Der Hauptunterschied zwischen beiden Gruppen liege darin, dass die Begabten und Wissenden lernen und

zuhören können, wohingegen die „torpes“, die Dummköpfe, die Zügel schleifen lassen, die Bücher der Weisen verbrennen und somit keine Fortschritte machen können.²⁸⁶ Die Schlussfolgerung des Sprechers ist recht simpel: derjenige, der wenig weiß – und mit wenig Begabung ausgestattet ist – soll sich dem Wissenden ergeben, so wie der Reiher vor dem Falken aufgeben muss. In dem hier vorliegenden Kontext bedeutet dies nicht nur, dass die qualitativ hochwertige Dichtkunst nur ganz wenigen, von Gott mit dieser Gabe ausgestatteten vorbehalten sein sollte, sondern auch, dass es viele Dichter gibt, die zwar über technisches Vermögen verfügen, aber nicht über Talent. Da Baena dieses Gedicht einleitend zu den Dialoggedichten Villasandinos positioniert, und es darüber hinaus noch als „maestría mayor“ klassifiziert, kann seine Auslegung um eine Bedeutungsebene ergänzt werden: Wenn Villasandino für Baena der herausragende Dichter seiner Zeit ist, dann gehört er sicher zu der Gruppe Poeten, die mit der göttlichen Gabe ausgestattet wurden. Demnach gebührt ihm in den Dialoggedichten wohl auch der Sieg. Man kann das Gedicht sicher als Ausdruck eines gewissen künstlerischen Selbstbewusstseins lesen. Der Verfasser unterstreicht selbst seinen Bildungsgrad durch die Nennung berühmter Autoren wie Vergil, Dante, Horaz, Platon oder Cato – die in seinem Verständnis „poetas“ sind – genau wie Baena es in seinem Prolog getan hat.

Im vorliegenden Gedicht und dem hinzugefügten Epigraph kommen somit eine Reihe von Elementen zusammen, die sowohl Schlussfolgerungen zum Autor als auch zum Kompilator zulassen. Beide verfügen über eine umfangreiche Bildung und zeigen diese in den unterschiedlichen Textsorten. Baena kann sein Wissen in den Paratexten direkt und indirekt zur Schau stellen, hat dies in Widmung und Prolog bereits demonstriert und kann nun in den Epigraphen immer wieder darauf zurückgreifen.²⁸⁷ Da er sich sehr wohl seines Geschicks bewusst ist, sieht er keine Konkurrenz in Villasandino und nimmt ihn mit seinen herausragenden Fertigkeiten in seine Sammlung auf. Dies bedeutet zweierlei: zunächst werten die Werke eines derart berühmten Poeten die Kompilation erheblich auf. Zum

²⁸⁶ An dieser Stelle finden sich inhaltliche Parallelen zu den Ausführungen des Kompilators im Prolog, in denen Baena das Wissen bzw. den Wissenserwerb in den Vordergrund gestellt hat. Es ist wahrscheinlich, dass Baena das Gedicht Villasandinos aus eben diesem Grund in seine Kompilation aufgenommen hat, was wiederum ein Beleg für die enorme Sorgfalt des Kompilators bei der Erstellung seiner Sammlung ist.

²⁸⁷ Baena zeigt seinen Bildungsgrad ebenso in seinen Gedichten, wie im Kapitel zu Baena als Autor dargelegt wird.

anderen wird gerade durch dieses Gedicht noch einmal deutlich, dass es erhebliche Unterschiede in der Qualität der Dichtungen und Dichter dieser Zeit gab und aus eben diesem Panorama stechen Poeten wie Villasandino und in einem zweiten Schritt auch Baena selbst hervor.

Es stellt sich die Frage, was genau die villasandinistischen Dichtungen so besonders macht und warum nicht nur Juan Alfonso de Baena diesen Poeten als das Modell des Dichters schlechthin betrachtet. Um eine Antwort auf diese Fragen zu finden, sollen im Folgenden verschiedene der von Villasandino verwendeten Lyrikgattungen genauer untersucht werden.

Alfonso Álvarez des Villasandino: von der *saudade de amor* zur höfischen Lyrik?

Villasandinos lange Schaffenszeit ist für die Epoche ungewöhnlich – so ungewöhnlich, wie die Tatsache, dass seine Gedichte gut ein Drittel der Kompilation Baenas ausmachen. Darüber hinaus ist Villasandino der Dichter des *Cancionero de Baena*, dessen Gedichte wohl am deutlichsten den Wandel der Lyriksprache dokumentiert. Bis ca. 1406 komponiert er seine Dichtungen vorwiegend in galicisch-portugiesischer Sprache, ein Beleg für die Wichtigkeit der schon von Alfonso *el Sabio* im Königreich Kastilien genutzten Dichtungssprache. Lapesa hält dazu fest: „no siempre se ha tenido en cuenta que los poemas galleguizantes compuestos entre 1360 y 1425 tuvieron que nacer, con pocas excepciones, como híbridos lingüísticos gallego-castellanos. La mayoría de sus autores eran naturales de Castilla o Andalucía y compusieron sus obras gallegas en territorio de habla castellana.“²⁸⁸ Lapesa hält es nicht für ungewöhnlich, dass diese Autoren zum Teil das Kastilische als Arbeitssprache nutzten. Auf der anderen Seite gingen viele dieser „castellanismos“ nicht auf die Autoren selbst, sondern auf Korrekturen durch die Kopisten zurück. Diese Feststellung ist umso verständlicher, als dass Lapesa in seinem 1953/54 erschienen Artikel noch davon ausgehen muss, dass die ihm vorliegenden Editionen des *Cancionero de Baena* auf das Original zurückgehen – ein falsche Annahme, wie weiter oben

²⁸⁸ Lapesa, Rafael, „La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino“ in: *Romance Philology* 7, 1953/54, S. 51.

gezeigt wurde. Auch wenn einige Thesen Lapesas durch die aktuelle Edition des *Cancionero de Baena* nicht mehr in vollem Umfang belegt werden können, so ist eine Einschätzung dennoch interessant:

El declive del gallego en la obra de Villasandino es muestra de una decadencia general: durante el reinado de Enrique III (1390-1406) y la regencia de don Fernando de Antequera (1406-1414) la lírica amatoria dejó de ser el género preferido, mientras cundía la boga de los decires didácticos y los juegos de preguntas y respuestas; en unos y otros el castellano fue de uso casi exclusivo. Fuera de Villasandino y de un bachiller que contiene con él, solo don Pero Vélez de Guevara compone entonces en gallego una cantiga de escarnio [...]. Cuando en tiempo de Juan II y Alfonso V vuelve el auge de la canción de amores, el empleo del gallego es un arcaísmo que raras veces se permiten castellanos como Santillana y aragoneses como Pedro de Santa Fe; y si el infante don Pedro de Portugal se vale de su lengua vernácula en la poesía de corte, Juan Rodríguez del Padrón, conterráneo de Macías, es poeta enteramente en castellano.²⁸⁹

In den Augen von Lapesa ist es eine allgemeine Tendenz der Zeit, dass die Liebeslyrik an Popularität verliert, womit auch der Niedergang des Galicisch-Portugiesischen als Dichtungssprache einhergeht.²⁹⁰ Dabei führt Lapesa jedoch keine weiteren Faktoren an, die zu diesem Wandel in der Lyrik geführt haben könnten. Historische oder politische Ereignisse, die zu einer weiteren Separierung zwischen den Königreichen Kastilien und Portugal und somit zu einer Abkehr von der traditionellen Lyriksprache geführt haben, bleiben hier gänzlich unberücksichtigt. Dabei hat schon mehr als 50 Jahre zuvor Gottfried Baist darauf hingewiesen, dass es einen ziemlich genau markierbaren Zeitpunkt gibt, an dem sich die Lyriksprache im Königreich Kastilien zugunsten des Altspanischen verschob:

Endlich sind bei Alfonso Alvarez de Villasandino, einem der gewandtesten, fruchtbarsten und bestüberlieferten Reimer, der bis ungefähr 1428 lebte, alle diejenigen Gedichte gallizisch, welche noch unter Enrique II. fallen[...]. Ebenso unter Juan I. (-1390) alle des witzigen Arcediano de Toro und des verdorbenen Genies, Schranzen, Eremiten und Renegaten Garci Fernandez de Gerena. Aber Villasandino beklagt den Tod D. Enriques kastilisch, während er den Thronerben in der traditionellen Sprache begrüsst, er wendet diese von da ab nur mehr beiläufig an, seit ungefähr 1410 überhaupt nicht mehr.²⁹¹

²⁸⁹ Lapesa, 1953/54, S. 57/58.

²⁹⁰ Der Zusammenhang zwischen der Liebeslyrik und der Verwendung des Galicisch-Portugiesischen erscheint einleuchtend, sind es doch insbesondere die *cantigas de amor* und die *cantigas de amigo*, die die kastilische Lyrik inspirieren. Interessanter ist die Tatsache, dass ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts die Liebeslyrik wieder in der Gunst des lesenden und hörenden Publikums steigt und bald zum dominanten Genre der kastilischen Lyrik wird.

²⁹¹ Baist, Gottfried, „Die spanische Litteratur“, in: Gustav Gröber (Ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg: Karl J. Trübener, 1897, S. 426. [fehlende Akzente, abweichende Orthographie und Sperrung der Autorennamen im Original].

Diesen Umschwung in der verwendeten Lyriksprache vollziehen auch andere Autoren der Zeit. Baist führt weitere Dichter des CB an, die zwischen beiden Sprachen alternieren:

Nur kastilisch setzt 1379 Pero Feruz ein (C. B. I, 320), um dieselbe Zeit sein Freund Lopez de Ayala mit dem lyrischen Teil des Rimado de Palacio und einer *Respuesta* im C.B. Ungefähr unter Enrique III. (-1407) finden sich noch drei vereinzelt gallizische Liedchen [...]. Wenn weiter im 15. und 16. Jh. Einzelne aus irgend einem Anlass einmal ein paar Verse in der portug. Nachbarspreche machen, so steht das nicht mehr im Zusammenhang mit Macias; schon Rodriguez del Padron fällt es nicht ein seine Muttersprache zu brauchen.²⁹²

Der endgültige Wandel scheint sich, und das lässt sich mit den Gedichten aus dem *Cancionero de Baena* belegen, um das Jahr 1406/1407 zu vollziehen. Der Tod Enrique III. und der damit einhergehende Übergang der Königswürde auf den zu diesem Zeitpunkt nicht einmal zweijährigen Juan II., bzw. zu seiner Mutter Catalina de Lancaster und seinem Onkel väterlicherseits Fernando de Antequera, markiert auch einen Wandel in der bevorzugten Dichtungssprache.

Es stellt sich nun die Frage, ob mit dem Sprachwandel auch eine Veränderung der bevorzugten Themen und Formen in der kastilischen Lyrik einhergeht. Bei dem Blick auf die Lyrik Villasandinos werden zunächst die Liebesgedichte genauer analysiert. Wie im Titel dieses Abschnitts angekündigt, wird der Frage nachgegangen, ob sich in der Lyrik Villasandinos typische Charakteristika der *saudade de amor* finden lassen. Daran anschließend wird untersucht wie sich die Motive in seiner Liebeslyrik verändern.

Der Frage nach dem Motiv der *saudade de amor* in den Gedichten Villasandinos widmet sich marginal Gregory Kaplan in seinem Aufsatz „La saudade de amor: un enlace hermenéutico entre Alfonso Álvarez de Villasandino y Rosalía de Castro“. Hierbei zeigt er – ohne eine genauere Definition der *saudade de amor* – auf, wie sich die *saudade* in den Gedichten Villasandinos manifestiert:

Mientras la separación del enamorado es frecuentemente la causa del sufrimiento en la lírica cortesana – y un rasgo característico del amor cortés, un ‘love of penas... [and] of non-attainment’ (Green, p.75) – el enamorado gallegoportugués muestra una ‘decisive preference’ (Jensen, p.49) por este dolor. Este enamorado dedica sus esfuerzos a lamentar su estado; en cierto sentido, la saudade reemplaza la conquista amorosa como tema principal del poema.²⁹³

²⁹² Baist, 1897, S. 426.

²⁹³ Kaplan, Gregory, „La saudade de amor: un enlace hermenéutico entre Alfonso Álvarez de Villasandino y Rosalía de Castro“, in: *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. Jesús L. Serrano Reyes/ Juan Fernández Jiménez, Baena/ Córdoba: Ayuntamiento, 2001, S. 204.

Folgt man den Ausführungen Kaplans, so ist Villasandino der einzige Autor im *Cancionero de Baena* der in seinen Gedichten die *saudade de amor* thematisiert und zwar in den Gedichten 7^{bis}, 11, 14 und 15 in der Edition von Dutton/González Cuenca. Kaplan betrachtet eines dieser vier Gedichte näher, nämlich 7^{bis}, welches als einziges dieses Quartetts in kastilischer Sprache geschrieben ist.²⁹⁴

1. Desde vi vuestra color,
briosa,
avémos de fino amor.
2. Señora, desde vos vi
lealmente vos serví;
non seades contra mí
sañosa,
pues vos amo sin error.
3. Vuestra lindeza e beldat,
fermosura e onestat,
me fazen seguir bondat,
onrosa
sin aver ningunt pavor.
4. Linda de buen paresçer,
complida de alto saber,
queret vos adolesçer,
fermosa,
de mí, vuestro servidor.
5. Non puedo ál comedir
sinon es en vos servir;
quien de vos me faz' partir,
graciosa,
tengo qu'es Grant pecador.
6. Sobre todos quantos son
vos amo toda sazón;
por lo qual mi coraçón
non osa
declarar vuestra dulçor.
7. Mucho devedés loar
a quien vos fizo sin par;
por én, vos deven llamar
la rosa
del suave, fino olor.
8. Non se pueden fartar
mis ojos de vos mirar;
quando vos vide estar
soidosa,
vivo triste e con dolor.

²⁹⁴ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 20f.

Dieses Gedicht, das sich vermutlich an Leonor, die Tochter des Herzogs von Benavente, richtet,²⁹⁵ ist zwar nicht genau datierbar, könnte aber, unter anderem aufgrund der Verwendung des Kastilischen, um 1406/1407 entstanden sein. In dem Gedicht bedient sich Villasandino teilweise der typischen Topoi des *amor cortés*. Das Paradoxon der höfischen Liebe, das darin besteht, dass sowohl das Sehen wie auch das Nicht-Sehen der Geliebten Schmerzen beim Liebenden verursacht, bestimmt den Inhalt des Gedichts. Dies wird schon in den ersten Versen deutlich: „Desque vi vuestra color,/ briosa,/ amévos de fino amor.“ (7^{bis},1-3). Die explizite Nennung des „fino amor“ ist die einzige dieser Art im CB, wie auch Kaplan bestätigt: „la frase ‘fino amor’ para referirse al amor cortés es el único ejemplo de tal referencia en el *Cancionero de Baena*“²⁹⁶. Mit der Nennung des *fino amor* – der als zeitgenössisches Äquivalent für *amor cortés* zu lesen ist – wird auch klar, dass es sich um eine unerfüllbare Liebe handelt, die beim Sprecher zu einem typischen Verhalten führt: zunächst sichert er der Geliebten seine Loyalität und Liebe zu („Señora, desque vos ví/ lealmente vos serví;/ [...] pues vos amo sin error.“ 7^{bis}, 4-5/8); dann erklärt er ihre Wirkung auf ihn, nämlich dass er durch sie zum guten Handeln geleitet werde („Vuestra lindeza e beldad,/ fermosura e onestad,/ me fazen seguir bondat“, 7^{bis}, 9-11); er wird schließlich zu ihrem ergebenen Diener („vuestro servidor“, 7^{bis}, 18), der seine Zuneigung erklärt („[...] mi corazón/ non osa/ declarar vuestra dulçor, 7^{bis}, 26-28).

Bis zu diesem Punkt scheint das Gedicht typisch für die Darstellung der höfischen Liebe, aber ein Blick auf die Figurenkonstellation verrät, dass es einige Besonderheiten aufweist. Der Sprecher beschreibt sich zunächst mit den typischen Attributen: er ist treu, will der Dame dienen, kann ihr seine Liebe aber nicht direkt gestehen. Die Anmut der Dame wird in fast jeder Strophe durch die Einfügung eines Synonyms für ihre Schönheit als eigener Vers apostrophiert: „briosa“ (2), „onrosa“ (12), „fermosa“ (17), „graciosa“ (22), „rosa“ (32). Auch das „sañosa“ (7) und „soidosa“ (37) beziehen sich auf die Dame; nur das „non osa“ (27) der sechsten Strophe steht in Zusammenhang mit dem Sprecher. Bemerkenswert ist der strophenübergreifende Reim dieser Verse, der im Grunde durch den Aufbau der einleitenden Kurzstrophe vorgegeben ist. Man könnte von einem Refrain sprechen, denn

²⁹⁵ Siehe die Fußnote 7^{bis} in: Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 20. Herzog von Benavente war Fadrique de Castilla, unehelicher Sohn Enrique II. Seine Tochter Leonor wurde 1393 geboren und war somit 1406 schon im heiratsfähigen Alter.

²⁹⁶ Kaplan, 2001, S. 205.

es wiederholt sich am Ende jeder Strophe die Konstruktion aus einem weiblichen und einem männlichen Reim („amor“, „error“, „pavor“, „servidor“, „pecador“, „dulçor“, „olor“, „dolor“), die somit das Grundthema unterstreicht.

In zwei Aspekten unterscheidet sich jedoch diese Darstellung der höfischen Liebe von der in vielen anderen Gedichten: zum einen ist es nicht nur das Nicht-Sehen der Geliebten, das Schmerzen beim Sprecher hervorruft, sondern es ist ihre Melancholie im Sinne der *saudade de amor*, die der Trauer des Liebenden vorangeht: „Non se pueden fartar/ mis ojos de vos mirar;/ quando vos vide estar/ soidosa,/ bivo triste e con dolor.“ (7^{bis}, 34-38) Es ist hier also nicht, wie Kaplan behauptet, der Sprecher des Gedichts, der *saudade* empfindet²⁹⁷, sondern die von ihm verehrte Dame. Somit lässt sich zumindest dieses Gedicht Villasandinos nicht explizit in der Tradition der *saudade* verorten, insbesondere dann nicht, wenn man diese Zuordnung (wie Kaplan) nur an der Verwendung des Wortes „soidosa“ festmacht. Vielmehr weisen diese Verse einige Merkmale der Liebeslyrik auf, wie sie auch Yolanda Rosas als typisch für diese Epoche festhält:

Por lo general, la actitud del hablante amoroso villasandinista refleja un sufrimiento que hace que reaccione desde la sumisión hasta la rebeldía. Pocas son las ocasiones en que el hablante toma control de su vida y reacciona objetivamente. Por lo tanto, podemos postular que el hablante ideal amoroso está impregnado por un sentimiento de soledad ante la emoción que no puede controlar y que por lo general le causa sufrimiento, con lo cual queda colocado en lo que Antony Van Beystervelt [sic!] llama “fenómeno de alienación” propio de la poesía cancioneril, consecuencia de las fuerzas socio-religiosas que actuaban en aquella época.[...] Esta se manifiesta en dos corrientes, una que exalta la belleza femenina y que él califica de idealista, y otra dedicada a racionalizar, estrictamente compatible con la doctrina cristiana, con lo cual se practicó una brecha en el cristianismo ascético;²⁹⁸

Zum anderen ist es nicht die soziale Stellung der Dame, die eine Erfüllung des Begehrens unmöglich macht, sondern es ist vielmehr ein Außenstehender, also eine dritte, nicht näher bestimmte Figur, der den Sprecher davon abhält, seiner Dame zu dienen: „Non puedo ál comedir/ sinon es en vos servir;/ quien de vos me faz partir,/ graçiosa,/ tengo qu’es grant pecador“ (7^{bis}, 19-23). Es ist also keine sozial-religiöse Kraft im Sinne Rosas’, die den

²⁹⁷ Kaplan übersieht an dieser Stelle wohl, dass sich das „soidosa“ im Gedicht Villasandinos nur auf die besungene Dame beziehen kann, es also nicht der Sprecher sein kann, der *saudade* empfindet. Kaplan sagt explizit: „En ‘Desque vi’ el enamorado villasandiniano se pone melancólico al declarar que “Non se pueden fartar/ mis ojos de vos mirar” [...]“ (Kaplan, 2001, S. 206). Da Kaplan aber seine Ausführungen zu den Parallelen zwischen der Lyrik Villasandinos und Rosalía de Castros nur auf dieses eine Gedicht des mittelalterlichen Autors stützt, müssen seine Ausführungen hinterfragt werden.

²⁹⁸Rosas, 1987, S. 79/80.

Sprecher von der Geliebten fernhält, sondern es scheint vielmehr eine weitere Figur involviert, die den Liebenden von seiner Dame trennt. Es geht in diesem Gedicht also nicht um die Frage, ob der Sprecher sich einer sozialen Ordnung unterwerfen muss und die Dame für ihn deshalb unerreichbar ist, sondern die Liebenden werden schlicht physisch voneinander getrennt. Aus der Sicht des Sprechers könnte man sogar behaupten, dass die Liebe nicht von Beginn an zum Scheitern verurteilt war, denn beide Hauptfiguren leiden unter der Situation: die verehrte Frau beschreibt er als „soidosa“ und deshalb lebt der Sprecher selbst „triste e con dolor“. Diese Darstellung der unerfüllbaren Liebe weist also (noch) nicht die typischen Charakteristika des *amor cortés* auf.

Es stellt sich nun die Frage, ob sich in anderen von Kaplan genannten Gedichten Villasandinos die *saudade* als Motiv finden lässt. Interessanterweise stützt Kaplan seine Beispielauswahl ausschließlich auf die Gedichte Villasandinos, in denen das Wort *saudade* selbst vorkommt, nämlich in den unterschiedlichen Schreibweisen „soedade“ (Nr.11 und 14) und „soidade“ (Nr.15). In diesen Gedichten wird die *saudade* aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt, die mit der Entstehungszeit im Zusammenhang zu stehen scheinen. Vermutlich zwischen 1377 und August 1378²⁹⁹ in Dialogform verfasst, ist das Gedicht Nr. 11 in galicisch-portugiesischer Sprache:

Esta cantica fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha dona Juana de Sosa en manera de requêsta que ovo con un rui señor.

1. Entre Doiro e Miño estando,
ben preto de Salvaterra,
fui fillar conmigo guerra
un rui señor, que cantando
estaba de amor, e cando
vido que triste seía,
dixo: "Amigo, en grant follía
te vejo estar cuidando.
2. Véiote morrer cuidadoso
e non podes bevir muito,
noite e dia dando luito
a teu corazón pensoso;
e será muy perdidoso
¡oh Amor! en te perder;
por én, te mando dizer
que non sejas tan quexoso.
3. Eu séi ben sin falimiento
tu morte e tu soedade,

²⁹⁹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 25.

- andas por saber verdade
de teu alto pessonamento,
e trages maginamento,
cuidando que tú fizeste
una grant dona ser triste
por teu fol departamento.
4. D'esto non ayas pavor,
que quen de amor se çinge,
por moitas vezes se finge
que lo faz' fazer temor;
e tu séi ben sabidor
que avrás d'ela bon grado
si fordes leal provado
en loar seu grant valor."
5. Respondíle con grant saña:
"Ruiñeñor, ¡sí Deus te ayude!
vaite ora con saúde
parlar por essa montaña,
que aquesta cuita tamaña
es mi plazer e folgura,
membrándome a fermosura
de miña señor estraña.
6. D'Amor sempre ove mal
e de ti, seu mensajero,
sempre te aché parlero,
mentidor descomunal;
non te posso dizer ál,
mas convén' de obedeçer
a de noble parecer
que no mundo muito val."³⁰⁰

Hier gibt der Sprecher seine Unterhaltung mit einer Nachtigall wieder – dem typischen Vogel der spätmittelalterlichen Liebesdichtung, der auch schon in der provenzalischen Lyrik eine wichtige Rolle spielte.³⁰¹ In diesem Gedicht geht es dem von Baena vorgestellten Epigraph zufolge um eine konkret benennbare Dame, Juana de Sosa.³⁰² Die „soedade“ wird in diesem Gedicht nur mittelbar vom Sprecher genannt, ist es doch die Nachtigall, die ihm die „soedade“ zuspricht: „tu morte, tu soedade“ (11, 18). Insgesamt weist dieses Gedicht eine Vielzahl typischer Merkmale der portugiesischen *saudade* auf. Zunächst ist anzumerken, dass schon in den ersten Versen ein klarer geographischer Bezug genannt

³⁰⁰ Dutton/ González Cuenca, 1993, S.25f.

³⁰¹ Ibid., S. 25.

³⁰² Hier schreibt Baena im Epigraph: „dicha dona Juana de Sosa“, was darauf hindeutet, dass dies nicht das erste Gedicht der Sammlung ist, das dieser Frau gewidmet ist. Dutton/ González Cuenca weisen darauf hin (FN11), dass dies mit der ursprünglich anderen Reihenfolge der Gedichte in der Sammlung zusammenhängt, die im Pariser Manuskript nicht mehr gegeben ist.

wird, lokalisiert der Sprecher die Begebenheiten des Gedichts doch zwischen den Flüssen Duero und Miño, nahe dem Ort Salvaterra.³⁰³ Damit wird der galicisch-portugiesische Raum sprachlich und geographisch zum Schauplatz des Gedichtes. Ferner lassen sich auf der inhaltlichen Ebene viele Besonderheiten in den Versen erkennen, die eher von einer größeren Nähe zur portugiesischen *saudade* denn von einer Verankerung im „kastilischen“³⁰⁴ Liebesleiden zeugen. So ist es zwar der Sprecher, der sich selbst als „triste“ (11, 6) beschreibt, aber es ist die Nachtigall, die den Sprecher mit seiner Situation konfrontiert, diesen letztlich zu einer Replik herausfordert. Die Nachtigall spricht hier stellvertretend für Amor („D’ Amor sempre ove mal/ e de ti, seu mensajero“, 11, 42/43), und sie sieht den Grund für das Leiden des Sprechers darin, dass dieser glaube, einer Dame durch die Artikulation seiner Gefühle Kummer bereitet zu haben. Es ist also auch hier das Empfinden der Dame, das zum Leiden beim Sprecher führt, nicht die unerfüllbare Liebe an sich. Als Schlüsselmetapher des Gedichts ist wohl der „coraçón pensoso“ (11, 12) zu sehen, denn letztlich wird hiermit der Zwiespalt artikuliert, in dem sich der Sprecher befindet: wenn man, wie Dutton/González Cuenca, „pensoso“ als „agobiado de preocupación“³⁰⁵ versteht, gibt es zwei Möglichkeiten der Auslegung. Auf der einen Seite kann dies in Zusammenhang mit den vorhergehenden Versen explizit auf das Leiden des Sprechers bezogen werden; der „coraçón pensoso“ wäre dann als ein negativ konnotierter Affekt aufzufassen, denn es ist der Schmerz des Sprechers, der sein Herz mit Sorge füllt. Auf der anderen Seite ist jedoch bei einer Zugrundelegung der Definition der *saudade* nach Dom Duarte eine solch negative Auslegung nicht zwingend notwendig, begreift der portugiesische König die *saudade* in erster Linie als Regung des Herzens. Der „coraçón pensoso“ kann somit als „unentschlossenes Herz“ gedeutet werden, was wiederum mit den Folgeversen harmoniert, in denen eine grundsätzliche Abkehr von der Liebe abgelehnt wird. Diese Ambiguität der Deutungsmöglichkeiten wird in der folgenden Strophe weiter unterstützt, denn die Nachtigall zeigt dort Verständnis für die Gefühlslage des Sprechers

³⁰³ Hier ist wohl der Ort Salvaterra de Miño in der heutigen Provinz Pontevedra, direkt an der Grenze zu Portugal, gemeint. Auf seinen letzten ca. 70 km bis zum Atlantik trennt der Miño als natürliche Grenze auch heute noch Spanien und Portugal.

³⁰⁴ An dieser Stelle soll nur der Einfachheit halber vom *amor cortés* als „kastilischem“ Liebesleiden gesprochen werden. Natürlich ist die Höfische Liebe, wie bereits weiter oben ausführlicher erläutert, keine iberische Erfindung des 15. Jahrhunderts.

³⁰⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 25 (s. Anmerkung).

und stellt „morte“ (als Synonym für die Liebesleiden) und „soedade“ nebeneinander. Sie sind also nicht identisch, was wiederum zu der Folgerung führen muss, dass die *saudade* als eigenes Gefühl gewertet wird und *nicht* mit der „soledad“ oder gar mit „tristeza“ gleichgesetzt werden kann. Auch die Reaktion „con grant saña“ (11, 33) des Sprechers auf die Ausführungen der Nachtigall unterstreicht diesen Zwiespalt: „[...] aquesta cuita tamaña/ es mi plazer e folgura“ (11, 37/38), die Sorge erzeugt auch Vergnügen und der Sprecher bewegt sich konstant zwischen Leid und Lust (nicht im erotischen Sinne) und eben diese nicht genaue Definierbarkeit des Affekts macht die *saudade* aus, wie Dom Duarte sie beschrieben hat.

Die beiden anderen Gedichte Villasandinos in denen die *saudade* explizit genannt wird (Nr.14 und 15, s. Anhang), sind etwa um die gleiche Zeit, also vor 1379, entstanden. Hier wird wieder eine Art emotionaler Zwiespalt dargestellt, der den Sprecher einerseits leiden lässt, andererseits Vergnügen bereitet. In beiden Gedichten werden die „cuitas“, die Sorgen des Sprechers thematisiert, die im Falle des Gedichts Nr. 14 zu körperlichen Reaktionen führen („Choram con grant soedade/ estos meus ollos cativos“, 14, 9-10); die Personifikation der Augen machen diese zum handelnden Subjekt dieser Verse („mortos son, pero andan bivos/ manteniendo lealtade“, 14, 12-13) und es sind eben sie, die die *saudade* fühlt. Es ist das Herz des Sprechers, das ihn weder pures Leid noch reine Freude empfinden lässt: „mais meu corazón pensando/ non les quere dar plazer“ (14, 31-32). Hier findet man erneut die Metapher des wankelmütigen oder unentschlossenen Herzens, die schon im vorherigen Gedicht für den emotionalen Zwiespalt des Sprechers stand.

Nur im letzten der vier Gedichte ist es der Sprecher selbst, der die *saudade* fühlt. Diese wird durch den Anblick der geliebten Dame ausgelöst:

e non vejo, por meu grado,
 outra luz nin outro espello,
 sinon su gentil figura
 sin ninguna crueldade,
 que me da grant soidade
 muitas vezes e folgura. (15, 39-44)

Genau wie in den zuvor analysierten Gedichten besteht das Gefühl der *saudade* hier aus Trauer und Freude, beschreibt der Sprecher sein Leid und sein Gefallen an der Situation.

Zusammenfassend kann man zu den Gedichten Villasandinos, in denen die *saudade* explizit genannt wird, folgendes festhalten: Erstens lässt sich die hier präsentierte Form der *saudade*

de amor eindeutig der von Dom Duarte in seinem *Leal Conselheiro* beschriebenen zuordnen, veranschaulicht sie doch recht gut den emotionalen Zwiespalt, den diese ausmacht. Zweitens äußert der Sprecher, im Gegensatz zu den Ausführungen Kaplans, nur in einem dieser vier Gedichte, dass er selbst „soidade“ empfindet. Es scheint zudem, dass, drittens, in keinem der Gedichte die soziale Stellung von Sprecher und Dame eine Rolle spielt und es sind auch somit keine sozial-religiösen Restriktionen, die die Akteure von der Erfüllung des Begehrens abhalten. Insgesamt sind diese vier Gedichte also eher untypisch für die Tradition der höfischen Lyrik, thematisieren sie doch die Gefühlsregungen der Dame (aus der Perspektive des Sprechers) und stellen sie nicht nur als unerreichbares Objekt der Begierde dar.

Es stellt sich die Frage, ob diese Besonderheiten in ausschließlichem Zusammenhang mit der *saudade de amor* stehen, oder als eine generelle Eigenart des Autors oder gar der galicisch-portugiesischen Lyrik dieser Zeit gesehen werden können.

Erweitert man den Blick auf die übrigen galicisch-portugiesischen Dichtungen Villasandinos, so fällt auf, dass zumindest das Liebesleiden immer wieder aufgegriffen wird und dies in den unterschiedlichsten Formen geschieht. Damit ist nicht nur die reichhaltige Terminologie Villasandinos gemeint, sondern ebenso seine formale Vielfalt, die ihn von anderen zeitgenössischen Autoren abhebt. Die inhaltliche Konzeption der Gedichte ähnelt sich oft: der verliebte Sprecher lobt die verehrte Dame und sichert ihr seine Loyalität zu. Das Aussehen bzw. die Schönheit der Dame wird dabei in den höchsten Tönen gepriesen: sie ist beispielsweise die „plus bela que jamai/ vi“ (17, 11-12), die „rosa novela,/ cortés, plazenter’ e bela“ (17, 20-21), die „linda estrela“ (24, 40) oder hat ein „viso angelical“ (32, 19) etc. Über das äußere Erscheinungsbild hinaus haben die verehrten Damen bestimmte Tugenden, wie die „dona de muy grant valía/ acabada en cortesía“ (18, 10-11), die über die Verhaltensweisen der höfischen Etikette verfügen. Diese Charakterisierung der Damen scheint bei Villasandino nicht unbedingt an die Standeszugehörigkeit gebunden zu sein, denn er verehrt sowohl Königinnen, hochgestellte Damen (die „donas“) als auch die Frauen seiner Auftraggeber, seine eigene Frau und verteidigt auch die Zuneigung zu Frauen, die nach Rosas als gesellschaftlich untergeordnet anzusehen sind, wie auch das Gedicht 31^{bis} belegt:

1. Quien de linda se enamora
atender deve perdón
en caso que sea mora.
2. El Amor e la Ventura
me fizieron ir mirar
muy graçiosa criatura
de linage de Agar;
quien fablare verdad pura
bien puede dezir que non
tiene talle de pastora.
3. Linda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,
puesta so secreta llave
de la liña de Izmael;
maguer sea cosa grave,
con todo mi coraçón
la resçibo por señora.
4. Mahomad el atrevido
ordenó que fuesse tal,
de asseo noble complido,
alvos pechos de cristal;
de alabasto muy broñido
devié ser con grant razón
lo que cubre su alcandora.
5. Dióle tanta fermosura
que lo non puedo dezir;
quantos miran su figura
todos la aman servir;
con lindeza e apostura
vençe a todas quantas son
de alcuña donde mora.
6. Non sé ombre tan guardado
quien viesse su resplandor
que non fuesse conquistado
en un puto de su amor.
Por aver tal gasajado
yo pornía en condiçión
la mi alma pecadora.³⁰⁶

Gerade dieses Gedicht zeigt eine religiöse Dimension der Liebeslyrik Villasandinos, die insbesondere in den kastilischen Gedichten zum Ausdruck kommt. Wie schon weiter oben angedeutet, werden in seinen galicisch-portugiesischen Arbeiten Elemente genannt, die aus heutiger Sicht stark religiös konnotiert scheinen (bspw. der „pecador“^{7bis}, 23), die aber im Zusammenhang der Gedichte kaum plausibel religiös zu deuten sind. Anders ist dies in den kastilischen Dichtungen. In dem nun hier betrachteten Gedicht 31^{bis} wird die

³⁰⁶Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 48.

Besonderheit der besungenen Dame expliziert. Dies geschieht vor allem dadurch, dass der Sprecher ihre religiöse Zugehörigkeit benennt: sie ist eine „mora“ (31^{bis}, 3), „de linage de Agar“ (7), „de la liña de Izmael“ (14), und „Mahomad“ (18) ist für ihr Erscheinungsbild verantwortlich. Gleichzeitig beschreibt der Sprecher die hier nicht näher identifizierbare Frau (ein Epigraph von Baena fehlt bei diesem Gedicht), die sein Herz sehr wohl als „señora“ (17) begreift, mit all ihren körperlichen Attributen: sie ist eine „muy graciosa criatura [...] que non tiene talle de pastora“ (6/10) und wird charakterisiert durch ihre „fermosura“ (25), „lindeza e apostura“ (29). Ihre körperliche Schönheit wird sogar sehr viel deutlicher beschrieben, als die von anderen Frauen in den Werken Villasandinos (31^{bis}, 20-24):

de asseo noble complido,
alvos pechos de cristal;
de alabasto muy broñido
devié ser con grant razón
lo que cubre su alcandora.

Es sind hier letztlich die körperlichen Attribute der Frau, die den Sprecher das Risiko der „sündigen Seele“ eingehen lassen. Die meisten Verse des Gedichtes rechtfertigen die Zuneigung des Sprechers zu der offensichtlich dem muslimischen Glauben angehörigen Frau. Dabei ist interessant, dass der Sprecher selbst die Begegnung mit ihr als eine von Amor und dem Schicksal gefügte beschreibt, ihn selbst keine „Schuld“ an der Entwicklung der Gefühle trifft: „El Amor e la Ventura/ me fizieron ir mirar“ (4-5). Gott, der in vielen Gedichten zur Hilfe gegen die Leiden der Liebe angerufen wird, taucht in diesen Zeilen nicht auf. Dieses Gedicht zeigt, dass Sprecher und Angebetete verschiedenen Religionen angehören, aber das macht eine Erfüllung des Begehrens nicht weniger möglich, als die „normale“ Unerreichbarkeit der Dame in anderen Gedichten. Im Gegenteil: die Dame hier wird als „linda rosa muy suave“ (11) beschrieben, was ein gängiges Motiv in der Liebeslyrik Villasandinos ist, und es wird unterstrichen, dass die Religionszugehörigkeit zumindest für diesen villasandinistischen Sprecher kein Problem darstellt.

Rosas fasst die Problematik der Religionszugehörigkeit anders auf. Ihren Blick auf die Figur des Sprechers in der Lyrik Villasandinos gerichtet, sticht für sie in diesem Gedicht Nr. 31 die gesellschaftliche Unterlegenheit der „mora“ heraus.

El hablante no puede resistir la tentación; es tal su afición por la mora que no teme poner su alma en peligro. ¿Se trata solamente de una expresión poética o de la verificación de tal idea? El amor que pone el alma en peligro e la aleja de su creador está presente en esos versos, pero también está presente el deseo de correr el riesgo. El poema se nos presenta como una defensa del derecho del hombre de enamorarse de la mujer que al él le guste sin tener que rendir cuentas a nadie, ni la religión ni la sociedad pueden contenerlo. La razón, como nos dice Von Beystervelt [sic!], que estaba monopolizada por la religión en el siglo XV, se subyuga al amor por medio de una dialéctica que le permite reconciliar las exigencias contrapuestas de la religión y del amor cortesano, sin embargo en el caso de la mora como objeto de amor, todavía existe una rebelión de la razón con la cual se enfrenta este hablante enamorado de una mujer no sólo de condición inferior sino de otra creencia.³⁰⁷

Rosas sieht die Religionszugehörigkeit der Dame als zusätzliches Problem, mit dem der Sprecher konfrontiert ist, über das er sich aber hinwegsetzt. Dies ist allerdings so im Gedicht nicht unbedingt nachvollziehbar. Zwar stellt der Sprecher heraus, dass die angebetete Dame einer anderen Religion angehört, aber seine „sündige Seele“ kann sich ebenso einfach auf das Begehren der Frau an sich beziehen. Dies scheint umso plausibler, als der Sprecher die Dame mit den gleichen Worten beschreibt wie auch viele andere Damen, bei denen die Religionszugehörigkeit nicht expliziert wird. Deutlich wird in diesem Gedicht aber vor allem eines: der villasandinistische Sprecher tritt allen Damen mit der gleichen Demut gegenüber, passt sich den Anforderungen des *amor cortés* an: er ist unterwürfig, erkennt die Frauen als ihm übergeordnet an, auch wenn sie in der sozialen Ordnung unter ihm stehen mögen, ist höflich und überschreitet nicht die Grenzen des Begehrens aus der Ferne.

Religiöse Konnotationen lassen sich auch in anderen Gedichten Villasandinos finden, und zwar insbesondere dann, wenn der Sprecher die besungenen Damen beschreibt und ihnen engelsgleiche Züge zuschreibt. So sind es der „viso angelical“ (32, 19) der Dame und ihr „clara luz de Paraiso/ es el su gesto amoroso“ (32, 25-26), die sie von den anderen „dueñas e donzellas“ (32, 9) abhebt und somit ins Blickfeld des Sprechers rückt. Das engelsgleiche Gesicht taucht mehrfach in den Gedichten Villasandinos auf, beispielsweise im Gedicht Nr. 33, das sich an doña Beatriz, die Frau Pedro Niños richtet. Diese Beschreibung der Dame ist recht typisch für die kastilische Lyrik und man findet sie noch bis ins 16. Jahrhundert hinein in den *Cancioneros*.

³⁰⁷ Rosas, 1987, S. 66.

Als ein Spezifikum der villasandinistischen Liebeslyrik ist die Ansprache Amors herauszustellen. Wie Rosas betont³⁰⁸, taucht das Wort „amor“ in zwei Varianten bei Villasandino auf. Zum einen handelt es sich um die vom Sprecher empfundene Emotion (in den Gedichten immer in Minuskeln „amor“ geschrieben); und zum anderen wird damit eine übergeordnete Macht, der „Dios de Amor“ bezeichnet (in den Gedichten als „Amor“ verwendet). Amor nimmt in einigen der villasandinistischen Gedichte eine Sonderstellung ein. So ist es oftmals er, an den sich der Sprecher wendet, ihn regelrecht anruft „Loado seas, Amor“ (33, 1) oder sich ihm unterwirft „Amor, riso angelical,/ soy preso en vuestro poder“ (43, 1-2). Es ist somit nicht immer die Dame, die vom Sprecher adressiert wird, sondern der Gott der Liebe selbst. Der Sprecher in diesen Gedichten fügt sich nicht einer Frau, sondern Amor. Dies markiert einen wesentlichen Unterschied zu anderen Autoren, die sich in der Tradition des *amor cortés* finden, denn dort ist es gewöhnlich die Dame, der sich der Sprecher unterordnet, die er bittet, seinem Flehen nachzugeben. Rosas untersucht diese Haltung des Sprechers gegenüber Amor³⁰⁹ und stellt dabei heraus, dass der Gott der Liebe die Rolle des Aktiven übernimmt, während der Sprecher eher passiv bleibt. Nicht der Sprecher verliebt sich, sondern er wird von Amor ausgewählt; das bedeutet auch, dass der Erfolg des Begehrens letztlich nicht vom Sprecher beeinflusst werden kann und ihm keine Wahl bleibt, als sich in das vorgezeichnete Schicksal zu fügen – sowohl im positiven wie auch im negativen Sinne. Amor bestimmt, in wen sich der Sprecher verliebt,

Pues só del Amor privado,
non me ha por qué retar,
e demás quiero loar
su bondat e su estado,
pues me fizo de buen grado
amar a Blanca García,
que lieva la mejoría
su donaire acabado. (139, 1-8)³¹⁰

und ob er unter seinen Emotionen leidet oder sich an ihnen erfreuen kann. Die daraus resultierenden Vorwürfe oder die Dankbarkeit artikuliert der villasandinistische Sprecher an verschiedenen Stellen:

Pierdo me tiempo faziendo
serviçio en esta fazienda

³⁰⁸ Cf. Rosas, 1987, S. 46 ff.

³⁰⁹ Rosas, 1987, S. 67ff.

³¹⁰ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 163.

e, si yo non me defiendo,
 non fallo quién me defienda,
 porque Amor, con quien contiendo,
 toma conmigo contienda
 por matar a mí, que atiando
 su merçed, que non atienda. (144, 1-8)³¹¹

Amor, para siempre te quiero loar
 e nunca jamás de ti me partir,
 antes me plaze tu corte seguir
 pues tu poderío es obra sin par,
 ca tú me mostraste azina e logar
 por onde pudiesse ser enamorado,
 e desde lo fui, con grant gasajado
 bivo muy quito de todo pesar. (146, 1-8)³¹²

Die Unterordnung des Sprechers in diesen Gedichten bedeutet, dass es nicht die soziale Stellung von Sprecher oder verehrter Dame sind, die Einfluss auf eine Erfüllbarkeit des Begehrens haben. Auch in dieser Darstellung weicht die Lyrik Villasandinos von der typischen höfischen Lyrik ab.

Wie können nun die unterschiedlichen Ausprägungen der Liebeslyrik Villasandinos zusammengefasst werden? Zunächst fällt ins Auge, dass sich Villasandino nicht an dem im Verlauf des 15. Jahrhunderts dominant werdenden Schema des *amor cortés* orientiert, sondern vielmehr seine Inspiration zunächst in der galicisch-portugiesischen *saudade* findet. Die Verwendung dieses Motivs erlaubt es dem Autor, die Gefühle in den Liebesgedichten nicht nur auf den Sprecher selbst zu beschränken, sondern ebenso, wie oben gezeigt, beispielweise die besungene Dame mit einzubeziehen. Ein zweiter Unterschied ist wohl die Dominanz, die Amor in vielen der Gedichte des galicischen Autors einnimmt. Diese Gedichte richten sich nicht an die Dame als das „Objekt der Begierde“, sondern es wird vielmehr eine Mittlerinstanz zwischengeschaltet, die über Erfolg oder Misserfolg des Begehrens entscheidet. Dies ist in der späteren *poesía cancioneril* nicht mehr üblich.

Natürlich gibt es bei Villasandino Dichtungen, die sich sehr explizit an konkret benannte Damen wenden und in denen die typische Situation des *amor cortés* vorliegt, nämlich dass die angebetete Frau für den Sprecher nicht erreichbar ist; dabei geht es nicht um eine

³¹¹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 167.

³¹² Ibid., S. 146. Für detailliertere Ausführungen hierzu cf. Rosas, 1987, S. 67ff.

Erfüllung der körperlichen Lust³¹³, sondern um die Möglichkeit, der Geliebten dienen zu können. Für den villasandinistischen Sprecher gibt es im Grunde drei Möglichkeiten³¹⁴ des Umgangs mit der Liebe: Entweder er akzeptiert die Situation so wie sie ist (was sich positiv auf den Sprecher auswirkt); oder er leidet, weil das Begehren unerfüllbar bleibt; oder aber er lehnt die Liebe ab, was im Grunde einem Schutzmechanismus des Sprechers gleichkommt.

Greift man die in der Kapitelüberschrift formulierte Frage noch einmal auf, so kann festgehalten werden, dass Villasandino sehr wohl durch die galicisch-portugiesische Lyrik beeinflusst wurde, und das Motiv der *saudade de amor* in einigen seiner Gedichte aufnimmt. Ebenso verfasste er Gedichte, die in der Tradition des *amor cortés* stehen. Villasandinos Gedichte dokumentieren somit nicht nur den Gebrauch verschiedener Dichtungssprachen, sondern auch unterschiedlicher regionaler Einflüsse auf der inhaltlichen Ebene der Gedichte.

³¹³ Dies spielt erst in der Epoche der Katholischen Könige eine gesonderte Rolle, wie auch Keith Whinnom ausführt. Er beschreibt, wie sich in der Lyrik Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts, also in der Zeit der Kompilation des *Cancionero General*, sich die Liebeslyrik in einem Spannungsfeld zwischen dem ideellen Begehren des *amor cortés* und sexueller Begierde bewegt.

³¹⁴ Cf. Rosas, 1987, S. 78 ff.

II.2.2. Juan Alfonso de Baena

Nachdem Juan Alfonso de Baena schon zu Beginn dieses Kapitels in seiner Funktion als Kompilator näher vorgestellt wurde, soll nun der Blick auf den Dichter Baena gerichtet werden. Natürlich ist es nicht unproblematisch, den Dichter und den Kompilator getrennt voneinander zu betrachten. Dies ist auch Baena selbst klar, wenn er zu Beginn seiner Gedichtsektion schreibt:

Aquí se comiençan las canticas es dezires e preguntas e reqüestas que fizo e ordenó en su tiempo Johan Alfonso de Baena, escrivano del Rey, actor, compondor e copilador d'este presente libro. Los quales dezires e reqüestas e otras cosas aquí puestas, que por el dicho Johan Alfonso fueron fechas e ordenadas, non es razonable nin conveniente cosa de las él alabar nin loar si son bien fechas e ordenadas e sotilmente limadas e escandidas, pero remítelo a la nobleza e discreción e mesura de los leedores.³¹⁵

Baena unterscheidet die verschiedenen Funktionen, die er im Rahmen der Erstellung dieser Sammlung einnimmt. Gleichzeitig grenzt er sich explizit von seiner Rolle als Kommentator ab, die er für die übrigen Gedichte der Sammlung einnimmt. Es liegt nahe, dass es sich hierbei nicht nur um einen Bescheidenheitsgestus handelt, sondern um den Ausdruck des Bewusstseins für die verschiedenen Ebenen der Textproduktion im Zusammenhang mit der Kompilation. Als Kompilator unterliegt Baena nicht nur Auswahl der Gedichte, sondern er fügt ihnen ebenso Kommentare bzw. Paratexte hinzu.

Zu seinen Gedichten seien einige Vorbemerkungen erlaubt. Zunächst ist anzumerken, dass Baena sich nicht in erste Linie der „typischen“ Liebeslyrik widmet, sondern vielmehr sein Können als Dichter in Wettstreiten zeigt. So wählt er für seine Sektion des *Cancionero* hauptsächlich Gedichte aus, die der Untergattung der „preguntas y respuestas“ angehören (s. auch Kap. I). Bei einem direkten Vergleich mit Villasandino fällt ein Unterschied schon in den verwendeten Gedichtformen auf, wie sie Baena in den Epigraphen beschreibt: während bei Villasandino fast alle Gedichte die Form der „cantica“ aufweisen, sind es bei Baena in der Mehrzahl „dezires“. Zwar wird in dem oben zitierten einleitenden Epigraph auf „canticas e dezires e preguntas e reqüestas“ verwiesen, aber die Mehrheit der Dichtungen Baenas sind in der Dialoglyrik der Epoche anzusiedeln.

Eingeleitet wird Baenas Sektion von zwei Bittgedichten. In diesen an Juan II, den Conde don Fadrique und Álvaro de Luna gerichteten Gedichten geht es aber nicht, wie es bei

³¹⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 637.

anderen Autoren im CB festzumachen ist, um eine Bitte um Geld oder Sachleistungen, sondern vielmehr um ein Urteil über die folgenden Gedichtdialoge zwischen Baena und einigen anderen Autoren. Diese Bittgedichte kann man somit als einen Teil der Gesamtstrategie Baenas auslegen, der seine Kompilation am Hofe anpreisen wollte – wie es auch schon seine Ausführungen als Kompilator im Prolog des *Cancionero* festhalten. Durch die direkte Ansprache an den König und zwei bei Hof hochgestellte Persönlichkeiten gelingt es hier dem Kompilator – nicht dem Dichter – die Aufmerksamkeit seines Adressatenkreises auf die von ihm verfassten Gedichte zu lenken.

Im ersten Dichter-Duell stehen sich hier Baena und Ferrán Manuel gegenüber. Dutton/González Cuenca halten zu dieser Gedichtfolge fest:

En esta serie de poemas de reqüesta (359-381) se entra en lo porno-grotesco y, como es frecuente en este tipo de literatura, se hace uso de un léxico muy creativo, y expresivo, lleno de dobles sentidos y sugerencias del hablar vulgar. [...] La carcajada, que es lo que pretenden provocar los autores, justifica la más absoluta libertad creadora y es, como decimos, inútil acudir a los vocabularios para su documentación. Por lo demás... se entienden perfectamente.³¹⁶

In dem einleitenden Gedicht dieser Sequenz spielt die derbe Sexualterminologie jedoch noch keine Rolle. Vielmehr leitet Baena mit Geschick die Debatte ein:

Reqüesta de Johan Alfonso contra Ferrán Manuel

1. Ferrand Manuel, por que se publique
la vuestra çiençia de grant maravilla,
en esta grant corte del Rey de Castilla
conviene forçado que alguno vos pique;
mas por que sepamos quién çena alfeñique
o carne de toro salada muy tiesta,
son nuestros juezes de alta reqüesta
Álvaro de Luna e conde don Fadrique.
2. Fernand Manuel, pues *unicuique*
data esta graçia doblada e senzilla,
non se vos torne la cara amarilla
por que mi lengua vos unte o salpique;
por ende, vos ruego, señor, que se aplique
la vuestra persona sutil muy onesta,
dándome luego fermosa repuesta
purgada con fuego del vuestro alambique.
3. Ferrand Manuel, avredes replique
por arte graçiosa, sutil e compuesta,
atal qu'el Rey alto lo tome por fiesta
e ría del baque qu'el uno trompique.³¹⁷

³¹⁶ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 639.

³¹⁷ Ibid.

In diesem Gedicht tritt Baena in all seinen Funktionen in Erscheinung: als Schreiber am Königshof, als Kompilator und als Dichter. Geschickt webt er Elemente des Prologs in seine Verse (359, 9-10), stellt sowohl sein Wissen wie auch sein literarisches Können zur Schau, und nennt darüber hinaus noch die Namen der Personen, die über seine Dichtkunst und die des Konkurrenten urteilen sollen. Mit diesem „Schachzug“ wendet er die gleiche Strategie an, die er im Prolog schon ausgeführt hat: er adressiert das potentielle Lesepublikum direkt, schmeichelt ihm und verleiht letztlich seiner Sammlung so mehr Gewicht. Zudem ist mit der direkten Ansprache von Ferrán Manuel und der Nennung der Machtinhaber des Königshofes ein direkter Bezug zu real existierenden Personen gegeben.³¹⁸ Dies wiederum führt dazu, dass der Unterschied zwischen Sprecher und Autor der Gedichte nicht nur verschwimmt, sondern geradezu aufgelöst wird. Anders als in den zuvor näher betrachteten Gedichten Villasandinos, in denen der Sprecher immer eine gewisse Distanz zu seinem Objekt der Begierde zeigte, die vor allem in dem Konzept des *amor cortés* begründet scheint, wird hier kein abstraktes Motiv in den Mittelpunkt der Dichtungen gestellt. Es ist vielmehr der Konkurrenzkampf zwischen den Dichtern, der direkt und unverblümt zur Schau gestellt wird.³¹⁹

In der Auseinandersetzung zwischen Juan Alfonso de Baena und Ferrán Manuel erfahren die sexuellen Anzüglichkeiten, die Dutton/ González Cuenca benannt haben, eine deutliche Ausprägung. Zu Beginn des Dialogs, formuliert Baena seine Herausforderung an Ferrán Manuel noch recht züchtig, verwendet er doch in erster Linie das gleiche Vokabular wie im Prolog und stellt schon hier heraus, dass er der bessere der beiden Dichter sei, und Ferrán Manuel nicht neidisch darauf sein solle. Dieser noch sehr harmlos klingenden Herausforderung antwortet Ferrán Manuel wie folgt:

³¹⁸ Nicht zuletzt wegen dieser in der gesamten Sammlung präsenten Bezüge zu real existierenden Personen und politischen oder kulturellen Ereignissen, kann man den *Cancionero de Baena* als einen Spiegel des Lebens vor allem bei Hofe Juan II lesen.

³¹⁹ Diese Art der Konkurrenzkämpfe unter den Dichtern der Epoche zeigte sich auch in den Dichterwettstreiten, den *justas poeticas*, die eine wichtige Rolle im höfischen Leben spielten und letztlich vom Erfolg einzelner Dichter Zeugnis ablegten.

Respuesta de Ferrand Manuel contra Juan Alfonso

1. Señor Juan Alfonso, pues anda el repique
de vos ya tan claro por toda la villa
que me reqüestades en son de renzilla
como a los que vienen de contra Garnique,
jurando lo digo al Santo Fedrique
que yo nunca tenga la novia muy presta,
si a vuestra amiga non punço en la cresta
fasta que la madre se le molifique.
2. Señor Juan Alfonso, aquí se platique
la graçia graçiosa del alta conçilla
delante el muy lindo león sin manzilla
a quien el superno Señor clarifique;
e non presumadas que se mortifique
la lumbre que alumbra la rica floresta,
que aquí vos farán por arte modesta
safumar la barva con fumo d'espique.
3. Señor Juan Alfonso, notad el pedrique,
que si vuestra lengua la paz non protesta,
yo vos faré en otra liçión después d'ésta
las cejas en filo con el atrifique.

Die derben Obszönitäten der Verse sechs bis acht stehen in einem augenfälligen Gegensatz zu dem von Villasandino verbreiteteten Frauenbild in der Liebeslyrik der Zeit. Während Villasandino hauptsächlich die Schönheit der Damen dokumentiert, werden sie in diesen Dialoggedichten zum reinen Objekt der sexuellen Begierde degradiert. Ferrán Manuel geht soweit, dass er explizit mit „vuestra amiga“, also der von Baena begehrten Frau, den Beischlaf vollziehen will (auch wenn diese Umschreibung für die Wortwahl Ferrán Manuels noch sehr beschönigend ist).

Ins Auge fällt vor allem die Auseinandersetzung mit Villasandino, dem Autor, dem er in seinem Prolog und in den Epigraphen zu seinen Gedichten immer wieder als den herausragenden Poeten der Zeit beschrieben hat. Zunächst geht es in diesem Wechselspiel aus „reqüesta“ und „respuesta“ um die Frage der dichterischen Fähigkeiten. Die Epigraphe des Kompilators Baena sind sehr kurz gehalten und kommentieren weder die eigenen Gedichte, noch die Villasandinos. Es wird einzig mitgeteilt, von wem und gegen wen die jeweilige Für- oder Widerrede ist. So ist es Baena, der Villasandino zu einem Wettstreit herausfordert, indem er dem König gegenüber den etablierten Dichter angreift („Reqüesta que movió ant'el Rey nuestro señor Juan Alfonso de Baena contra Alfonso Álvarez“, 364,

Epigraph). Zunächst geschieht dies auf einer persönlichen Ebene, beschreibt Baena Villasandino doch als alten, kränklichen Mann, dessen Blütezeit vorüber ist:

Señor, pue agora llegó de camino
el viejo podrido, costal de gargajos,
presto le tengo xarope e brebajos
de fiel e vinagre, ponzoña e venino; (364, 1-4)

Baena fordert, dass Villasandino sich ihm ergibt und droht Verfolgung an, falls dieser ihm nicht den Vorteil überlassen würde:

demás, señor, joro, si Villasandino
non se me rinde e da la ventaja,
que luego lo corra allende de Daja
si non se me sube ençima del pino. (364, 5-8)

Das diese Auseinandersetzung aber doch auf einer rein literarischen Ebene stattfindet, zeigt die *Finida*, die Abschlussstrophe (s. Kap. I):

Señor, finalmente assí determino
que ésta mi lengua polida, que taja
más que delgada e linda navaja,
fará lo que dize so pena del vino.

Es ist Baenas „lengua polida“, seine geschliffene/ perfekte Sprache, die den Wettbewerb entscheiden soll. Der ebenso von seinem dichterischen Vermögen überzeugte Villasandino kontert, dass Baena selbst ein seltsames Erscheinungsbild habe, ein „vil borrico frontino/ torçino“ (365, 1-2) und darüber hinaus „relleno de vino e ajos“ (365, 2) sei. Baena beschreibt er als unfähigen Dichter und seine Arbeiten als „neçios afanes y locos trabajos“ (365, 3). Die Auseinandersetzung wird über weitere Gedichte fortgeführt und im Grunde wird bei beiden Dichtern deutlich, wie perfekt sie das Genre der „preguntas y respuestas“ beherrschen. So sind es nicht nur die formalen Merkmale der Gedichte, die exakt kopiert werden,³²⁰ sondern auch der Inhalt. Konkret bedeutet dies für die Gedichte 366 und 367, dass es in den ersten beiden Versen um körperliche Defekte geht, dann in drei und vier um Verhaltensweisen; in den Versen fünf bis acht wird der Fokus auf die Fähigkeiten der Dichter gelegt und in der jeweiligen „finida“ wird formuliert, was der Sprecher des Gedichts dem Konkurrenten angedeihen lässt, wenn das Urteil nicht positiv für ihn ausfällt.

³²⁰ Cf. auch den einleitenden Teil der vorliegenden Arbeit. Es wird bei der Formulierung der Replik stets darauf geachtet, dass Strophen-, Vers- und Silbenzahl, Metrum und Reim(-schema) übereinstimmen. Erst die exakte Spiegelung macht eine gute Replik aus.

Die angedrohte körperliche Gewalt dem Widersacher gegenüber, wird in jedem der Gedichtpaare noch gesteigert. Interessanterweise ist es Baena – und zwar nicht nur in diesem Fall – der den Dichterwettstreit für sich entscheidet. Ein Zufall? – Wohl kaum, wenn man diese Auswahl und Platzierung der Gedichte als Teil der schon im Prolog angekündigten Strategie Baenas begreift. So möchte er doch explizit erreichen, dass seine Kompilation bei Hof Gefallen findet und, ähnlich wie die „Gesellschaftsspiele“ in adligen Kreisen, zur Erbauung dienen und gleichzeitig bilden soll. Geschickt eingebettet in diese Strategie sind dann auch die kompilatorischen Paratexte zu den Gedichten 388 und 389: „Xaque que dio Juan Alfonso contra Juan García por quanto non treplicó a esto postrimero“ und „Mate que dio Juan Alfonso de Baena a Juan García por que no treplicó al plazo“.³²¹ Aus diesen Epigraphen kann man auch ablesen, wie genau das „Spiel“ des Dichterwettstreits auf einer rein textuellen Ebene – also nicht in der direkten Konfrontation zweier Poeten – funktionierte: reagierte der Herausgeforderte nicht, so wurde entweder der Herausforderer zum Sieger erklärt, oder aber dem Herausgeforderten eine letzte Chance zur Replik gegeben, um die Niederlage zu verhindern – wie beim Schachspiel das Schachsetzen des Gegners. Das Mattsetzen bedeutet das Ende des Spiels und des Dichterwettstreits im vorliegenden Falle. Es folgt sogleich eine erneute Herausforderung Baenas an Juan García (390) und in den anschließenden Gedichten werden auch weitere Poeten mit in die Auseinandersetzung einbezogen. Baena dominiert das Feld; schließlich zeigt er mit der Einfügung seiner eigenen Arbeiten in die Sammlung auch seine dichterischen Qualitäten. Auffällig ist, dass es natürlich Baena ist, der alle Wettstreite für sich entscheidet: „Aquí fincó el campo por Juan Alfonso de Baena“ (363, abschließendes Epigraph); „No respondió. Fincó el campo por Juan Alfonso“ (368, 378, 379, abschließende Epigraphe); „Aquí se reindió e dio por vencido don Juan de Guzmán de Juan Alfonso de Baena“ (410) etc. Zusätzlich zu diesen sehr kurzen Siegeserklärungen Baenas, die meist als eine Art Abschluss nach dem letzten Gedicht der jeweiligen Serie stehen, gibt es auch ausführlichere Erklärungen:

El honrado e noble caballero Martín Alfonso de Montemayor e señor de la villa de Alcabdete, seyendo por él bien visto todo este proçesso, determinó e dixo que dava la ventaja e mejoría a Juan Alfonso de Baena, assí en la questión como en el arte, e que condenava al dicho don Juan de Guzmán en las costas.³²²

³²¹ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 658.

³²² Ibid., S. 680.

In diesem Epigraph wird noch ein weiterer wichtiger Aspekt genannt, der für das Urteil über die Qualität der Gedichte in dieser Epoche maßgeblich war: gute Repliken mussten nicht nur formal, sondern auch inhaltlich die Struktur beibehalten, aber gleichzeitig das Thema weiterentwickeln.

Neben den Gedichten, mit denen Baena die Replik eines bestimmten anderen Dichters fordert, gibt es aber auch solche, die sich rein auf die Präsentation des schriftstellerischen Könnens Juan Alfonsos zu beziehen scheinen. Ein exquisites Beispiel hierfür ist das Gedicht 429, ebenfalls von Baena verfasst und eingeleitet:

Este dezir fizo e ordenó el dicho Juan Alfonso de Baena como en manera de reqüesta e pregunta general contra todos los trovadores que le quisiessen responder, e tomó el empresa don Juan de Guzmán, hermano del conde [de] Niebla, el qual respondió e fue replicado por orden, pero antes respondió Rodrigo de Herana.

Pregunta de Juan Alfonso de Baena

1. A todos aquellos que son muy agudos
 en la poetría, que saben dictar,
 a todos los otros que saben trobar
 los dichos sotiles de los muy sesudos,
 a todos los ombres en visos e rudos,
 que son derramados por todas las partes.
 a todos los sabios que saben las artes,
 les fago pregunta, también a los mudos.

2. Dezidme, señores, por vuestra medida,
 el arte de trobas si es por çiençia
 o es por ingenio o es por femencia
 o es por audaçia o es por cordura;
 o el arte gayosa si toca en locura,
 o aquel que la sigue si sube en el peso
 de ser estruido su cuerpo con sceso,
 si non lo mampara quien fizo Natura.

3. Quien bien respondiере quiçá por ventura
 será muy loado por más que poeta.
 Por ende, veamos quién pone careta
 e juega de mate por arte madura.

In diesem Gedicht greifen Baenas unterschiedliche Funktionen ineinander. Das Epigraph nimmt eine Sonderstellung ein, denn er leitet nicht nur das nachfolgende Gedicht, sondern den gesamten Wettstreit ein. Allerdings ist er gleichzeitig auch irreführend, denn er kündigt eine Reaktion von Juan de Guzmán an, die aber nicht folgt. Rodrigo de Harana scheint der einzige Dichter gewesen zu sein, der auf die allgemein gehaltenen

Herausforderung Baenas reagiert, bzw. der einzige Dichter, dessen Replik Baena in seine Sammlung aufgenommen hat. Über den Grund für diese Auswahl Baenas kann natürlich nur spekuliert werden. Es ist nicht bekannt, wie viele Gedichte Baena bei der Erstellung seiner Anthologie vorlagen und welche er davon bewusst nicht in die Sammlung aufgenommen hat. Ferner kann heute auch nicht mehr festgestellt werden, ob tatsächlich mehrere Dichter diese Herausforderung Baenas annahmen und auf sie reagierten oder ob Harana der Einzige war, der Antwortgedichte verfasste. Bei näherer Betrachtung des Gedichtdialogs zwischen Baena und Harana stechen einige Besonderheiten hervor. Der Dialog beginnt mit der Exposition des Grundthemas, dann verschärfen sich Ton und Inhalt, wie auch Dutton/González Cuenca in ihrer Fußnote festhalten: „Esta pregunta tiene gran interés en relación con las teorías poéticas de la época. Le siguen 430-439, respuestas y replicaciones entre Baena y Rodrigo de Harana en la que se mantienen las rimas de la pregunta, aumentando progresivamente el tono insultante.“³²³ Ebenso wie bei den vorher betrachteten Dialogen ist auch hier von Beginn an klar, dass Baena die Auseinandersetzung dominiert. Er formuliert dies implizit schon in dem noch an keinen speziellen Dichter gerichteten Ausgangsgedicht, denn er stellt nicht nur eine Frage zur Diskussion, sondern macht sich auch zum Richter über die Qualität der Antworten: „Quien bien respondiere quiçá por ventura/ será muy loado por más que poeta“ (17-18): Das „bien respondiere“ bezieht sich hier sowohl auf eine formale als auch auf eine Inhaltliche Ebene, denn – wie bereits weiter oben ausgeführt – liegt die Kunst der Replik in der exakten formalen Kopie des Eröffnungsgedichts. Inhaltlich bezieht sich Baena auf die Qualität der Antwort auf seine Frage, stellt einem antwortenden Dichter in Aussicht, vielleicht („quiçá por ventura“, 17) für mehr als nur seine Dichtkunst gerühmt zu werden. Die Dominanz, die Baena sich in diesem Gedicht selbst zuschreibt, hebt ihn insofern von anderen Autoren ab, als er sich nicht nur auf einer poetischen Ebene überlegen gibt, sondern auch die Besonderheit seiner Fragestellung immer wieder hervorhebt, die in der Tat poetologische Grundüberlegungen der Epoche aufwirft: Welches sind die Fähigkeiten, die ein Dichter vorweisen muss, um den „arte gayosa“ beherrschen zu können? Auch wenn man es als ein Anliegen der Dialoglyrik beschreiben kann, dass eine Replik auch auf der inhaltlichen Ebene stichhaltig sein soll, kann dies nicht immer klar nachvollzogen werden. So beispielsweise auch in

³²³ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 693.

dieser Gedichtfolge, in der sich zwar die ersten Gedichte unmittelbar aufeinander beziehen, die Beantwortung der eingangs gestellten Frage jedoch schnell wechselseitigen Beleidigungen weicht.³²⁴ Harana beginnt damit, dass er Baenas Ansprache an „todos los sabios que saben las artes“ (7), also an alle Gelehrten und Dichter mit spitzer Feder kommentiert und festhält, dass nicht alle, die Gelehrte zu sein scheinen, auch als solche zu betrachten sind, und umgekehrt nicht alle Dummköpfe sind, die als solche erscheinen:

nin saben por arte fermoso dançar
 con moço loçanos los viejos barvudos,
 nin todos los omnes que son cabeçudos
 non son naçidos en día de martes (430, 3-6)

In dem Gedicht selbst, richtet sich Baena im Grunde an die Gelehrten und Dichter, die über ein gewisses literarisches Grundwissen verfügen – „que saben dictar [...] que saben trobar“ (429, 2-3) – was wiederum den Kreis zu dem Prolog der Anthologie schließt, in dem Baena schon expliziert hat, wer die Adressaten seiner Sammlung sind.

Die Gedichte Juan Alfonso de Baenas sind in der überwiegenden Mehrheit der Dialoglyrik zuzuordnen. Sie bieten somit ein geradezu konträres Bild zu dem, welches die über 200 Dichtungen Villasandinos zeigen. Die Liebeslyrik wird bei Baena praktisch ausgeklammert. Bei ihm geht es vielmehr um Auseinandersetzungen unterschiedlicher Art, oft mit bekannten Persönlichkeiten der Epoche, insbesondere mit hochgestellten Adelligen am Hofe Juan II. Aus all seinen Wettstreiten geht Baena als Sieger hervor – und in diesem Punkt scheinen der Autor und der Kompilator Baena untrennbar voneinander.

Zu Beginn der Sektion mit seinen Gedichten gab Baena vor, weitgehend von Epigraphen anzusehen, um das Urteil des Lesers³²⁵ seine eigenen Gedichte betreffend nicht zu beeinflussen. Aber auch ohne eine direkte Rezipientenlenkung durch die Epigraphe beeinflusst der Kompilator Baena das Leserurteil, denn es ist immer der Dichter Baena, der aus den literarischen Wettstreiten als Sieger hervorgeht. Ferner trägt die Auswahl der (hauptsächlich) verwendeten Untergattung dazu bei, dass der Autor Baena sich von den

³²⁴ Hier sollen nur einige Beispiele genannt werden. Die gesamte Gedichtfolge findet sich im Anhang dieser Arbeit.

³²⁵ An dieser Stelle soll noch einmal explizit darauf hingewiesen werden, dass sich Baena an Leser – *leedores* – und nicht an Leser und Hörer wendet; dies unterstreicht noch einmal, dass diese Sammlung insbesondere für die Lektüre und nicht für den Vortrag gedacht ist.

übrigen Dichtern in der Kompilation abhebt. Zwar bleibt Villasandino der Dichter, der quantitativ am häufigsten im *Cancionero* vertreten ist, aber Baena grenzt sich leicht durch die Verwendung einer anderen Untergattung der *poesía cancioneril* ab: Bei Villasandino ist der *dezir* die dominant verwendete Gedichtform; diese wird zwar auch bei ihm manchmal zum Ausgangspunkt für einen Gedichtdialog, aber dies geschieht deutlich seltener als bei Baena. Auch inhaltlich unterscheiden sich beide Autoren deutlich. Baena schreibt offensichtlich später als Villasandino und passt den Inhalt seiner Gedichte den höfischen Gepflogenheiten – so wie er sie eingangs in den Prologen beschrieben hat – an. Er formuliert grundlegende Problematiken zur Definition der Dichtkunst, fragt, was diese ausmacht oder wie – genauer mit welchen Waffen – dichterische Streitigkeiten ausgetragen werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Verwendung der Jagd- und Spielmetaphorik, denn Baena äußerte sich schon zu Beginn der Sammlung zu den Jagd- und Spielgewohnheiten bei Hofe.

Der Gebrauch dieses Vokabulars zeigt erneut, wie geschickt Baena die einzelnen Teile des *cancionero* miteinander verwebt. Dies gelingt ihm natürlich besonders durch die Einfügung seiner eigenen Gedichte, die er entsprechend der im Prolog vorgestellten Strategie auswählen und auch platzieren kann. Um es präzise zu formulieren: Baenas Gedichte runden die Sammlung ab. Da sie wohl in der Originalfassung des Cancionero de Baena – so gibt es die *Tabla* vor und so haben auch Dutton/ González Cuenca die Reihenfolge der Gedichte rekonstruiert – die letzten Gedichte bilden, formt Baena gewissermaßen einen Rahmen um seine Kompilation, eine Vorgehensweise, die er im Vorprolog schon einmal praktizierte – mit der Vor- und Nachstellung der lateinischen Aussprüche (s.o.). In den zwei achtsilbigen Versen, die der *Tabla* folgen („Johan Alfonso de Baena/ lo compuso con grand pena“), kann man eine erste Äußerung des Dichters Baena sehen, und es sind letztlich auch seine Zeilen, die die vorliegende Sammlung abschließen, sie einrahmen. Bei der Betrachtung der gesamten Kompilation, dem Einbezug der expliziten und impliziten eigenen Lobpreisungen Baenas und seiner dichterischen Fähigkeiten, können diese ersten Verse Baenas vielleicht sogar als erster Hinweis auf die nur schwer vollziehbare Trennung zwischen Kompilator und Autor gedeutet werden. Die im Prolog noch so vordringlich erscheinende Bescheidenheit des Kompilators zerfällt somit spätestens bei der Untersuchung des Dichters Baena.

III. *Cancionero General*

In Bezug auf den *Cancionero General* – zukünftig mit CG abgekürzt – gestaltet sich die Darstellung der Forschungslage weit weniger kompliziert als im Hinblick auf den *Cancionero de Baena*. Dies hat unterschiedliche Gründe. Zunächst kann festgehalten werden, dass der CG als Kompilation deutlich verfügbarer war, denn als 1511 erstmals **gedruckte** Sammlung war er einem deutlich breiteren Publikum zugänglich als die Sammlung Baenas, die nur für den Hof Juan II. erstellt wurde (s. vorheriges Kapitel). Der CG ist darüber hinaus mit seinen 1033 Gedichten in der ersten Edition eine der umfangreichsten Sammlungen der kastilischen *cancionero*-Lyrik überhaupt und hat bis in die Mitte des 16. Jahrhundert mehrere – leicht veränderte – Neuauflagen erfahren.

Im Folgenden sollen zunächst einige editorische Aspekte dieser Sammlung in den Vordergrund gestellt werden. Hierbei geht es insbesondere um die Fragen nach dem Autor, bzw. dem Kompilator der Sammlung, nach dem Entstehungszeitraum der Kompilation sowie der in ihr enthaltenen Gedichte und nach den Besonderheiten der verschiedenen Neuauflagen des CG. Diese Betrachtungen sind wichtig, als sie sowohl die Untersuchungen zum *Cancionero General* einleiten als auch die Grundlage für die Gedichtanalyse bieten; es geht eben letztlich um die Frage, ob die Dichtungen im *Cancionero* repräsentativ für die Lyrik der Epoche sind und wie diese die politischen Gegebenheiten der Herrschaftszeit der Katholischen Könige reflektieren. Im darauffolgenden Unterkapitel werden sowohl der Aufbau des CG wie auch die Auswahl der in ihm vertretenen Autoren untersucht, bevor schließlich der Blick konkret auf die Gedichte gelenkt wird. In Bezug auf die Liebeslyrik soll ermittelt werden, ob die gesellschaftlichen Veränderungen, die mit der Machtübernahme der Katholischen Könige einhergingen, Auswirkungen auf die Lyrikproduktion hatten und wie diese dann aussahen. Das gleiche Problem wird dann bei den historiographisch-politischen Gedichten beleuchtet.

III.1. Autorschaft und Entstehungszeitraum

Cuando en enero de 1511 Kofman, alemán de Basilea, imprimió en Valencia el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, aportó a España un tesoro único en toda Europa, aparte de Portugal que, en 1516, dispondría a su vez del *Cancioneiro geral* de García de Resende, publicado en Lisboa.

Este *Cancionero*, hermosa muestra de la imprenta valenciana, persigue, como su propio nombre indica, propósitos muy ambiciosos y contiene una antología general de la poesía castellana desde mena hasta la época del propio compilador, constituyendo un gran volumen *in folio* con cerca de quinientas páginas a dos o tres columnas, que comprende 1.056 poesías de 203 autores, más algunos anónimos.³²⁶

Im vorherigen Kapitel wurde dem Kompilator und Dichter Juan Alfonso de Baena besondere Beachtung geschenkt, da seine Sammlung sowohl von dieser Doppelfunktion Baenas als auch von den Gegebenheiten der Zeit stark beeinflusst wurde. Baena ist in seiner Position einzigartig, denn er hatte als der Verfasser eines Manuskripts natürlich ganz andere Aufgaben als Hernando del Castillo, der eine zum Druck bestimmte Anthologie vorbereitete und mehrfach überarbeitete. Wie sich diese Funktionen unterscheiden und wie sich die Arbeit beider Kompilatoren auf ihre Sammlungen auswirkt, soll hier anhand Hernando del Castillos nachvollzogen werden.

Joaquín González Cuenca bringt im ersten Abschnitt der Einleitung zu seiner Edition des *Cancionero General* schon in der Überschrift den Grundgedanken der gedruckten *cancioneros* zum Ausdruck: „Un *Cancionero General*. Del poeta al antólogo, del antólogo al lector“.³²⁷

Eine Sammlung, die wie der *cancionero* Hernando del Castillos den Anspruch auf eine Art Allgemeingültigkeit schon in ihrem Titel trägt, ist eine Vermittlungsinstanz zwischen Autor und Leser. Diese Funktion ist im Grunde bei jeder der Gedichtsammlungen gleich – ob es sich nun um ein Manuskript oder einen Druck handelt. Baena und Castillo sind also Vermittler, wobei sich Baena explizit an einen deutlich kleineren Adressatenkreis richtet. González Cuenca stellt in seiner Einleitung auch die Unterschiede zwischen Baena und Castillo heraus:

Como precisaré detenidamente más adelante, su aparición [la de la colección de Hernando del Castillo] en letras de molde responde a intereses muy distintos a los de Baena. Se trata,

³²⁶ Osuna Cabezas, María José: “Estrategias editoriales del Cancionero General”, in: Jesús Serrano Reyes (Ed.): *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena: Ayuntamiento, 2003, S. 467.

³²⁷ Castillo, Hernando del/ Joaquín González Cuenca (Ed.): *Cancionero General*, 5 Bde., Madrid: Castalia, 2005. Hier: Bd. I, S. 27.

por una parte, de aprovechar las nuevas técnicas de reproducción de libros para llegar a un dilatado público de anónimos lectores y, a la vez, de hacerlos con la descarada intención de ganar dinero. La literatura ya no es ni un estímulo erótico personal ni un servicio cortesano: es un negocio. Castillo, muy en su papel de antólogo, va aun más lejos: con un rigor de auténtico profesional, organiza los materiales con arreglo a criterios que faciliten la lectura y los distribuye en apartados sistemáticos (obras de devoción y moralidad, obras de amores, romances, canciones...).³²⁸

Zwar macht González Cuenca diese Kriterien nur für Castillo fest, jedoch kann man auch bei Baena ein hohes Maß an Professionalität bei der Erstellung seiner Sammlung festhalten: ebenso wie Castillo hat er eine explizite Gedichtauswahl getroffen, diese sogar in seinen Prologen beschrieben und verteidigt und klare Ordnungskriterien für seine Anthologie angewandt (s. vorheriges Kapitel). Handwerklich unterscheiden sich beide Sammlungen verständlicherweise: während zu Zeiten Baenas das Manuskript wahrscheinlich in einer (feierlichen) Zeremonie dem Mäzen, im Falle Baenas dem König Juan II., übergeben wurde, sind beim *Cancionero General* sowohl ein Geldgeber als auch ein Drucker involviert, welche die Publikation der Sammlung sowohl finanziell wie auch technisch erst ermöglichen. Es ist aber letztlich die kommerzielle Ausrichtung der Anthologie Castillos, die sie grundlegend vom Manuskript Baenas abhebt; die Literatur wird zum Geschäft, wie es González Cuenca formuliert, und wendet sich damit von allen von Baena noch in seinen Prologen so wunderbar formulierten Zielen wie Bildung und Kultivierung der Leserschaft weitgehend ab. Auf der Basis dieser diversen Ansprüche erfolgt die Gedichtauswahl, die aber wiederum ein gemeinsames Ziel verbindet: das Publikum zu erreichen und zu unterhalten. Baena möchte dabei die Gunst Juan II. erlangen, Castillo die 1000 Exemplare der (Erst-) Auflage seiner Sammlung verkaufen.

Dennoch, und das hält auch González Cuenca fest, handelt es sich in beiden Fällen um *cancioneros*, das heißt, wie unterschiedlich die Sammlungen auch sein mögen, sie gehören beide dem gleichen Genre an und reflektieren dessen Bandbreite. Deshalb soll auch der *Cancionero General* hier näher vorgestellt werden, letztlich, um den veränderten Produktionsbedingungen, den unterschiedlichen Kompilationspraktiken und den abgewandelten Rezeptionsbedingungen Rechnung zu tragen.

³²⁸ Castillo, 2005, Bd. I, S. 31.

Hernando del Castillo

Hernando del Castillo, der Kompilator des *Cancionero General*, bleibt als historische Person ebenso wenig fassbar wie Juan Alfonso de Baena. Man weiß über Castillo nur wenige Details, die insbesondere seiner Sammlung zu entnehmen sind. Aus dem recht kurzen Prolog kann herausgelesen werden, dass er eine Inklinaton zur Poesie verspürt, das Kastilische seine Muttersprache ist und er zwanzig Jahre an der Zusammenstellung der Anthologie arbeitete:

Todos los ingenios que el universal formador de las cosas crió, muy espectable y magnífico señor, vemos ser inclinados naturalmente a diversos ejercicios, como en el género de las letras a diversos estudios en ellas, unos en latín, otros a romance, unos a prosa, otros a verso. El mío, señor muy espectable, tal qual él haya sido, fue siempre tan afectado a las cosas del metro, en qualquier lengua que sea, mayormente en la castellana, maternal y propia mía, que, de veinte años a esta parte, esta natural inclinación me hizo investigar, haver y recoger de diversas partes y diversos auctores, como la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron, o a mi noticia pudieron venir, de las auctores que en este género de escrevir auctoridad tienen en nuestro tiempo.³²⁹

Hernando del Castillo stand in den Diensten des Grafen von Oliva, wie er ebenfalls im Prolog bezeugt: „[...] que soy obra y hechura de las de Vuestra Señoría, que a aquél no fuesse intitulada y cuyo servicio yo después que soy en este reino estoy dedicado y ofrescido.“³³⁰ Der Conde de Oliva ist derjenige, dem Castillo die Sammlung widmet. Weit weniger von seinen Fähigkeiten eingenommen als Baena, nimmt Castillo praktisch keine eigenen Gedichte in seinen *cancionero* auf– er formuliert lediglich zwei Fragen an den Bachiller Alonzo de Proaza.³³¹ Ob dies aus dichterischem Unvermögen oder (tiefer) Bescheidenheit geschah, bleibt offen. Jedoch tritt der Kompilator Castillo schon im Prolog deutlich zurückhaltender auf als ca. 80 Jahre zuvor Baena es in seiner Anthologie tat. Er formuliert nicht das gleiche Bildungsideal, das Baena ausführlich in den Prologen beschrieben hat.

Castillo wendet sich im Prolog her praktischen Überlegungen zu. Er richtet sich explizit an sein Lesepublikum und bezieht es in die Gestaltung der Arbeit mit ein; er bittet darum, dass

³²⁹ Castillo, 2005, Bd. I, S. 189.

³³⁰ Ibid., S. 190.

³³¹ González Cuenca weist zu Recht darauf hin, dass nicht einmal in diesen beiden Gedichten, die Nummern 710 und 711 seiner Edition, die Autorschaft del Castillos gesichert ist. Sie kann nur angenommen werden, weil Alonso de Proaza in seinen Antworten den Namen del Castillos nennt.

man seine Fehler korrigieren oder ihn auf sie hinweisen und dass man ihm seine Unzulänglichkeiten vergeben möge:

Al qual, pues, suplico que, quando la especulación de cosas más altas y graves le dieren lugar, como a horas hurtadas, passe los ojos por esta lectura y mande corregir y emendar en ella lo que yo, por ventura en perjuizio de alguno, o no puede o no supe corregir ni mejor ordenar. E si alguna cosa el más claro ingenio de Vuestra Señoría o de los otros lectores hallaran mal puesta o mudada de aquel tempre que sacó de la primera fragua de sus auctores, o variación en los títulos de aquéllos, suplico a Vuestra Señoría y ruego a todos me perdonen y emienden lo que bien no les parescerá. E el que hallare agena marca en sus obras, que la raya y ponga la propia, y haga lo mismo el que la suya sin ninguna hallare. E si alguna culpa en esto se me atribuyere, assuélvame la buena intención y fin mío, que fue, a mi pensamiento, aprovechar y complazer a muchos y servir a todos.³³²

Mit dieser Bescheidenheitsformel wird auch deutlich, wen der Kompilator konkret als Leser seiner Sammlung sieht: seinen Mäzen, den Conde de Oliva, die Gebildeten, die in der Lage sind, Fehler und Ungenauigkeiten in seinem Werk erkennen zu können, die also schon über eine gewisse Vorbildung in poetischer Hinsicht verfügen müssen und letztlich die Dichter selbst, die er in die Anthologie aufgenommen hat. Von den hier zusammengestellten Dichtungen hatte del Castillo nach eigenen Angaben nicht immer ein Original für seine Abschrift vorliegen, „por ser cosa casi imposible, según la variación de los tiempos y distancia de los lugares en que las dichas obras se compusieron.“³³³ Die Gedichte stammen demnach einerseits aus dem direkten valencianischen Umfeld des Conde de Oliva, aber auch aus anderen „Zeiten“ und Teilen des Königreichs, was wiederum den oben bereits erwähnten Allgemeingültigkeitsanspruch unterstreicht. Die Bandbreite von Castillos Sammlung reicht von Gedichten aus der Zeit Juan II.³³⁴ bis in Castillos Gegenwart, das von den katholischen Königen geprägte Spanien. Als letzter Teil des Prologs folgt die Auflistung der Ordnungskriterien, die Castillo seiner Sammlung zugrunde gelegt hat. Auch hier wird einmal mehr deutlich, dass der Unterhaltungsaspekt bei Castillo weiter im Vordergrund steht, was letztlich sicherlich auch auf den erhofften kommerziellen Erfolg des *Cancionero* zielt:

³³² Castillo, 2005, Bd. I, S. 190.

³³³ Ibid., S. 191.

³³⁴ Als ein Beispiel mag hier Pero Guillén de Segovia angeführt werden, der ungefähr 1413 bis 1480 lebte. Einen Großteil seines Lebens verbrachte der zum literarischen Kreis des Alonso Carrillo, dem Erzbischof von Toledo, gehörende Pero Guillén somit in der Herrschaftszeit Juan II. (Die Lebensdaten sind hier der Ausgabe von González Cuenca entnommen. Siehe auch: Castillo: *Cancionero General*, Bd. I, S. 315.)

E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa, con que concluye la obra, por que coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito.³³⁵

Wie schon Baena zuvor, fügt auch Castillo eine detaillierte *Tabla*, ein Inhaltverzeichnis ein, das dem Leser als Orientierungshilfe dienen und ihm bei der Auswahl der für ihn interessanten Lektüre helfen soll.

Bei einem Blick auf den kompilatorischen Paratext des CG fallen sofort einige Unterschiede zum *Cancionero de Baena* auf. Zunächst ist es der schiere Umfang der Paratexte in der Baenensischen Sammlung, der den Hernando del Castillos bei weitem übersteigt. Während Castillo einen recht kurzen Prolog verfasst, formulierte Baena gleich einen zweiten und verbindet den „antepólogo“ mit der Widmung der Sammlung. Letztere nimmt bei Castillo eine gesonderte Stellung gleich unter dem Titel der Kompilation ein: „Copilación o cancionero de obras en metro castellano, de muchos y diversos auctores, dirigida al muy espectable y magnífico señor, el señor Conde de Oliva.“³³⁶ Schon in dieser Widmung wird deutlich, dass sich der *Cancionero General* wohl an ein etwas anderes Publikum richtet als der CB. Es ist zwar auch der Mäzen des Kompilators, dem die Sammlung gewidmet wird, bei Baena aber wird viel spezifischer der genaue Personenkreis genannt, für dessen Lektüre der *Cancionero* erstellt wurde. Castillo möchte hingegen ein möglichst breites Publikum ansprechen, wie er auch im Prolog formuliert:

Acordé, pues, por las razones ya dichas, sacar en limpio el cancionero ya nombrado, o la mayor parte de él, y dar manera cómo fuesse comunicado a todos. Y así, ordenado y corregido por la mejo manera y diligencia que pude, trabajé ponerlo en impresión para común utilidad o passatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escriptura más que otra aplaze.³³⁷

Begünstigt wird die Verbreitung des CG natürlich durch den Druck: während Baena ein Manuskript erstellte und dann Juan II. übergab, kann Castillo mit der Drucklegung von vorneherein von einer größeren Leserschaft ausgehen. Damit mag auch die lange und sorgfältige Auswahl der Gedichte zusammenhängen.

Juan de Mena ist der einzige Autor, der in diesem Prolog namentlich genannt wird – ein Indiz für die Bekanntheit des Autors des *Laberinto de fortuna*. Castillo nimmt dennoch nicht

³³⁵ Castillo, 2005, Bd. I, S. 191.

³³⁶ Ibid., Bd. I, S. 187.

³³⁷ Ibid., Bd. I, S. 190.

alle Texte de Menas auf. Vielmehr konzentriert er sich offenbar – und das nicht nur in Bezug auf Juan de Mena, sondern auch auf die anderen bekannteren Autoren seiner Anthologie – auf bislang unveröffentlichte Arbeiten oder Gedichte, deren Publikation schon längere Zeit vor dem *Cancionero General* stattfand. Mit der Frage, warum gerade diese Gedichtauswahl Eingang in die Kompilation fand, beschäftigt sich auch Jane Whetnall. Ihren Ausführungen zufolge – sie bezieht sich insbesondere auf Dutton³³⁸ – spart Castillo gerade die längeren Gedichte aus, wie Menas *Laberinto de Fortuna*, die *Bias contra Fortuna* des Marqués de Santillana oder der *Decir de la muerte* des Fernán Pérez de Guzmán: „Todos salieron impresos, por primera, segunda, y hasta por octava vez, en fechas muy próximas a la de la primera edición del *Cancionero general*.“³³⁹ Whetnall vermutet hinter diesen Aussparungen praktische Beweggründe des Kompilators: “Y, por si fuera poco, son todas poesías muy extensas; evidentemente al excluirlas podría ahorrarse espacio para sacar a la luz las novedades que había encontrado.”³⁴⁰ Ferner schließt Whetnall in ihren Überlegungen auch nicht aus, dass es mit den ausgelassenen Dichtungen eventuell auch publikationsrechtliche Probleme gegeben hätte: so wie auch der CG das Imprimatur („Cum privilegio“ gleich unter dem Titel der Sammlung angeführt) benötigte, um gedruckt werden zu können, waren wahrscheinlich auch die langen Dichtungen durch dieses geschützt. Mit Whetnall könnte man also mit einer möglichen Form der Verletzung der Copyrightbedingungen argumentieren, wenn man den Ausschluss von bestimmten Werken zu rechtfertigen sucht. Ganz so pragmatisch sind die Ausführungen Brian Duttons nicht: sein Hauptargument für die Auswahl der Autoren liegt klar in der Zugänglichkeit der Texte, d.h. dass die Gedichte, die schon publiziert wurden, nicht mehr in den CG aufgenommen wurden. Er führt in diesem Zusammenhang eine Fülle von Beispieltexen an, die sein Argument untermauern.

³³⁸ Dutton, Brian: “El desarrollo del Cancionero General de 1511”, in: Enrique Rodríguez Cepeda (Ed.): *Actas del Congreso Romancero – Cancionero UCLA (1984)*, Madrid: Porrúa-Turanzas, 1990, S. 81-96.

³³⁹ Whetnall, Jane: “El Cancionero General de 1511: Textos únicos y textos omitidos”, in: Juan Paredes (Ed.): *Medieval y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Universidad, 1995, S. 511.

³⁴⁰ Whetnall, 1995, S. 512.

Editionen

An dieser Stelle sollen nun kurz die einzelnen Editionen des *Cancionero General* vorgestellt werden. Zwar sollen insbesondere die Faksimile-Ausgabe der *Real Academia* und die kritische Ausgabe von González Cuenca zur Analyse herangezogen werden, aber die Weiterentwicklung des CG ist dennoch interessant für den Umgang der Forschung mit der Sammlung.

In der ersten Auflage des 1511 in Valencia erschienen „Bestsellers“ der *cancionero*-Literatur sind bereits einige der bekanntesten Autoren der Epoche vertreten. So nahm Hernando del Castillo, der Kompilator des CG, Arbeiten von solch illustren Autoren wie dem Marqués de Santillana, dem Vizconde de Altamira, Pedro Torrellas, Jorge Manrique oder Diego de San Pedro auf. Darüber hinaus sind auch einige Autorinnen im CG vertreten – eine Neuerung in der *cancionero*-Tradition, die bis dahin von männlichen Autoren dominiert wird.³⁴¹ Anders als beim *Cancionero de Baena* ist der CG kaum einheitlich gegliedert. Castillo verfolgt zunächst eine Einteilung nach Autoren (Gedichte 1-278) und segmentiert dann entsprechend der verschiedenen Untergattungen der *poesía cancioneril castellana*: *Canciones* (279-434), *Romances con glosas* (435-482), *Invençiones y letras de justadores* (483-595), *Glosas y motes* (596-678), *Villancicos* (679-727), *Preguntas y Respuestas, obras de burlas provocantes a risas*, und abschließend erfolgt erneut die Einteilung nach Autoren. Die genaue Einteilung kann auch dem Inhaltsverzeichnis entnommen werden.

Der Erfolg der Erstauflage des CG führte dazu, dass eine zweite bereits 1514, ebenfalls in Valencia, veröffentlicht wird. In dieser zweiten Edition verändert sich auch die enthaltene Gedichtauswahl: es werden insgesamt 186 Gedichte aus der Erstedition nicht mehr aufgeführt, jedoch 190 neue hinzugefügt. Die Gesamtzahl der enthaltenen Dichtungen ändert sich also nicht signifikant. Die Veränderung der Sammlung hat vermutlich den gleichen Grund wie der Ausschluss von Texten wie beispielsweise dem *Laberinto de Fortuna* des Juan de Mena, des *Decir de la muerte* des Fernán Pérez de Guzmán und weiteren kürzeren Gedichten aus der Erstauflage des *Cancionero General*: Diese wurden, obwohl deutlich früher fertiggestellt, in großer zeitlicher Nähe zur Anthologie Hernando de Castillos publiziert und waren somit dem Lesepublikum schon zugänglich. „[...] al

³⁴¹ Zu den Autorinnen im *Cancionero General* werden an späterer Stelle noch genauere Ausführungen gemacht.

excluírlas [de Castillo] podría ahorrarse espacio para sacar a la luz las novedades que había encontrado.”³⁴² Bei der Überarbeitung der ersten Auflage scheint der Kompilator also das Ziel gehabt zu haben, möglichst unveröffentlichte Arbeiten für sein Publikum verfügbar zu machen. Die Gedichtauswahl bleibt unverändert, als im Jahre 1517 die dritte Auflage des CG erscheint, diesmal in Toledo. Die vierte (1520) und fünfte Edition (1527) werden ebenfalls in Toledo publiziert, und nur in der fünften wird eine weitere Dichtung hinzugefügt. Die sechste Auflage (1535, Sevilla) basiert auf der 1514 erschienenen Version und enthält 78 zusätzliche Gedichte. Es erscheinen noch drei weitere Auflagen im 16. Jahrhundert (1540, 1557 und 1573), bis das Interesse am *Cancionero General* nachlässt. Danach soll es mehr als drei Jahrhunderte dauern, bis 1882 die zehnte Auflage erscheint. Im zwanzigsten Jahrhundert wendet man sich wieder der ursprünglichen Fassung von 1511 zu: Eine der aktuellsten Auflagen (die zwölfte, 1958) ist eine Faksimile Ausgabe der ersten Version von 1511, herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Antonio Rodríguez-Moñino im Verlag der *Real Academia Española*. Schließlich erscheint 2005 eine fünfbändige kritische Ausgabe des CG, die von Joaquín González Cuenca zusammengestellt wurde und die als Grundlage der hier durchgeführten Analysen dienen soll. Sie ist insbesondere durch ihre breite Rezeption der Forschungsliteratur, die Vereinheitlichung der Orthographie und die hinzugefügten Kommentare eine ausgezeichnete Basis für die Beschäftigung mit dem Wandel in der Lyrik, der sich seit der Erstellung des *Cancionero de Baena* beobachten lässt.

Der paratextuelle Rahmen des *Cancionero General* ist deutlich schmaler, als der des *Cancionero de Baena*. Nicht nur der Prolog ist im CG viel kürzer, sondern auch die Epigraphie beschränken sich bei Castillo im Wesentlichen auf die Angabe des Autors, und nur in wenigen Fällen werden zusätzliche Informationen zum Gedicht geliefert. Während bei Baena die Epigraphie die Lektüre steuern, die Gedichte bewerten oder angeben, zu welchem Anlass diese verfasst wurden – was wiederum in vielen Fällen eine recht genaue Datierung möglich macht – geben sie hier Autor, und recht selten auch Empfänger des jeweiligen Gedichts an. Die überwiegende Mehrheit der Gedichte ist jedoch nur nummeriert, nicht mit einem Epigraph versehen. Der Verzicht auf diese Paratexte hat verschiedene Auswirkungen. Betrachtet man die Entstehungszeit des *Cancionero General*, so lenkt der

³⁴²Whetnall, 1995, S. 512.

Wegfall von Epigraphen die Aufmerksamkeit ausschließlich auf Form und Inhalt der Dichtungen, die handwerkliche „Machart“ steht somit weiter im Vordergrund als der Anlass der Dichtung. Gleichzeitig bedeutet dies auch, dass der Leser ein bestimmtes poetologisches Grundwissen haben musste, um über die Qualität der Gedichte urteilen zu können, und es findet eine deutlich schwächere Leserlenkung statt als bei Baena. Aus heutiger Perspektive gestaltet sich die Analyse der Dichtungen jedoch komplizierter – eben weil es oft keine zusätzlichen Informationen zu den Poeten oder zu ihren Werken gibt. Die Frage, ob Castillo sich gegen Epigraphie entschieden hat, weil er keine näheren Informationen zu den Gedichten vorliegen hatte – dies scheint zumindest bei den älteren Gedichten nicht unmöglich, schrieb er doch im Prolog, dass er nicht von allen Dichtungen Originale und somit vielleicht auch keine weiterführenden Informationen zu Autor und Werk zur Verfügung hatte – oder ob er damit ein erweitertes Publikum erreichen wollte, gerade weil für jeden „Geschmack“ Dichtungen in der Sammlung enthalten sein sollten, kann nicht beantwortet werden. Auch im Prolog werden zur Gedichtauswahl nur wenige Angaben gemacht; nur die Orientierung am potentiellen Lesepublikum ist deutlich.

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Frage ist die des Zusammenhangs zwischen Veränderungen in der Literatur, insbesondere in der Lyrik, und dem politisch-gesellschaftlichen Wandel auf der Iberischen Halbinsel im 15. Jahrhundert. Die Analyse des *Cancionero de Baena*, insbesondere der Dichtungen Alfonso Álvarez de Villasandinos und Juan Alfonso de Baenas, hat den Grundstein der Betrachtungen gelegt.

III.2. Die Liebeslyrik in der Herrschaftszeit der Katholischen Könige: zwischen Tradition und neuen Tendenzen

Bei der Analyse des *Cancionero General* bietet sich eine andere Vorgehensweise als beim *Cancionero de Baena* an. Während es im CB logisch erschien, zwei Dichter in den Vordergrund zu stellen, die jeweils einen bestimmten Themenschwerpunkt in der Mehrzahl ihrer Gedichte verfolgten, ist die Anzahl der Dichter und ihrer Dichtungen im CG deutlich höher. Da es in diesem Kontext nicht ausreichend erscheint, nur einen oder wenige Dichter näher zu betrachten, soll eine möglichst breit angelegte Gedichtbasis analysiert werden, die wiederum möglichst repräsentativ für die Sammlung stehen soll.

Im Bereich der *cancionero*-Forschung gibt es eine Reihe von Publikationen, die sich mit einzelnen Dichtern oder Gedichten beschäftigt, wobei insbesondere die Dichtungen des für die Forschung durch diverse Neuauflagen gut zugänglichen *Cancionero General* Beachtung gefunden haben. Die im Folgenden betrachteten Gedichte sollen deshalb sowohl von bereits gut erforschten Dichtern, wie auch von weitgehend unbekanntem Poeten stammen.

Grundsätzlich wird im *Cancionero General* das Thema „Liebe“ unterschiedlich verarbeitet. Es gibt zum einen, wie schon im *Cancionero de Baena*, lange Gedichte, die sich mit diesem Thema beschäftigen, ohne explizit das Konzept der höfischen Liebe in den Vordergrund zu stellen. Zum anderen gibt es eine große Anzahl an Dichtungen, die sich ausschließlich um den *amor cortés* drehen. Diese zweite Gruppe soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen.

Die Einteilung des CG scheint, oberflächlich betrachtet, dem Leser die Orientierung recht einfach zu machen, gibt es doch eine Komplettaufzählung aller enthaltenen Gedichte und Autoren. Jedoch verraten die in der *Tabla* angeführten Informationen nichts über den Inhalt der Gedichte und nur in einigen Fällen etwas über die Form. Gleiches gilt für die nur einer relativ geringen Anzahl von Gedichten vorangestellten Epigraphe.

Zunächst ist in diesem Kontext anzumerken, dass sich die Liebesgedichte keineswegs auf eine bestimmte Sektion des *Cancionero General* beschränken, sondern fast überall enthalten sind, außer in den einleitenden „obras de devoción y moralidad“.³⁴³ Viele Autoren greifen diese Thematik auf, und es ist bei den hier gesammelten Gedichten kein spezifischer geographischer oder temporaler Kontext erkennbar, der das Verfassen von Liebeslyrik bedingt oder zumindest begünstigt. Dennoch stellt sich die Frage, ob und wie sich die Liebeslyrik im Laufe der Zeit verändert. Betrachtet man zunächst Autoren, die aus einer der frühen Phasen³⁴⁴ der Schöpfung kastilischer Dichtungen stammen, die teilweise deckungsgleich mit der Entstehungszeit des *Cancionero de Baena* ist, so verwundert es nicht, dass die Gedichte denen in der baenensischen Sammlung ähneln. Castillo sammelte vor

³⁴³ Hierzu sollen an späterer Stelle noch genauere Betrachtungen folgen, denn es ist nicht immer ganz eindeutig, ob es sich bei den Gedichten in dieser Sektion wirklich immer um religiöse Dichtungen handelt. Wenn man beispielsweise das Gedicht 19 (in der Ausgabe von González Cuenca) betrachtet, so werden hier recht ähnliche Metaphern gebraucht wie in Versen, die die höfische Liebe zum Thema haben.

³⁴⁴ Vergleiche hierzu auch die Einteilung der Schöpfungsphasen der *cancionero*-Lyrik nach Casas Rigall im einleitenden Kapitel.

allem Dichtungen, die zu seiner Zeit nicht oder nur in Ausnahmefällen bereits publiziert waren und nur wenig Verbreitung erfahren haben – daher zu Beginn der Anthologie auch die Ausführungen, dass er nicht von allen Gedichten Originalfassungen vorliegen hatte, und die Angabe, dass seine Arbeit am *Cancionero* insgesamt 20 Jahre in Anspruch nahm. Dabei schloss Castillo auch solch illustre Autoren wie den Marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza, 1398-1458) oder Juan de Mena (1411-1456) mit ein und stellt beim letzteren sogar explizit heraus, dass es sich um unveröffentlichte Gedichte handelt: „Comiençan las obras de Juan de Mena que comúnmente no andan escriptas“³⁴⁵. Schon im *Cancionero de Baena* war der vielleicht bekannteste Dichter aus der Periode Juan II. vertreten, der jedoch zur Zeit der Erstellung des CB bei weitem noch nicht so bekannt war wie ein halbes Jahrhundert später. Der *Laberinto de Fortuna* war in Castillos Epoche wohl recht bekannt, macht der Kompilator doch selbst darauf aufmerksam: „Y esta primera es una que se dize que hizo por mandado del Rey don Juan el Segundo de Castilla, de veinte y quatro coplas, que se han de añadir a las Trezientas, cuya materia es tratar de la opressión en que los Grandes tenían al Rey.“³⁴⁶ Bei den besagten *Trezientas* handelt es sich um den *Laberinto de Fortuna*, der in seiner ursprünglichen Form wohl um die 300 *coplas* aufwies.³⁴⁷ Im *Cancionero General* werden also explizit unbekanntere bzw. ergänzende Dichtungen dieses Autors – wie auch von einigen anderen – aufgenommen.

In der Sektion der „obras de varios autores“ finden sich die umfangreicheren Gedichte Juan de Menas, die sich teilweise den Lobgedichten zuordnen lassen, aber auch viele Elemente der Liebeslyrik enthalten. Dies ist nicht ungewöhnlich, enthalten die „obras de varios autores“ doch viele der Untergattungen der *poesía cancioneril castellana*. Eine nähere Betrachtung dieser Sektion lässt auch deutlich werden, dass die Verwendung bestimmter Konzepte wie das des *amor cortés* nicht an spezielle Gedichtformen gebunden ist, auch wenn in der Forschung oftmals davon gesprochen wird, dass es insbesondere die *canciones*³⁴⁸ sind,

³⁴⁵ Castillo, 2005, Bd. I, S. 447.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Die Forschung um den *Laberinto de Fortuna* soll an dieser Stelle nicht aufgegriffen werden; es sei vielmehr auf die verschiedenen (kritischen) Editionen aus dem 20. Jahrhundert von Foulché-Delbosc, über José Manuel Blecua, José María Azáceta, Miguel Ángel Pérez Priego bis zu Maxim Kerkhof hingewiesen.

³⁴⁸ Auch zu den Formen der Untergattungen der *poesía cancioneril* sind schon im einleitenden Teil ausführlichere Angaben gemacht worden, die an dieser Stelle nicht wiederholt werden sollen.

in denen im CG der *amor cortés* thematisiert wird. Vielmehr sind es die längeren Gedichtformen, in denen die höfische Liebe oft in all ihren Facetten dargelegt wird, wie exemplarisch die von Juan de Mena stammende Dichtung Nr. 57 im CG belegen soll.³⁴⁹ Da dieses Gedicht besonders viele typische Details der höfischen Liebe aufweist, soll es hier in Gänze vorgestellt werden.

	¡Ya, dolor del dolorido que non olvida cuidado, pues que antes olvidado		Bien tove, que no tenía, de complir, sobre mi mal, complida pena, ni tal
5	Ya fallestes mi sentido y mis penas van creciendo después que gané sirviendo, por do pierdo lo servido.	35	que cumplí, que no cumplía, el dolor que poseía a vueltas con el desseo, por causa de quien posseo la mucha tristeza mía.
10	Quantas mi servir ganó de tristezas ganaré yo, triste, que más seré y menos de quanto só.		Sabiendo mi dessear lo que dubda mi tormento, crescia mi perdimiento, si se pierde por dubdar.
15	¿Qué faré, cativo, yo, que perdí mi libertad ganando catividad de quien, libre, me robó?	45	A la fin, del mal pensar, no de poco atribulado, pues que soy tan desamado, yo me devo desamar.
20	En perder quanto esperaba tantas cuitas cobraré que, en cobrarlas, perderé quien perderme desseava.	50	Los dichos de mi pasión del todo non satisfacen los agravios que me fazen las penas al corazón, ca peno contra razón y muero por quien me mata,
	La cruel que me penava y mis penas no requiere no sé por qué perder quiere un perdido que ganaba.	55	como el que non acata de servir por galardón.
25	Cobrará, si me detiene en perder y no me pierde, tan vengança que recuerde la pérdida que me viene,		Tus sentidos acatando mis penas y tus errores, tus dones serán mayores de quantos te yo demando.
30	por que mi vida más pene la pena sin bien havida. ¡Mirad, señores, la vida que tengo con quien me tiene!	60	Desplégate de qual ando y, si quieres que así sea, no quieras quien te desea que fenescas desseando.

³⁴⁹ Castillo, 2005, Bd. I, S. 465-468.

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 65 | <p>Muchas muertes he buscado
pensando hallar mi vida:
no hallé muerte complida,
mas ellas hanme hallado.
¡Ó triste de mí, cuitado
de cuitas! ¡Pena mortal!
Paresce ser que este mal
para mí estaba guardado.</p> | 80 | <p>y aun a vos, si bien paresce.

De bevir sin dessear
quantas vezes he memoria,
mi dolor es mayor gloria
que la vida sin amar.</p> |
| 70 | <p>La vida que tal basteçe
es muerte para sofrir,
y que la sufra el bevir
la razón no lo padescce.
Si dezís que tal meresce
quien se quiso cativar,
al mundo debe pesar</p> | 85 | <p>Quando vivo sin pensar,
enfingendo de amator,
¿qué faría con favor
de la que amo sin par?
Fin</p> |
| 75 | <p>Fin</p> | 90 | <p>Bien puede considerar
quien supiere mi dolor
de las vidas la mejor
y en la mía castigar</p> |

In diesem Gedicht kann man leicht die Grundkonzeption des *amor cortés* erkennen, wie sie im einleitenden Kapitel beschrieben wurde. Der Sprecher des Gedichts leidet unter der Liebe zu der vom ihm verehrten Dame, und diese Leiden gehen bis ins Unermessliche („dolor del dolorido“, V. 1; „mis penas van creciendo“, V. 6; „me veo que fallescido“, V. 4). Er stellt sich in ihre Dienste, was zunächst positive Wirkungen zeigt („después que gané sirviendo“, V. 7), dann aber nur neue Leiden, sogar Gefangenschaft verursacht („de tristezas ganaré“, V. 10, „que perdí mi libertad“, V. 15). Das Leben des Sprechers dreht sich nur um die verehrte Dame („¡Mirad, señores, la vida/ que tengo con quien me tiene!“, V. 31f.), der er dienen möchte, obwohl seine Schmerzen dadurch gesteigert werden („Sabiedo mi dessear/ lo que dubda mi tormento,/ crecía mi perdimiento,/ si se puede por dubdar.“, V. 40-44). Die siebte Strophe dieses Gedichtes kann als ein Paradebeispiel für die von Whinnom ausgeführte Mehrdeutigkeit des Vokabulars der höfischen Liebe gelesen werden:

“La pasión” conservaba el sentido etimológico de “sufrimiento”, como en la Pasión de Jesucristo, pero había adquirido, mucho antes de la época isabelina, pues ya constan en el latín medieval, los modernos significados de cualquier afecto desordenado del ánimo – la ira, por ejemplo – así como del amor apasionado.³⁵⁰

³⁵⁰ Whinnom, 1981, S. 23.

Diese Mehrdeutigkeit wäre in keiner Weise ungewöhnlich für die mittelalterliche spanische Literatur, wie beispielsweise auch der *Libro de buen amor* eindrucksvoll belegt, der im vorzüglichen Spiel mit den Ambiguitäten erst sein volles „Unterhaltungspotential“ zeigt. In Bezug auf die höfische Lyrik und insbesondere hier auf das Gedicht Juan de Menas können noch weitere Kernbegriffe des *amor cortés* im Sinne eines nicht idealisierten, sondern sexuellen Verlangens gedeutet werden. So kann auch der Vers „morir por quien me mata“ (V. 54) – mit Whinnom – als Herbeisehnen der sexuellen Vereinigung gedeutet werden, ebenso wie der „galardón“ (V. 56) nicht eine ideelle, sondern eine sexuelle Belohnung meinen kann. Mit der Hervorhebung dieser Interpretationsmöglichkeit verschiedener Schlüsseltermini in der höfischen Liebeslyrik wendet sich Whinnom explizit von einer Idealisierung des *amor cortés* ab – nicht ganz zu Unrecht, wenn man die früher entstandenen derben Gedichte des *Cancionero de Baena* und auch die erotischen Konnotationen bei San Juan de la Cruz in der späteren mystischen Lyrik bedenkt. In einem weiteren Kontext erscheint eine reine Reduktion des *amor cortés* als eine idealisierte Form der Liebe eher zu eng gedacht, denn im Grunde stehen sich moralische Implikationen wie die Anleitung zum richtigen Handeln (bei Juan Ruiz oder auch bei den höfischen Dichtern) und unterhaltende Elemente in Form von erotischen Anspielungen nicht konträr gegenüber und schließen sich gegenseitig auch nicht aus. Ein Konflikt jedoch bleibt bestehen und macht den *amor cortés* zu einem Paradoxon, wie auch Whinnom ausführt:

Por una parte vemos que el idealismo medieval se esfuerza por definir la recta conducta del amante: hay que respetar a la mujer, hay que evitar cualquier escándalo que la pueda dañar, hay que obedecer a su voluntad, hay que demostrar una constancia inmutable. En efecto, el amor que se altera se revela como amor falso, pues el verdadero amor dura hasta la muerte. [...] Pero mientras los viejos [poetas] reconocen sus errores juveniles, los jóvenes son incapaces de aceptar que el amor sea realmente un pecado. [...] Este amor tan ennoblecedor, tan idealizado, con frecuencia expresado en términos aparentemente más apropiado a la religión, no es ni más ni menos que el amor sexual.³⁵¹

Wenn man davon ausgeht, dass die Argumentation Whinnoms hier greift, dann kann in Bezug auf das Gedichte Juan de Menas folgendes festgehalten werden: Die Kombination aus Verehrung der Dame und (sexuellem) Begehren aus der Ferne zeichnet den Liebenden aus, der zwar unter der Situation leidet, sie letztlich aber auch wünscht. Bei de Mena („De bevir sin dessear/ quantas vezes he memoria,/ mi dolor es mayor gloria/ que la vida sin

³⁵¹ Whinnom, 1981, S. 25.

amar“, V. 81-84.) wird aber auch unterstrichen, dass diese Leiden das Leben erst lebenswert machen, was in der Abschlusstrophe noch einmal deutlich herausgestellt wird („Bien puede considerar/ quien supiere mi dolor/ de las vidas la mejor/ y en la mía castigar“, V. 89-92). In diesem Gedicht wird zwar der Schmerz des Sprechers angesichts des unerfüllbaren Begehrens deutlich, aber dennoch ist es nicht die verehrte Dame selbst, die ausschließlich angesprochen wird. Zunächst scheint eine Art Interaktion mit den Rezipienten des Gedichtes statt zu finden, der nicht mit der Dame übereinstimmt („Mirad, señores“, V. 31). Dies weist schon auf eine gewisse Artifizialität der Liebeslyrik hin, die sich bei älteren Autoren wie Villasandino so nicht zeigt – im Gegenteil, es werden bei ihm sehr konkrete Damen besungen, wie weiter oben dargelegt wurde. Diese Artifizialität ist letztlich aber auch dafür verantwortlich, dass es kein Gedicht in der Zeit der Katholischen Könige gibt, in dem die von Whinnom angenommenen sexuellen Konnotationen klar als solche zu erkennen sind. Deshalb kann auch nicht – wie bereits im einleitenden Teil ausgeführt – mit Bestimmtheit festgehalten werden, dass das Vokabular des *amor cortés* grundsätzlich mehrdeutig ist.

Die Ansprache der begehrten Dame folgt bei de Mena erst später, nachdem der Sprecher seine Situation ausführlich beschrieben hat und zu dem Zwischenfazit kommt, dass er sich eigentlich „ent-lieben“ müsste: „yo me devo desamar“ (V. 48). In einer Strophe wendet sich der Sprecher dann explizit an die Dame („Tus sentidos acatando“ usw. V. 57-64), um ihr seine Unterlegenheit und Untergebenheit zu zeigen.

Insgesamt wird in diesem Gedicht jedoch recht wenig von der geliebten Dame preisgegeben, was nicht auf alle Arbeiten im *Cancionero General* zutrifft. So kann man bei einer genauen Analyse des CG die Tendenz feststellen, dass in den „obras de burlas“ insgesamt detaillierter auf die besungenen Frauen eingegangen wird als in anderen Sektionen. In diesem Abschnitt werden, ähnlich wie in den weiter oben vorgestellten Gedichten des *Cancionero de Baena*, eindeutige Obszönitäten formuliert, wie das Beispiel einer Dichtung Antón de Montoros belegen mag:

Otra suya, a una mujer enamorada, porque la vido tomar ceniza el miércoles primero de quaresma
 Muy discreta, bella y buena
 sobre quantas cubren tocas:
 guardarés la quarentena,
 pero no con ambas bocas;

- 5 porque, dama de valía,
 cristiana llena de fe
 (¡que conserve Dios su honor!),
 vos ternéis carnesería
 de ganado vivo en pie,
 10 aunque pese al Provisor.
 Y si dixeren que es gula
 (¡Par Dios! ¡Aquí no se coma!),
 vos diréis: «Yo tengo bula
 del perlado de Sodoma.»³⁵²

Auch eine oft zitierte Arbeit Diego de San Pedros weist sexuelle Eindeutigkeiten auf, und auch dieses Gedicht wird von Castillo in der Sektion der „obras de burlas“ eingeschlossen, die er schon im Prolog damit rechtfertigte, dass er für jeden Geschmack Gedichte in seiner Kompilation bieten möchte.

Otra de Diego de San Pedro, a una señora a quien rogó que le bessase, y ella respondió que no tenía culo.

- Más hermosa que cortés,
 donde la virtud caresce,
 el culo no le negués,
 que en el gesto le tenés
 5 si en las nalgas os fallestesce.
 Y si hay algún primor
 para no tener ninguno,
 yo digo que algún gordor
 el coño y el salvonor
 10 os he hecho todo uno.
 Así como Duratón
 pierde el nombre entrando en Duero,
 así, por esta razón,
 perdió el nombre el avispero
 15 quando entró en el coñarrón.³⁵³

Beide Beispiele belegen, dass es in der Zeit der Katholischen Könige sehr wohl auch freizügigere Gedichte gab, als man allgemein annimmt. Dennoch kann festgehalten werden, dass die „obras de burlas“ in der Kompilation Castillos eine Sonderstellung einnehmen, sind doch in allen übrigen Sektionen die Gedichte weit züchtiger, ohne jegliche direkte Nennung sexueller Aktivitäten.

³⁵² Castillo, 2005, Bd. III, S. 523 f.

³⁵³ Ibid. Bd. III, S. 524.

Insbesondere in den *canciones* dominiert das Bild der höfischen, unerreichbaren Dame, die dem Sprecher überlegen ist. Die typischen Topoi des *amor cortés* können in dieser Sektion an einer Vielzahl von Beispielen gezeigt werden. Gleich in einem der ersten Gedichte dieser Sektion, einer Arbeit von don Juan Manuel, wird die innere Zerrissenheit des Liebenden in den Mittelpunkt gestellt:

5 Mi alma mala se para
cerca está mi perdición,
porque están en división
la Vergüença de la cara
y el Dolor del corazón.

10 Amor me manda que diga,
Vergüença la rienda tiene;
Amor me manda que siga
Vergüença que calle y pene.
Assí que, si no se ampara
de mí alguna razón,
matarme han sin defensión
la Vergüença de la cara
y el Dolor del corazón.³⁵⁴

Der Sprecher dieses Gedichts leidet unter der (unerfüllbaren) Liebe („mi alma mala se para“, V. 1) und kämpft mit der Entscheidung, seine Liebe zu gestehen oder den Normen zu entsprechen und zu schweigen. Man mag diese Dichtung als Ausdruck des Konflikts zwischen Herz (*amor/corazón*) und Verstand (*vergüença*) lesen, wobei der Verstand hier wohl die Erfüllung gesellschaftlicher Normen meint, also das nicht-Überschreiten der Grenze zwischen einem Verehren aus der Ferne und der tatsächlichen Ansprache der Dame. Dieser grundlegende Schmerz in der höfischen Liebe erscheint mehr oder weniger explizit in allen Gedichten, die sich um den *amor cortés* drehen und kann vielleicht als sein wichtigstes Merkmal festgehalten werden.

Relativ häufig wird die Abwesenheit der verehrten Dame beklagt, wie bei den folgenden von Soria verfassten Versen:

Yo hallo por espiencia
que esté de vos, siendo ausente
presente como presente
pues Memoria escusa ausencia.³⁵⁵

³⁵⁴ Castillo, 2005, Bd. II, S. 412 f.

³⁵⁵ Ibid., Bd. II, S. 413.

Dieses Klagen über die Abwesenheit der Geliebten geht oftmals damit einher, dass sowohl das Sehen, als auch das nicht-Sehen der Geliebten Schmerzen beim Sprecher in den Gedichten auslöst. Eines der meist angeführten Beispiele hierfür ist die im einleitenden Kapitel schon einmal anzitierte *canción* des Vizconde de Altamira:

Con dos cuidados guerreo
que me dan pena y suspiro:
el uno quando no os veo,
el otro quando vos miro.

- 5 Mirándoos, de amores muero,
sin me poder remediar;
no os mirando, desespero
por tornaros a mirar.
Lo uno cresce en suspiro,
10 lo otro causa desseo,
del que peno quando os miro,
y muero quando no os veo.³⁵⁶

Anwesenheit und Abwesenheit, Sehen und nicht-Sehen der verehrten Dame lassen den Sprecher leiden, ebenso wie ihre Reaktion, beziehungsweise ihre Ignoranz seines Begehrens:

Si el mal que vos me havéis hecho
de otra mano me viniera,
aunque mucho bien tuviera,
no quedara satisfecho.³⁵⁷

Die Liste der Beispiele für die typischen Topoi des *amor cortés* ließe sich hier beliebig verlängern, im Grunde kann man in jeder der *canciones* das Konzept des *amor cortés* nachweisen. In der Forschung haben die meisten dieser Gedichte wenig Beachtung erfahren, weil die verwendeten Motive stets sehr ähnlich sind und es wenige Variationen gibt. Anders sieht die Forschungslage bei der von Frauen verfassten Lyrik im *Cancionero General* aus, wie im Folgenden am Beispiel Florencia Pinars belegt werden soll.

³⁵⁶ Castillo, 2005, Bd. II, S. 460.

³⁵⁷ Ibid., Bd. II, S. 464.

Florencia Pinar

Eine besondere Stellung nehmen im *Cancionero General*, in der Forschung zu dieser Sammlung und letztlich in der Analyse des *amor cortés* die Gedichte der Autorinnen ein; in den CG sind, im Gegensatz zu fast allen anderen Sammelhandschriften dieser Epoche, auch von Frauen verfasste Gedichte aufgenommen worden, welche die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gelenkt haben. Besonders im Fokus steht hierbei die Dichterin Florencia Pinar, von der mindestens vier Gedichte in der Erstedition des *Cancionero General* enthalten sind.

Erst in den 1980er Jahren wird Florencia Pinar als Autorin des ausgehenden spanischen Mittelalters „entdeckt“ und ihre Arbeiten näher betrachtet, nachdem ihr die traditionelle Literaturkritik kaum Beachtung geschenkt hatte. Aus dieser Forschungsperiode stammen auch die wenigen Fakten, die man bis jetzt über ihr Leben in Erfahrung bringen konnte. Ihre genauen Lebensdaten sind nicht bekannt, aber es ist wahrscheinlich, dass sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelebt hat. Dies kann man daraus ableiten, dass alle weiblichen Autoren und die Mehrzahl der männlichen Dichter des *Cancionero General* aus dieser Epoche stammen. Zunächst vermutete man,³⁵⁸ dass sie sich im Umfeld der Katholischen Könige aufgehalten hat, möglicherweise Hofdame war und einer wohlhabenden gebildeten Familie entstammte. Schon im Jahre 1984 untermauert Snow diese These:

She can, however, be safely placed in the late fifteenth century at the court of Ferdinand and Isabella, whose joint rule in Spain dates from 1479. Florencia is obviously an educated woman, which suggests a comfortably well-to-do family; the tenor of her poems suggests a clever and agile mind.³⁵⁹

Neuere Studien belegen zudem einige Stationen ihres Lebenswegs:

[...] queda en la memoria de que fue dama de la corte de Isabel I de Castilla, llamada la Católica. También, que fue la primera mujer que participó en los festivales o justas poéticas que embellecían las celebraciones de acontecimientos de los que se quería dejar memoria a mucha gente. Por ejemplo, se hizo uno muy cuidado y espectacular en Valladolid en 1475, para festejar la coronación de Isabel I.³⁶⁰

³⁵⁸ Pérez Prieto, Miguel Ángel: *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia, 1989, S. 21.

³⁵⁹ Snow, Joseph: "The Spanish Love Poet Florencia Pinar", in: Katharina M. Wilson (Ed.), *Medieval Women Writers*, Manchester, University Press, 1984, S. 321.

³⁶⁰ Rivera Garretas, María Milagros: *Por mi alma os digo: de la Edad Media a la Ilustración*, Madrid: La Fábrica, 2004, S. 75. (Anna Caballé Ed. *La vida escrita por mujeres: Obras y autoras de la literatura hispánica y hispanoamericana*, Bd. I, Madrid; La Fábrica).

Es kann somit gefolgert werden, dass ihre Familie, wenn nicht adeliger Herkunft, so doch gesellschaftlich hoch angesehen war und Wert auf die Bildung Florencias und ihres Bruders Gerónimo legte. Ihre adelige Herkunft könnte man auch darin bestätigt sehen, dass im *Cancionero General* ihrer ersten *canCIÓN* folgende Zeile vorangestellt ist: „Canción de una dama que se dize Florencia Pinar“³⁶¹. Außerdem kann auch bei den übrigen weiblichen Autoren des *Cancionero General* eine hohe gesellschaftliche Position und eine enge Verbindung zum Hof der Katholischen Könige nachgewiesen werden, was wiederum die Vermutung stützt, Florencia sei dort Hofdame gewesen. Ihr Bruder, Gerónimo Pinar, war ebenfalls Dichter, und von ihm wurden auch einige Dichtungen im *Cancionero General* veröffentlicht, unter anderem *glosas*, die sich auf eine Arbeit seiner Schwester beziehen: „Her brother is almost certainly the „Pinar“ who authored many glosses in the *cancioneros* [...].“³⁶²

Bezeichnenderweise sind von ihrem Bruder mehr Arbeiten erhalten als von Florencia Pinar selbst, was Rückschlüsse auf den Stellenwert der von Frauen verfassten Literatur im Spätmittelalter zulässt. Man könnte einen „Minderwertigkeitsstatus“ dadurch belegt sehen, dass eine der *canciones* Florencia Pinars („Ell amor ha tales mañas“) in der zweiten Auflage des *Cancionero General* 1514 nicht mehr abgedruckt wurde. Allerdings muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass auch die Gedichte einiger männlicher Dichter nicht in der zweiten Auflage der Kompilation erscheinen und die Herausnahme der Dichtung Florencias somit ein Produkt des Zufalls sein kann. Außerdem ist die Anzahl der dichtenden Frauen im Mittelalter wohl sehr begrenzt, erhalten doch meist nur die männlichen Nachkommen adliger Familien die (umfassende) Bildung, die zum Verfassen regelgerechter Lyrik notwendig ist.

Ferner ist ihrem Namen im *Cancionero General* der Vorsatz „que se dize“ vorangestellt, was zunächst die Frage aufwirft, ob ihr Geschlecht der Grund für diese weitergehende Ausführung ihres Namens ist.³⁶³ Es gibt aber auch bei männlichen Autoren den Vorsatz „que se dize“ oder „del dicho“, und demnach handelt es sich bei der Betitelung Florencia Pinars wohl eher nicht um einen „frauenfeindlichen“ Akt. Eine weitere Erklärung für die

³⁶¹ Castillo, 2005, Bd. II, S. 447. [Hervorhebung von der Vf. vorgenommen]

³⁶² Snow, 1984, S. 321.

³⁶³ Fulks, Barbara: „The Poet Named Florencia Pinar“, in: *La Corónica*, 18/1, 1989, S.33.

Ausführung ihres Namens könnte auch der Bekanntheitsgrad sein. Zwar wurden einige Zeilen Florencia Pinars schon um 1500 im *Cancionero de Rennert* abgedruckt, aber dennoch war sie als Autorin weit weniger bekannt als einige ihrer männlichen Kollegen.

Der Name und die Gedichte Florencia Pinars wurden erst mit der ersten Auflage des *Cancionero General* aus dem Jahr 1511 verbreitet. Jedoch sind nicht alle ihre Werke hier enthalten, sondern nur drei beziehungsweise vier von insgesamt sieben, die heute zu ihren Arbeiten gezählt werden.³⁶⁴ Dies sind auch die drei *canciones*, welche in der Sekundärliteratur besondere Beachtung gefunden haben. Hierbei handelt es sich um die Gedichte mit den folgenden Titeln, die jeweils von den ersten Zeilen³⁶⁵ abgeleitet sind: „¡Ay! que ay quien más no bive“, „D'estas aves su nación“ und „Ell amor ha tales mañas“. Ferner könnte die *glosa* mit dem Titel „Será perderos pediros“ auch aus der Feder Florencia Pinars stammen,³⁶⁶ wobei selbst der „Índice de primeos versos“ der Faksimile-Ausgabe des *Cancionero General*, von der *Real Academia* im Jahre 1958 veröffentlicht, diese nicht sicher einzuordnen vermag, wie folgender Eintrag belegt: „829: Sera perderos pediros. Florencia [¿Pinar?]. cxliii.“³⁶⁷ Die Autorschaft der *glosa* „Hago de lo flaco fuerte“³⁶⁸ wird in der Sekundärliteratur³⁶⁹ zwar Florencia Pinar zugeschrieben, de facto ist sie im *Cancionero General* aber unter dem Namen ihres Bruders aufgeführt. Außer diesen fünf Dichtungen könnten auch noch die *canciones* „Cuidado nuevo venido“ und „Tanto más crece el querer“ (beide im *Cancionero de Rennert* enthalten) zu den Werken Florencia Pinars gezählt werden. Jedoch ist auch hier ihre Autorschaft nicht eindeutig zu bestimmen.

Aufgrund der nur sehr schwer vornehmbaren Zuordnung der Mehrzahl der oben genannten *canciones* und *glosas* wird nun näher auf die drei *canciones* eingegangen, die – dem Konsens der (wenigen) Sekundärliteratur folgend – eindeutig von Florencia Pinar stammen, und es sollen die Fragen gestellt werden, ob und wie sich diese Gedichte auf

³⁶⁴ Pérez Priego, 1989, S. 22.

³⁶⁵ Diese Betitelung ist für die *poesía cancioneril* gängig. Kein Gedicht im *Cancionero General* hatte ursprünglich einen eigenen Titel, sondern bezog diesen aus seinem ersten Vers.

³⁶⁶ Auch Barbara Fulks schreibt in ihrem bekannten Artikel „The Poet Named Florencia Pinar“ diese *glosa* unserer Autorin zu. Allerdings zeigt sie keine Beweise auf, die belegen könnten, dass es sich bei der genannten „Florencia“ wirklich um Florencia Pinar handelt. Andererseits wäre die Autorschaft Florencia Pinars naheliegend werden doch auch andere Autorennamen abgekürzt, wenn bereits Gedichte von ihnen vorgestellt wurden.

³⁶⁷ Castillo, 2005, Bd. I S. 163.

³⁶⁸ Ibid., Bd. I S. clxxxviii.

³⁶⁹ Pérez Priego, 1989, S. 22.

inhaltlicher sowie formaler Ebene von denen anderer Autoren im *Cancionero General* unterscheiden.

Canción de una dama que se dize Florencia Pinar³⁷⁰

5 Ay que ay quien mas no bive
 porque no ay quien dejay! se duele
 y si ay ay que recele
 ay un ay con que se esquive
 quien sin ay bevir no suele.

10 Ay plazerres ay pesares
 ay glorias ay mil dolores
 ay donde ay penas de amores
 muy gran bien si d'el gozares
 Aunque vida se cative
 si ay quien tal ay consuele
 no ay razon porque se cele
 aunque ay con que se esquive
 quien sin ay bevir no suele

Formal besteht diese *canción* aus drei Strophen, wobei die erste und die dritte jeweils fünf Verse – eine *quintilla* – und die zweite vier Verse – eine *cuarteta* – umfasst. Mit dieser äußeren Form entspricht sie einer gängigen Variation der *canción*, wie sie in vielen Beispielen im *Cancionero General* enthalten ist.

Wie jede *canción* besteht auch „Ay que ay quien mas no bive“ aus dem sogenannten *estribillo*, der das Thema oder das Grundproblem des Gedichts exponiert, der *mudanza*, welche das Problem weiterentwickelt, und der *vuelta*, in der dann entweder eine Lösung für das Ausgangsproblem angeboten oder der Grundgedanke noch einmal geschildert wird.

Wichtig für die Strukturreinheit ist, dass der *estribillo* und die *vuelta* die gleiche Verszahl haben und das gleiche Reimschema aufweisen, was beides in dieser Arbeit Florencia Pinars gegeben ist. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass der *estribillo* in seiner Erscheinungsform

³⁷⁰ Castillo, 2005, Bd. I, S. cxxv. Es soll hier nach der Faksimile-Ausgabe des *Cancionero General* zitiert werden, weil in der Edition von González Cuenca bereits entscheidende Veränderungen an der orthographischen Gestaltung des Gedichtes vorgenommen wurden, um dem zeitgenössischen Leser den Zugang zu erleichtern. Damit nimmt González Cuenca aber auch schon Interpretationsmöglichkeiten vorweg, die kaum Spielraum für „neutrale“ Rezeptionen des Gedichts bieten.

in der *poesía cancioneril* nicht in jeder Strophe ganz, beziehungsweise teilweise wiederholt werden soll, sondern nur in der *vuelta*. Hier sind es die zwei abschließenden Verse, die den Schluss der *vuelta* bilden.

In dieser *canción* sieht das Reimschema wie folgt aus: die erste und die dritte Strophe folgen jeweils dem Schema *abbab*, beinhalten somit einen Paarreim (*duele/ recele; consuele/ cele*), einen umschließenden Reim (*bive/ esquite; cative/ esquite*) und sind um einen Vers erweitert, der den gleichen Reim trägt wie der Paarreim (*suele/ suele*). Bei allen Reimen handelt es sich um weibliche Vollreime – *rimas consonantes llanas* – die sich ab der vorletzten (betonten) Silbe reimen. In *estribillo* und *vuelta* sind außerdem die beiden letzten Zeilen identisch „quien sin ay bevir no suele“ (Vers 5 und 14). Damit entsprechen sie dem Ideal des *estribillo* der *poesía cancioneril castellana*.

Die zweite Strophe besteht aus einem umschließenden Reim (*dolores/ amores*) und einem Paarreim (*pesares/ gozares*), welche ebenfalls *rimas consonantes llanas* sind. Auch in Bezug auf das Versmaß greift Florencia Pinar die Norm ihrer Zeit auf. Es handelt sich in allen Versen um *octosílabos*, wobei es sich in *estribillo* und *vuelta* um den *octosílabo trocaico* – Betonung auf der dritten und sieben Silbe – handelt und in der *mudanza* um die Variante des *mixto*. Durch die Verwendung von Synalöphen (V. 2, 4, 11, 12, 13) und Diärese (V. 11) wird erreicht, dass alle Verse rhythmisch aus Achtsilbern bestehen. Eine Besonderheit weist der *octosílabo trocaico* im *estribillo* auf. Die dritte rhythmische Silbe wird in allen fünf Versen durch das Wort "ay" gebildet. In den ersten beiden Versen handelt es sich dabei um die dritte Person Singular Präsens des Verbes „haber“, in den letzten drei Versen ist es die Interjektion „ay“.

Bei der Frage nach der Interpretation des Gedichts ergeben sich verschiedene Schwierigkeiten, insbesondere wenn man die Forschungsliteratur zu Florencia Pinar einbezieht. Zunächst ist festzuhalten, dass die *canción* das für die Liebeslyrik innerhalb der *poesía cancioneril castellana* typische Konzept des *amor cortés* aufgreift. Es werden die Leiden des impliziten lyrischen Ichs³⁷¹ beschrieben. Dabei treten Formulierungen wie beispielsweise „no vive“ (V. 1), „se duele“ (V. 2), „pesares“ (V. 6), „mil dolores“ (V. 7) usw.

³⁷¹ Da in den Liebesgedichten der *poesía cancioneril castellana* immer ein lyrisches Ich spricht, nimmt auch in dieser *canción* eines die Stelle des Sprechers ein. Allerdings gibt es hier ausschließlich unpersönliche Verbformen, sodass nur von einem impliziten lyrischen Ich gesprochen werden kann.

in den Vordergrund, denn all diese drücken Leiden und Schmerz aus. Während es in der Mehrzahl der Liebesgedichte der *poesía cancioneril castellana* einen maskulinen Sprecher gibt, welcher seinem Liebesschmerz Ausdruck verleiht, stellt sich in den Gedichten Florencia Pinars die Frage, ob man tatsächlich von einem weiblichen lyrischen Ich sprechen kann, welches seine Gefühle auszudrücken sucht. Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten. Einige Autoren³⁷² gehen davon aus, dass hier ein weibliches lyrisches Ich spricht. Sie führen dies auf die Tatsache zurück, dass die Gedichte von einer Frau verfasst wurden. Es werden somit die Ebenen von Autor und Erzähler vermischt, was zu irreführenden Schlussfolgerungen führen kann. So sieht beispielweise Mirrer in den Gedichten Florencia Pinars eine Ausdrucksform feministischen Gedankenguts. Zwar stützt sie sich bei dieser These besonders auf die Dichtung „D'estas aves su nacion“, in dem ein explizites lyrisches Ich spricht, bezieht jedoch auch die übrigen Werke Florencia Pinars mit ein.³⁷³ In den Gedichten Florencia Pinars jedoch eine frühe Form des Feminismus zu sehen, stellt eine anachronistische Vorgehensweise dar, die der höfischen Liebe im ausgehenden Mittelalter sicher nicht gerecht wird.

Diese Problematik sieht auch Weissberger, wenn sie von der „problematic construction of a feminine or feminist voice of a poet working in a period when we cannot rightly even speak of Spain as a national and cultural entity“³⁷⁴ spricht.

Wenn man aber doch von einem weiblichen Sprecher ausgeht, so gilt es, die Darstellung des Konzepts des *amor cortés* zu überdenken, denn dieses wird bis zu Florencia Pinar ausschließlich männlichen Sprechern zugeordnet. In einem verhältnismäßig neutralen Interpretationsansatz bezeichnet Snow die dargestellte Liebe als „[...] ambiguous: you can't live with it, and you can't live without it.“³⁷⁵ In der hier betrachteten *canción* wird dies vor allem durch das Spiel mit dem Wort „ay“ deutlich, welches auch als Interjektion und/ oder *Exclamatio* gebraucht wird. Snow, der die Gedichte Florencia Pinars auch ins Englische

³⁷² Cf. Mirrer, Louise: „Género, poder y lengua en los poemas de Florencia Pinar“, in: *Medievalia* 19, 1995, S. 9-15.; Recio, Roxana: „Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar“, in: *Revista canadiense de estudios hispánicos* 16, No.2, 1992, S. 329-339.

³⁷³ Mirrer, 1995, S. 12.

³⁷⁴ Weissberger, Barbara F.: „The Critics and Florencia Pinar: The Problems with the Assingning Feminism to a Medieval Court Poet“, in: Lisa Vollendorf (Ed.): *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York, The Modern Language Association of America, 2001, S. 32.

³⁷⁵ Snow, 1984, S. 324.

übersetzt hat, sieht den Seufzer – „A sight!“³⁷⁶ als Äquivalent für „ay“. Somit wäre „Ay que ay quién más no bive“ eine Art Klagelied einer Frau, die unter Liebeskummer leidet:

The pitiless power of love, the force of its sway over humans, and its pain – all these are placed in a poetic tension which harmonizes with the magnetic pull that love exerts against our better judgment. [...] But the conflict between heavy hurt and great good is not resolved.³⁷⁷

Dieser Konflikt bestimmt in dem Gedicht Florencia Pinars letztlich das gesamte menschliche Leben: es gibt Vergnügen und Pein („ay plazeres, ay pesares“, V 6), Siege und Niederlagen („ay glorias, ay mil dolores“, V. 7), die das Leben zu einem Wagnis machen („aunque vida se cative“, V. 10). Hinzu kommt, dass die anaphorische Verwendung des unpersönlichen Verbs „[h]ay“ einen kumulativen Effekt hat, der den Zwiespalt, in dem sich der Sprecher befindet, unterstreicht. Dieser Zwiespalt findet sich in den Begriffen „plazeres/ pesares“ und „glorias/ dolores“, welche wie Antithesen gebraucht werden. Das lyrische Ich befindet sich demnach in dem für das Motiv der höfischen Liebe typischen Konflikt: auf der einen Seite ist es verliebt; auf der anderen Seite kann und darf es seine Gefühle nicht ausleben.

Wenn man nun einen weiblichen Sprecher zugrunde legt, so kehrt sich das Konzept des *amor cortés* ins Gegenteil: es ist ein Mann der Angebetete und eine Frau die unglücklich Verliebte.

Wenn man zudem den weiter oben beschriebenen Ansatz Keith Whinnoms mit einbezieht und der *poesía cancioneril* grundsätzlich den Gebrauch von Ambiguitäten unterstellt, dann würde dies für die Gedichte Florencia Pinars bedeuten, dass es sich hier um den Ruf einer Frau nach sexueller Erfüllung handelt, ein Ansatz, der kaum mit der höfischen Welt zu Zeiten der Katholischen Könige in Einklang zu bringen ist. Es kann zudem auch ausgeschlossen werden, dass es sich bei den Gedichten Florencia Pinars um eine frühe Form feministischen Gedankenguts handelt. Der Gebrauch eines weiblichen Sprechers wäre für diese Phase der *cancionero*-Literatur zwar unüblich – nicht so ein Jahrhundert vorher, in dem in den galicisch-portugiesischen *cantigas de amigo* ein weiblicher Sprecher zu finden ist, wobei es sich hier eindeutig um Gedichte von männlichen Autoren handelt

³⁷⁶ Snow, 1984, S. 329.

³⁷⁷ Ibid., S. 325.

(siehe weiter oben). Aber letztlich ist das Problem bei der Auslegung der Arbeiten Florencia Pinars die Vermischung von Autor und Sprecher, die die Auseinandersetzung mit ihren Gedichten in der Forschungsliteratur dominiert. Dieses Problem stellt sich auch bei den Ausführungen zu ihren übrigen Werken:

Otra canción de la misma señora a unas perdices que le embiaron bivas³⁷⁸

5 D'estas aves su nacion
es cantar con alegria,
y de vellas en prision
siento yo grave passion
sin sentir nadie la mia.

10 Ellas lloran, que se vieron
sin temor de ser cativas
y a quien eran más esquivas
esos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son
que va perdiendo alegria
y de vellas en prision
siento yo grave pasion
sin sentir nadie la mia.

Louise Mirrer will in diesem Gedicht einen Ausdruck von Florencia Pinars Frustration ihre gesellschaftliche Stellung betreffend sehen:

[...] la frustración de Pinar como sujeto y su posición marginal en la cultura dominante de su época la conduce a bucar autorización presentándose como ejemplo de una mujer desafortunada y sufrida [...]³⁷⁹

Bei einer solchen Aussage stellt sich die Frage, worauf Mirrer ihre Annahme, Florencia Pinar sei über ihre gesellschaftliche Position frustriert, begründet. Einerseits spricht in dem Gedicht ein lyrisches Ich und nicht die Autorin. Andererseits war die Autorin Florencia Pinar offensichtlich in einer gesellschaftlichen guten Position, denn sie war gebildet, trat sogar bei den *justas poéticas* 1475 in Valladolid auf und hatte außerdem enge Bindungen zum Hof der Katholischen Könige. Es gibt demnach keine nachvollziehbaren Anhaltspunkte für die Behauptung, Florencia würde sich in ihren Gedichten mit ihrer gesellschaftlichen Position auseinandersetzen. Aus der oben genannten Frustration schließt

³⁷⁸ Castillo, 2005, Bd. II S. 447.

³⁷⁹ Mirrer, 1995, S. 12f.

Mirrer wiederum eine feministische Gesinnung der Autorin, welche sie durch das gesamte Gedicht hindurch bestätigt sieht:

Desde el principio, el poema es agresivamente femenino, incorporando, en su primera estrofa, un esquema de rima que depende exclusivamente del género femenino gramatical – cada verso termina en un sustantivo o pronombre femenino.³⁸⁰

In der Wahl des „perdiz“ als Subjekt der *canción* sieht Mirrer den Ansatz einer Frau, für ihre Subjektivität einzutreten und sich damit gegen das bestehende Gesellschaftssystem zu stellen:

El lamento de Pinar, “Sus nombres mi vida son/ que va perdiendo alegría”, ofrece una evidencia más del enfoque del poema en la división sexual y en el derecho de la lucha de la mujer por subjetividad.³⁸¹

Ganz ähnliche Interpretationen haben auch die letzten mit Sicherheit von Florencia Pinar verfassten Dichtungen heraufbeschworen: „El amor ha tales mañas“ und die *glosa* zu dem *mote* „Mi dicha lo desconcierta“. In beiden Gedichten geht es um die Auswirkungen der Liebe, konkret um die Liebesleiden:

Canción de Florencia Pinar

El amor ha tales mañas
que quien no se guarda d'ellas
si se le entra en las entrañas
no puede salir sin ellas.

- 5 El amor es un gusano
bien mirada su figura;
es un cáncer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
10 d'él se dan tales querellas
que si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.³⁸²

Glosa de Florencia Pinar

Será perderos pediros
esperança , que es incierta,
pues quanto gano de serviros
mi dicha lo desconcierta.

³⁸⁰ Mirrer, 1995, S. 10.

³⁸¹ Ibid., S. 10.

³⁸² Castillo, 2005, Bd. III, S. 205.

- 5 Cresce quando más va más
 un quereros que me haze
 consentir, pues que a vos plaze,
 mis bienes queden atrás,
 mas verés con mis sospiros
 10 la pena más descubierta,
 pues quanto gano en serviros
 mi dicha lo desconcierta.³⁸³

Wenn man nun aber die Gedichte Florencia Pinars ganz einfach nur im Kontext der Zeit und der Tradition der höfische Liebe betrachtet, kann man feststellen, dass die Gedichte Florencia Pinars ebenso den Normen der Zeit gehorchen wie die Gedichte ihrer männliche Kollegen, die auch mit dem Konzept des *amor cortés* arbeiten. Es werden die Liebesleiden geschildert, es handelt sich um ein unerfüllbares Begehren und der Sprecher in den Gedichten erfährt nicht nur ein psychisches sondern auch ein physisches Leid. Zudem zeigt die letzte hier genannte Dichtung, dass Florencia Pinar sich nicht nur mit einer Untergattung der *poesía cancioneril* befasste, sondern durchaus auch über die Kreation von *canciones* hinausgehende dichterische Fähigkeiten hatte. Dies wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Florencia Pinar durchaus auch an Dichterwettstreiten teilnahm.

Nimmt man nun die in diesem Kapitel erfolgten Betrachtungen zu unterschiedlichen Autoren und Dichtungen, die zum Teil mehr, zum Teil weniger Beachtung in der *cancionero*-Forschung erfahren haben, so kann man folgende wichtige Punkte zur höfischen Lyrik in der Zeit der Katholischen Könige festhalten. Zunächst ist festzustellen, dass in vielen der Liebesgedichte des *Cancionero General* explizit das Konzept des *amor cortés* zu finden ist und die Untergattung der *canCIÓN* die beliebteste Form für Gedichte dieser Art zu sein scheint. Diese *canciones* weisen in der Regel eine feste Form und ein bestimmtes Metrum auf. Dominant ist im *Cancionero General* ganz offenbar der achtsilbige Vers, der nicht nur in der Lyrik gern eingesetzt wurde. So beginnt und endet die 1492 erstmals gedruckte *Cárcel de amor* von Diego de San Pedro jeweils mit einem achtsilbigen *mote*: „En mi fe se sufre todo“ und „Acabado son mis males“. Die Vielzahl der kurzversigen Gedichte scheint eine Tendenz der Epoche aufzuzeigen, die weg von komplizierten langversigen Dichtungen hin zu kurzen metrischen Formen wie dem Achtsilber führt. Auffällig ist weiterhin, dass in der Zeit der Katholischen Könige ganz offenbar das Konzept des amor

³⁸³ Castillo, 2005, Bd. II; S. 634.

cortés sehr populär war, denn sonst wäre das Spektrum der verwendeten Motive und behandelten Themen in der Sammlung Castillos wohl deutlich breiter angelegt. Er selbst hatte in seinem Prolog betont, möglichst viele potentielle Leser mit seiner Sammlung erreichen zu wollen – nicht zuletzt, um auch einen kommerziellen Erfolg seiner Kompilation zu garantieren. Wenn also aus der Zusammenstellung des *cancionero* auf die Vorlieben des Lesepublikums der Epoche geschlossen werden kann, dann erlebt die höfische Liebe sicher eine Blütezeit während der Herrschaft der Katholischen Könige.

IV. Fazit

Wenn man nun beide hier analysierten Sammlungen unter den eingangs formulierten Fragen zusammenfasst, so lassen sich folgende Tendenzen für die Lyrik auf der Iberischen Halbinsel vom Ende des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts ausmachen:

Zunächst kann festgehalten werden, dass die Sammlung Juan Alfonso de Baena, sowohl auf einer inhaltlichen wie auch auf einer formalen Ebene, vielfältiger ist, als der rund 70 Jahre später erschienene *Cancionero General*. Für diese größere Variationsbreite bei Baena mag es unterschiedliche Gründe geben. Zum einen legt Baena seine Kompilation einer überschaubaren Gruppe von Personen vor, erstellt den *cancionero* letztlich für Juan II. und dessen Hof. Daher orientierte sie Baena sicherlich am vorherrschenden Geschmack des Königshofs, aber er hat auch den Anspruch, nicht nur zu unterhalten, sondern ebenso zu bilden. Daher nimmt der Kompilator nicht nur Liebes- und Dialoglyrik in seine Sammlung auf, sondern Lobgedichte – zu verschiedenen Anlässen, wie Geburten, Krönungen oder Todesfällen – Spottgedichte oder recht obszöne Dichtungen. Metrisch und inhaltlich zeigen die Gedichte des *Cancionero de Baena* deutlich mehr Variationen auf, als die des *Cancionero General*. In Bezug auf die Liebeslyrik ist im *Cancionero de Baena* auffällig, dass es sich sowohl um Auftragslyrik, wie auch um aus eigenem Antrieb verfasste Gedichte handelt. In diesen wird oftmals eine sehr konkrete Dame besungen, die, wenn auch nur selten namentlich genannt, oft zumindest detailliert beschrieben wird. Die Verehrung „andersgläubiger“ Frauen stellt in dieser Epoche noch kein Problem dar, wie mindestens ein Gedicht Villasandinos belegt. Es gibt ferner eine Vielzahl erotischer Gedichte, die geprägt sind von derben sexuellen Anzüglichkeiten, die keinen Raum für Ambiguitäten lassen. Letztlich kann festgehalten werden, dass es im *Cancionero de Baena* durchaus Gedichte gibt, die sich an einige der bekannten Persönlichkeiten der Zeit wenden. Dies geschieht teilweise aus wirtschaftlichen Überlegungen heraus, wenn einige Dichter beispielsweise ihre Mäzene um Geld, Kleidung oder auch einmal um einen Esel bitten, teilweise werden Verhaltensweisen kritisiert oder gelobt. Es sind bei Baena wohl die „dezires“, die die größte thematische Vielfalt bieten.

In der Sammlung Castillos hingegen dominiert klar die Liebeslyrik und zwar insbesondere die Dichtungen, in denen sich das Konzept des *amor cortés* findet – die Gedichte Florencia Pinars weichen (thematisch wie formal) nicht von denen ihrer Zeitgenossen ab! Breite, beinahe philosophisch anmutende Auseinandersetzungen mit dem Thema „Liebe“ gibt es im *Cancionero General* kaum; nur die älteren darin enthaltenen Dichter weichen etwas von der Konzentration auf den *amor cortés* ab. Es wird nur noch in Ausnahmefällen eine konkrete Dame besungen, meist ein Idealbild verehrt. Die Präsentation des dichterischen Könnens besteht nun nicht mehr darin, möglichst kunstfertige, sondern insbesondere dem Idealbild entsprechende Dichtungen zu verfassen. Die Sektion der *canciones* ist hierfür nur ein Beispiel. Auch die Ambiguitäten, die Whinnom in seinem Ansatz so deutlich herausstellt, sind in den meisten Dichtungen nicht nachweisbar. Die derben sexuellen Anzüglichkeiten, die sich beispielsweise in den Dichterwettstreiten bei Baena manifestierten, weichen in der Sammlung Castillos weitgehend einer idealisierten Liebe, die ein Begehren aus der Ferne

bedeutete.

Diese Entwicklung könnte man damit erklären, dass sich Castillo an ein breiteres Publikum wendet, letztlich wahrscheinlich den kommerziellen Erfolg seiner gedruckten Sammlung sucht. Deshalb orientiert er sich bei der Auswahl seiner Autoren und Dichtungen wohl an allgemeinen Geschmackstendenzen seiner Zeit, nicht nur an denen eines Hofes. Es gibt aber doch Argumente, die dafür sprechen, dass sich nicht nur die Produktionsbedingungen, sondern auch die Gesellschaft sehr verändert und damit die Zusammenstellung der Kompilation beeinflusst hat. Beinahe entschuldigend fügt Castillo seiner Sammlung die Sektion der „obras de burlas“ hinzu, der einzige Teil des *cancionero*, in dem Gedichte zu finden sind, denen es nicht an Doppeldeutigkeiten und offenen Obszönitäten mangelt. Castillo selbst sagt hierzu, dass er eben etwas für jeden Geschmack bieten möchte. Die überwiegende Mehrheit der Gedichte folgt aber schon sehr starren metrischen und inhaltlichen Formen. Offene Schlagabtausche einzelner Dichter gibt es nicht. Vielmehr stellt Castillo eine recht unterhaltsame Kompilation zusammen, die sicherlich aufgrund ihres Vollständigkeitsanspruchs und der Bevorzugung fester Gedichtformen großen Anklang beim Publikum fand, wie letztlich die zahlreichen Neuauflagen belegen.

Insgesamt kann man demnach eine Tendenz zur Verwendung fester und kurzer Formen erkennen. Die inhaltliche Gestaltung der Dichtungen beschränkt sich auf die Variationen einiger weniger Motive und Konzepte. Es ist plausibel, dass sich die Veränderung der Zusammenstellung der *cancioneros* auf gesellschaftliche Umgestaltungen zurückführen lässt. Während es zu Zeiten Baenas noch mehrere Königreiche auf der Iberischen Halbinsel gab und Schreiber wie Baena selbst vorwiegend in Diensten von Adligen standen, gibt es zu Beginn des 16. Jahrhundert bereits ein geeintes Spanien, das unter der Herrschaft der Katholischen Könige zu einer politischen und sprachlichen Einheit zusammenwächst. Zudem haben technische Neuerungen wie der Buchdruck Einzug gehalten, was wiederum die Verbreitung von Schriften, auch von literarischen Schriften begünstigte. Baena und Castillo stellen zwar die gleiche Form der Kompilation zusammen; die Bedingungen, unter denen sie dies tun, sind jedoch gänzlich unterschiedliche.

Bibliographie

Primärliteratur

- Aguirre, José María (Ed.)/ Hernando del Castillo: *Cancionero general*: antología temática del amor cortés, Salamanca: Anaya, 1971.
- Baena, Juan Alfonso de/ Ochoa, Eugenio de, Pidal, Pedro José: *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios*. Madrid, Rivadeneyra, 1851.
- Baena/ Juan Alfonso de: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Texto impreso. Ed. de José María Azáceta, Clásicos Hispánicos, Serie II: Ediciones Críticas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Castillo, Hernando del/ Joaquín González Cuenca (Ed.): *Cancionero General*, 5 Bde., Madrid: Castalia, 2005.
- Dutton, Brian/ González Cuenca, Joaquín: *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid, Visor Libros, 1993.

Sekundärliteratur

Selbständige Publikationen

- Alborg, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1972.
- Alfonso X/ Pedro Sánchez-Prieto Borja (Ed.), *General Estoria*, Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2001.
- Álvar, Carlos, Ángel Gómez Moreno: *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus, 1987.
- Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel (Ed.): *Historia de España de la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2007.
- Andrés, Gregorio de: *El incendio del monasterio de El Escorial del año 1671: sus consecuencias en las artes y las letras*, Madrid, Ayuntamiento. Delegación de Educación, 1976.
- Azáceta, José María (Ed.): *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid: CSIC, 1956, 2 Bd.
- Azáceta, José: *El Códice de Baena y la Corte literaria de Juan II*, Madrid, Imp. Fareso, 1963.
- Boase, Roger: *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester: University Press, 1977.

- Carré Aldao, Eugenio, *Influencias de la literatura gallega en la castellana: Estudios críticos y bibliográficos*, Madrid, Francisco Beltrán, 1915.
- Casas Rigall, Juan: *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela: Universidade, 1995.
- Christina, John Louis: *The Psychology of Love in the Cancionero de Baena*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1971.
- Deyermond, Alan (Ed.): *Edad Media*, Bd. 1, *Historia y Crítica de la Literatura Española* (Ed. von Francisco Rico), Barcelona: Crítica, 1980.
- Duarte, Dom/João Morais Barbosa (Ed.): *Leal Conselheiro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1982.
- Dutton, Brian/ Victoriano Roncero López: *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2004.
- Dutton, Brian: *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- Dutton, Brian: *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, 7 Bd., Salamanca: Universidad, 1991.
- Fernández, Luis Suárez et alii (1986): *Los trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV. Juan II y Enrique IV de Castilla (1407 - 1474) ; el compromiso de Caspe ; Fernando I, Alfonso V y Juan II de Aragón (1410 - 1479)* aus: Menéndez-Pidal, Ramón (Hg.): *Historia de España*, Bd.15, Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- Fraker, Charles F.: *Studies on the Cancionero da Baena*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Gordonio, Bernardo, John Cull/ Brian Dutton (Eds.): *Lilio de medicina*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991
- Iáñez, Eduardo: *La Edad Media*, vol. 2, *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona: Bosch y Tesys, 1989.
- Jubinal, Achille : *Une lettre inédite de Maigne, accompagnée de quelques recherches á son sujet, précédée d'un avertissement e suivie de l'indication détaillée d'un grand nombre de soustractions et multilations qu'a subies depuis un certain nombre d'années de Département de Manuscrits de la Bibliotheque National, Paris, Che Dèdron, 1850.*
- Ladero Quesada, Miguel Ángel: *La España de los Reyes Católicos*, Madrid: Alianza, 2005.

- López Estrada, Francisco (Ed.): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1984.
- Lourenço, Eduardo: *Mythologie der Saudade. Zur portugiesischen Melancholie*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2001.
- Manrique López, José: *Cuatro conferencias*: Barcelona, 11 de enero de 1973, Barcelona [s.n.], 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Orígenes del Español. Estado Lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, Madrid: Espasa Calpe, 1980,
- Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Mitre, Emilio: *La España medieval. Sociedades, Estados, Culturas*. Madrid: Istmo, 1999.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Ed.): *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001.
- Nünning, Ansgar (Ed.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 3., überarb. und erw. Aufl., Stuttgart, Metzler, 2004.
- Pérez Prieto, Miguel Ángel: *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia, 1989.
- Piñeiro, Ramón: *Dos ensayos sobre la saudade*, Buenos Aires Alén-Mar, 1961.
- Potvin, Claudine: *Illusion et pouvoir. La poétique du Cancionero de Baena*. Montreal/Paris: Bellarmin/Vrin, 1989.
- Riu Riu, Manuel: *Edad Media (711-1500). Manual de Historia de España*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- Rivera Garretas, María Milagros: *Por mi alma os digo: de la Edad Media a la Ilustración*, Madrid: La Fábrica, 2004.
- Rodado Ruiz, Ana María: *«Tristura conmigo va»: fundamentos del amor cortés*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2000.
- Rodríguez de Castro, José: *Biblioteca española. Tomo primero, que contiene la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, 2. Vols., Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1781.
- Rosas, Yolanda: *Villasandino y su hablante lírico*, New York: Peter Lang, 1987.
- s.A.: *Catalogue of rare, curious, and interesting Spanish books, and few miscellaneous articles forming the library of Don Antonio Conde*. London: W. Nicol, 1824.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid: [s.n.], 1950.

- Serrano Reyes, Jesús L. (Ed.): *Antología del Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento, 2000.
- Stern, Samuel M./ Leonard P. Harvey: *Hispano-Arabic Strophic Poetry: Studies*, Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Suárez Fernández, Luis *et alii.*: *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo XV. Juan II y Enrique IV de Castilla. El Compromiso de Caspe, Fernando I, Alfonso V y Juan II de Aragón (1410-1479)*, in: Menéndez Pidal, Ramón (Ed.): *Historia de España*, Bd. XV, Madrid: Espasa Calpe, 1964.
- Ticknor, George *et alii.*: *Historia de la literatura española*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851.
- Ventura Traveset, José: *Villasandino y su labor poética según "El Cancionero de Baena"* [Texto impreso]: discurso leído en la... apertura del curso académico de 1906 á 1907 en la Universidad Literaria de Valencia, Valencia, Domenech, 1906.
- Whinnom, Keith: *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University, 1981.

Unselbständige Publikationen

- Álvarez Álvarez, César: „Los Infantes de Aragón“ in: Vicente Ángel Álvarez Palenzuela (Ed.): *Historia de la España de la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2007, S. 727-744.
- Avalle Arce, Juan Bautista: “Sobre Juan Alfonso de Baena”, in: *Revista de Filología Hispánica* VIII, 1946, S. 141-147.
- Baist, Gottfried, „Die spanische Litteratur“, in: Gustav Gröber (ed.), *Grundriss der romanischen Philologie*, Strassburg: Karl J. Trübener, 1897, S. 426ff.
- Blecua, Alberto: “«Perdióse un quaderno...»: Sobre los Cancioneros de Baena”, in: *Anuario de estudios medievales* 9, 1974/79, S. 229-266.
- Blecua, Alberto: “La transmisión textual del Cancionero de Baena”, in: Jesús L Serrano Reyes und Juan Fernández Jiménez (Eds.): *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, Baena/Córdoba, Ayuntamiento, 2001, S. 52-84.
- Buceta, Erasmo: “Fecha probable de una poesía de Villasandino y de la muerte del poeta” in: *Revista de filología española*, 16 (1929), S. 51-58.
- Cantera Montenegro, Enrique: “El Compromiso de Caspe” in: Vicente Ángel Álvarez Palenzuela (Ed.): *Historia de la España de la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2007, S.707-725.
- Carré Aldao, Eugenio, *Influencias de la literatura gallega en la castellana: Estudios críticos y bibliográficos*, Madrid, Francisco Beltrán, 1915, S. 255-259.

- Cueto, Leopoldo Augusto, "Le Cancionero de Baena", in: *Revue des deux mondes*, abril-juin (Nouv. Période, 2e sér./ T.2, 1853, S. 726-765.
- Dutton, Brian: "El desarrollo del Cancionero General de 1511", in: Enrique Rodríguez Capeda (Ed.): *Actas del Congreso Romancero – Cancionero UCLA (1984)*, Madrid: Porrúa-Turanzas, 1990, S. 81-96.
- Fulks, Barbara: "The Poet Named Florencia Pinar", in: *La Corónica*, 18/1, 1989, S.33-44.
- Gier, Albert: „12.-14- Jahrhundert: Lyrik, Epik, Roman und Drama“ in: Strosetzki, Christoph (Ed.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 7f.
- Gual Camarena, Miguel: "El Cancionero de Baena yomo fuente histórica. Notas en torno a la edición de Azáceta (Book Review)", in: *Anuario de Estudios Medievales* 4, 1967.
- Haug, Walter: „Die Entdeckung der Fiktionalität“, in: Walter Haug (Ed.): *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur geistlichen und weltlichen Literatur des Mittelalters*, Tübingen: Max Niemeyer, 2003, S. 128-144.
- Kaplan, Gregory, "La saudade de amor: un enlace hermenéutico entre Alfonso Álvarez de Villasandino y Rosalía de Castro", in: *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. Jesús L. Serrano Reyes/ Juan Fernández Jiménez, Baena/ Córdoba: Ayuntamiento, 2001, S. 201-212.
- Kohut, Karl: „Das 15. Jahrhundert“ in: Christoph Strosetzki (Ed.): *Geschichte der spanischen Literatur*, Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 35-83.
- Kohut, Karl: „La teoría de la poesía cortesana en el Prólogo de Juan Alfonso de Baena“, in: Hempel, Wido und Dietrich Briesemeister (Eds.): *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978, Tübingen: Max Niemeyer, 1982, S. 120-137.
- Kohut, Karl: „La teoría de la poesía cortesana en el Prólogo de Juan Alfonso de Baena“, in: Hempel, Wido und Dietrich Briesemeister (Eds.): *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal: Madrid, 31 de marzo a 2 de abril de 1978*. Tübingen: Max Niemeyer, 1982, S.120-137.
- Lapesa, Rafael, "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino" in: *Romance Philology* 7, 1953/54, S. 51-59.
- Le Gentil, Pierre: "La Trayectoria de los Cancioneros", in: Allan Deyermond, (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Edad Media, Barcelona, Crítica, 1980, S. 310-315.
- Mirrer, Louise: "Género, poder y lengua en los poemas de Florenca Pinar", in: *Medievalia* 19, 1995, S. 9-15.
- Mussafia, Adolf: *Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros aus der Marcusbibliothek in Venedig*. Aus dem Octoberhefte des Jahrganges 1966 der Sitzungsberichte der

- Philos.-hist. Cl. der kais. Akademie der Wissenschaft, Wien: Hof- und Staatsdruckerei, S. 81-134.
- Nieto Cumplido, Manuel: "Aportación histórica al Cancionero de Baena", in: *Historia, instituciones, documentos* 6, 1979, S. 197-218.
- Nieto Cumplido, Manuel: "Juan Alfonso de Baena y su Cancionero: Nueva aportación histórica", in: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 52, 1982, S. 35-57.
- Osuna Cabezas, María José: "Estrategias editoriales del Cancionero General", in: Jesús Serrano Reyes (Ed.): *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena: Ayuntamiento, 2003, S.467-477.
- Recio, Roxana: "Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar", in: *Revista canadiense de estudios hispánicos* 16, No.2, 1992, S. 329-339.
- Rodríguez Moñino, Antonio: "Sobre el Cancionero de Baena: dos notas bibliográficas", in: *Hispanic Review* 27, No. 2, 1959, S. 139-149.
- Snow, Joseph: "The Spanish Love Poet Florencia Pinar", in: Katharina M. Wilson (Ed.), *Medieval Women Writers*, Manchester, University Press, 1984, S.320-332.
- Solà-Solé, Josep M.: "De nuevo sobre el judaísmo de Juan Alfonso de Baena", in: *Sobre árabes, judíos y marranos y su impacto en la lengua y la literatura españolas*, Barcelona, Puvill, 1983, S. 207-223.
- Tittmann, Barclay: "A Contribution to the Study of the 'Cancionero de Baena' Manuscript", in: *Aquila* I (1968), S. 190-203.
- Weissberger, Barbara F.: "The Critics and Florencia Pinar: The Problems with the Assingning Feminism to a Medieval Court Poet", in: Lisa Vollendorf (Ed.): *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York, The Modern Language Association of America, 2001, S. 31-47.
- Whetnall, Jane: "El Cancionero General de 1511: Textos únicos y textos omitidos", in: Juan Paredes (Ed.): *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Universidad, 1995, S. 505-515.

Anhang

Gedichte zu Kap. II aus dem *Cancionero de Baena*

Gedicht Nr. 7^{bis} aus dem *Cancionero de Baena*³⁸⁴

1. Desque vi vuestra color,
briosa,
avémos de fino amor.
2. Señora, desque vos vi
lealmente vos serví;
non seades contra mí
sañosa,
pues vos amo sin error.
3. Vuestra lindeza e beldat,
fermosura e onestat,
me fazen seguir bondat,
onrosa
sin aver ningunt pavor.
4. Linda de buen paresçer,
complida de alto saber,
queret vos adolesçer,
fermosa,
de mí, vuestro servidor.
5. Non puedo ál comedir
sinon es en vor servir;
quien de vos me faz' partir,
graciosa,
tengo qu'es Grant pecador.
6. Sobre todos quantos son
vos amo toda sazón;
por lo qual mi coraçón
non osa
declarar vuestra dulçor.
7. Mucho devedés loar
a quien vos fizo sin par;
por én, vos deven llamar
la rosa
del suave, fino olor.
8. Non se pueden fartar
mis ojos de vos mirar;
quando vos vide estar
soidosa,
vivo triste e con dolor.

³⁸⁴ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 20.

11.

Esta cantica fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha dona Juana de Sosa en manera de reqüesta que ovo con un ruiseñor.³⁸⁵

- | | |
|--|---|
| <p>1. Entre Doiro e Miño estando,
ben preto de Salvaterra,
fui fillar conmigo guerra
un ruiseñor, que cantando
estaba de amor, e cando
vido que triste seía,
dixo: "Amigo, en grant follía
te vejo estar cuidando.</p> <p>2. Véiote morrer cuidadoso
e non podes bevir muito,
noite e dia dando luito
a teu corazón pensoso;
e será muy perdidoso
¡oh Amor! en te perder;
por én, te mando dizer
que non sejas tan quexoso.</p> <p>3. Eu séi ben sin falimiento
tu norte e te soedade,
andas por saber verdade
de teu alto pessamento,
e trages maninamento,
cuidando que tu feziste
una Grant dona ser triste
por teu fol departamento.</p> | <p>4. D'esto non ayas pavor,
que quen de amor se cinge,
por moitas vezes se finge
que lo faz' fazer temor;
e tu séi bem sabidor
que avrás d'ela bom grado
si fordes leal provado
en loar seu grant valor."</p> <p>5. Respondíle con grant saña:
"Ruisseñor, ¡sí Deus te ayude!
vaite ora con saúde
parlar por essa montaña,
que aquesta cuita tamaña
es mi placer e folgura,
membrándome a fermosura
de miña señor estraña.</p> <p>6. D'Amor sempre ove mal
e de ti, seu mensajero,
sempre te aché parlero,
mentidor descomunal;
non te posso dizer ál,
mas convén' de obedecer
a de noble parecer
que no mundo muito val."</p> |
|--|---|

³⁸⁵ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 25f.

14.

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores
de una su señora que dezian []³⁸⁶

1. [D]esque de vos me partí,
lume d'estos ollos meus,
por la fe que devo a Deus
jamás placer nunca ví;
tan graves cuitas sufrí,
sufo e atendo sufrir,
que pois non vos posso ver
non sé qué seja de mí.
2. Choram con grant soedade
estos meus ollos cativos;
mortos son, pero andan vivos
mantenendo lealtade.
Señora, grant crueldade
faredes en olvidar
a quen non le plaz mirar
sinon vossa grant beldade.
3. Meus ollos andan mirando
noite e día a todas partes,
buscando por muitas artes
cómo non moiran penando;
mais meu corazón pensando
non lês quere dar prazer
por vos sempre obedecer,
e lo non çessan chorando.

³⁸⁶ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 28.

15.

Esta cantica fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha doña Juana de Sosa, e porque gela mandó fazer el dicho señor Rey don Enrique, un día que andava ella por el naranjal del alcázar con otras dueñas e doncellas.³⁸⁷

- | | |
|---|---|
| <p>1. Ben aya miña ventura
que perdeu escribedade,
que me demostró beldade
tan acabada e pura.</p> <p>2. Por un naranjal andando
vi estar donas e donzelas,
todas de amor falando,
mas e máis fermosa d'elas
vi poderosa en cordura,
briosa e honestade,
muy grant tempo ha, en verdade,
que non vi tal fermosura.</p> <p>3. Algunas das que andavan
en a otra trebellando,
entendí que porfazavan
de mí, que estaba mirando
a muy linda criatura,
deleitosa claridade
d'aquela que con bondade
vence a todas de apostura.</p> <p>4. Desque vi que entendían
miña grant coita sobeja,
e que todas enfengían</p> | <p>5. Por me partir de conquista,
fui me achegando do estaba
a muy amorosa vista,
e vide que triste andava;
respondióme com mesura
que avie Grant piedade
de mí, que por lealtade
sufría tal amargura.</p> <p>6. En fui logo conquistado,
¡sí Deus me poña consello!
e non vejo, por meu grado,
outra luz nin outro espello,
sinon su gentil figura
sin nunguna crueldade,
que me da grant soidade
muitas vezes e folgura</p> |
|---|---|

³⁸⁷ Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 29f.

430

Respuesta de Rodrigo de Arana.³⁸⁸

1. Nin todos non visten tapetes velludos,
 esos que nombrades en vuestro cantar,
 nin saben por arte fermoso dançar
 com moços loçanos los viejos barvudos,
 nin todos los omnes que son cabeçudos
 non son nascidos em dia de martes,
 nin todos los otros menores pillartes
 de todos cordones desfazen los nudos.
2. E pues vos picades en vuestra escriptura
 palabras dictar de grant eçelencia,
 señor, yo remito a vos la sentencia
 que me demandades con mucha quexura.
 Por ende, señor, catat la letura,
 Mirad bien el fallo, non vaya defenso,
 e luego veredes quién tiene apreso
 aquesta ciência que avéis por escura.
- Finida* 3. Non tengo que sepa toda criatura
 traerse fermoso en silla gineta,
 nin todo christiano saber la planeta
 o curso en que nasce su noble figura.

431

Replicación de Juan Alfonso de Baena.

1. Mucho son flacos los vuestros escudos,
 señores amigos, para batallar;
 por ende, reqüesta queredla dexar
 pues torneades de golpes menudos;
 e porque estades de armas desnudos,
 guardadvos, señores, de mis basalartes,
 non vos retaçen vuestros esandartes,
 que non lo sanedes con muchos engrudos.
2. Ca vos prometo, creetlo por jura,
 si nun vos rendides con gran reverencia,
 dando loores e muy grant potencia
 a mi pregunta de Grant fermosura,
 sutil, radicante, sin otra mistura,
 e non aldeana de sopas en queso,
 yo vos faré qu'el puerco salpreso
 comades por ave de mucha dulçura.
- Finida* 3. E porque non distes respuesta muy pura
 al alta quistiön, profunda, dicreta,
 non ay por cosa que non vos cometa
 ja ver si tenedes la lança bien dura!

³⁸⁸ Gedichte 430 bis 434: Dutton/ González Cuenca, 1993, S. 694-696.

432

Respuesta de Rodrigo de Arana

1. Muy bien resistieron los mis varascudos
los vuestros encuentros sin revés tomar;
en flaco doral quesistes probar
falcons muy bravos, ligeros, sañudos;
agora lavancos, que son corajudos,
serán conquistados por los Lisuartes.
Si tú, Alfonso Álvarez, aquí non despartes,
en grant priessa veo estar dos gajudos.
2. El ángel Luzbel sobido en altura
quiso paresçer a tres en esençia,
pero non se pudo levar en paçiençia,
que luego lançado non fue en la fondura;
e bien se demuestra vuestra catadura
seguir las passadas de aqueste sahueso,
con furia e con piedra, fablando muy teso,
e devaneando con la calentura.
- Finida* 3. Ya sobre lo prieto non avredes tintura
nin vuestra dolençia non será secreta;
por mí pregonado serés con corneta
en montes e valles de gran espesura.

433

Replicación de Juan Alfonso de Baena.

1. A todos los asnos que fueren patudos
mucho conviene de los despalmar
e más en el março suelen trasquilar
a tantos los borros que fueren lanudos;
e pues que por dichos sallidos e crudos
con grant desmesura comigo departes,
yo te faré que non sepas partes
tú nin los otros cantores faldudos.
2. Ca si Luçifer erró con soltura,
non faze nada a la conseqüençia;
por ende, me pesa con tu grant dolençia
ca es incurable, de mala figura,
pero si te pico en la matadura
e de mis dichos te tienes por leso,
al mi asno pardo arrápale un beso
deyuso del rabo con sorrabadura.
- Finida* 3. E de tus baldones yo non fago cura
pues só religioso, de vida muy neta;
empero, si quieres tañer la trompeta,
di e digamos, a ver quién apura.

Respuesta de Rodrigo de Harana.

1. Todos aquellos que son tartamudos
de grant embaxada non deven usar,
nin en las ovejas se puede ganar
si en ellas non andan carneros cojudos,
rezios, valientes, de lana peludos,
que den las varadas en los tabalartes
e fagan crianças en los aduartes,
pónganles nombres: carneros cornudos.
2. Yo proçederé por toda censura,
si non paresçedes en mi audiencia,
a vos, que andades sin obediencia
apóstata fecho con mucha blandura,
e a cárçel perpetua so mi çerradura
seréis condenado, sin dubda, don Bueso;
entonce sabredes cómo yo baaldreso
con mi diçiplina la vuestra çintura.
- Finida* 3. Mucho fablastes con grant desmesura
en vuestro tratado en son de burleta,
parez' que ya poco avié en la galleta
quando notastes la taladradura.

Cancionero General**270: Otra, de Soria³⁸⁹**

Yo hallo por espiencia
que esté de vos, siendo ausente
presente como presente
pues Memoria escusa ausencia.

En el ser que acá padesco,
acá esté con mi Passión;
mas allá está el Corazón,
yo con él acá padesco.
Es mi Memoria en ausencia
1de tal suerte que consiente
que esté de vos, siendo ausente,
presente como en presencia.

364: Canción de don Antonio de Velasco³⁹⁰

Si el mal que vos me havéis hecho
de otra mano me viniera,
aunque mucho bien tuviera,
no quedara satisfecho.

Mas Vuestra Merced es tal
que queda mejor librado
el muerto que os ha mirado
que el vivo sin vuestro mal.
Por do yo del daño hecho,
aunque gran quexa tuviera,
siendo por vos, no pudiera
quedar sino satisfecho.

³⁸⁹ Castillo, 2005, Bd. II, S. 413.

³⁹⁰ Ibid., Bd. II, S. 464.